

Las tres
estéticas
de Lacan
(psicoanálisis y arte)


EDICIONES
DEL CIFRADO

LAS TRES ESTÉTICAS DE LACAN
(Psicoanálisis y arte)

Massimo Recalcati, Marie-Hélène Brousse,
Gérard Wajcman, Vilma Cocoz,
Xavier Giner Ponce y Rose-Paule Vinciguerra

LAS TRES ESTÉTICAS
DE LACAN
(Psicoanálisis y arte)

EDICIONES DEL CIFRADO

Ediciones del Cifrado

Dirección Editorial: Leonor Fefer
Pablo Fridman
Orfilia Polemann
Ursula Seibert

Idea y diseño de tapa: Diego Heras

Fotografía: Patricia Villaseñor

Recalcatti, Massimo

Las tres estéticas de Lacan : arte y psicoanálisis - 1a ed. - Buenos Aires :
Del Cifrado, 2006.
164 p. ; 20x14 cm.

Traducido por: Leonor Fefer

ISBN 987-21465-2-7

I. Psicoanálisis. I. Fefer, Leonor, trad. II. Título
CDD 150.195

© 2006, de la presente edición Ediciones del Cifrado
La Pampa 2875 - 1º "A"
(1428) Buenos Aires - Argentina
Tel.: 4786-4679
Tel./Fax: 4783-6174
e-mail: delcifrado@fibertel.com.ar

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

ISBN-10: 987-21465-2-7
ISBN-13: 978-987-21465-2-8

Las opiniones vertidas en este libro son responsabilidad exclusiva de los autores; su
publicación no implica que Ediciones del Cifrado coincida con ellas.

Derechos reservados
Prohibida su reproducción total o parcial

ÍNDICE

Las tres estéticas de Lacan <i>Massimo Recalcatti</i>	9
La sublimación artística y la Cosa <i>Massimo Recalcatti</i>	37
Una sublimación a riesgo del psicoanálisis <i>Marie-Hélène Brousse</i>	83
La casa, lo íntimo y lo secreto <i>Gérard Wajcman</i>	93
El cuerpo-mártir en el barroco y en el <i>body art</i> <i>Vilma Coccoz</i>	115
Sobre las paradojas (contemporáneas) de la satisfacción <i>Xavier Giner Ponce</i>	137
Entre naufragos: notas sobre fotografía, arte y psicoanálisis <i>Xavier Giner Ponce</i>	149
"Tú no me ves desde donde yo te miro" <i>Rose-Paule Vinciguerra</i>	153

LAS TRES ESTÉTICAS DE LACAN

Massimo Recalcati

*A mi hijo Tomasso nacido el 21 de junio
en el solsticio del verano*

1. ADVERTENCIAS

Lacan no estuvo interesado de modo sistemático en una estética psicoanalítica. Más bien su interés fundamentalmente ha estado siempre en relación con la ética del psicoanálisis. A quien había probado a ironizar maliciosamente sobre la dimensión filosófica de su enseñanza de la ética, desarrollada en el *Seminario VII* dedicado como se sabe a la *ética del psicoanálisis*, diciendo de esperarse una estética, Lacan, a su modo, respondió dejando simplemente caer la cuestión. A pesar de que la referencia al arte y a la dimensión estética siempre ha sido, como lo fue también en Freud, una constante en su enseñanza, él calificó a su modo de orientarse en el arte como más “engorroso” (obstaculizado) que el de Freud.¹

Las “tres estéticas de Lacan” que aquí pruebo a delinear, no son tres teorías completas de Lacan sobre el arte. Se trata más

1. Cfr. J. Lacan, “Prefazione all’edizione inglese del Seminario XI”, en *La Psicoanalisi*, n° 36, Roma, Astrolabio, 2004, pág. 11

bien de tres tópicos posibles de la creación artística y de su producto, que insisten, en modo inédito, en poner el arte en una relación determinante con lo real. Mientras en el curso de los años cincuenta la tesis clásica del inconsciente estructurado como un lenguaje condujo a Lacan a elegir el chiste como paradigma de las formaciones del inconsciente en tanto puro fenómeno del lenguaje, y a pensar consecuentemente la creación artística a partir del primado del significante, valorizando, como sucede en la poesía, la combinación formal entre significantes y su excentricidad respecto al plano del significado,² es justamente a partir del *Seminario VI* donde el interés de Lacan se encuentra decisivamente sobre el arte en su relación fundamental con lo real más que con lo simbólico. Las tres estéticas de Lacan implican entonces, este giro fundamental, este pasaje de Lacan hacia lo real.

Si pruebo ahora a focalizar tres estéticas de Lacan lo hago con una cuádruple advertencia. La primera: no existe en Lacan un interés estético separado al de la ética del psicoanálisis y de su práctica. La segunda: las “tres estéticas” no alcanzan a constituir un discurso completo sobre el arte porque a Lacan no le interesa este objetivo, sino más bien interrogar cómo en una práctica simbólica —como es la práctica artística— se puede asilar y encontrar la dimensión irreducible al simbólico, de lo real. La tercera: las tres estéticas no son simplemente tres teorías lacanianas sobre el arte que se suceden cronológicamente según un camino progresivo que persigue una línea ideal de desarrollo. Se trata más bien de modos diversos de tratar de definir psicoanalíticamente la esencia de la obra de arte; son modos que no se excluyen, ni se cancelan en un movimiento de sustitución, pero que conviven simultáneamente en una tensión constante. Lo que propongo es solo una esquematización que exige

un uso crítico y flexible. La cuarta: la perspectiva de las “tres estéticas” es siempre una perspectiva freudiana; las “tres estéticas” se fundan e implican tres diversos paradigmas del goce, tres modos distintos de implicar lo real pulsional.³

2. LA PRIMERA ESTÉTICA: LA ESTÉTICA DEL VACÍO

La primera estética de Lacan es una *estética del vacío*. El arte como organización del vacío⁴ es en efecto una tesis que se encuentra desarrollada ampliamente en el curso del *Seminario VII* dedicado a la ética del psicoanálisis. Esta definición pone inmediatamente en evidencia el cambio radical que Lacan impone al así llamado *psicoanálisis aplicado al arte*, haciéndolo virar inusitadamente en dirección de un *psicoanálisis implicado en el arte*.

De hecho, en la definición del arte como “organización del vacío”, el problema no es indagar la obra de arte asimilándola a un síntoma —no se trata de considerar la creación artística en su relación con el fantasma del artista—, sino de tomar cosas que el arte puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su mismo objeto. Para esto Lacan está interesado en alcanzar una definición esencial de “*qué cosa es*” una obra de arte. Desde este punto de vista, una estética lacaniana implica como un preliminar necesario la superación de otra versión patográfica de la obra y de toda concepción reduccionista, aplicada del psicoanálisis: una estética lacaniana no aplica el psicoanálisis al arte, más bien intenta pensar el arte como una enseñanza para el psicoanálisis.

Más precisamente, el paso que Lacan cumple en la definición de arte como organización del vacío es un paso suplementario

2. Cfr., J. Lacan, *Le Séminaire. Livre V. La formation de l'inconscient*, París, Seuil, 2000, pág. 56.

3. Acerca de los paradigmas del goce nuestra referencia crucial e imprescindible es J.-A. Miller, “I sei paradigmi del godimento”, en *I paradigmi del godimento*, Roma, Astrolabio, 2001.

4. J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* (1959-60), Torino, Einaudi, 1994, pág. 165.

con respecto a la homología entre obra de arte y retórica del inconsciente –teorizada en definitiva por el mismo Lacan en los años cincuenta–; esto consiste en suspender la definición del arte en una dimensión –el vacío– no reductible integralmente a la dimensión semántica del lenguaje. Si, en efecto, la obra de arte es una organización textual, una trama significativa que manifiesta una particular densidad semántica, esta organización de la obra no es solamente una organización de significantes. Es más bien *una organización significativa de una alteridad radical, extrasignificante*. En otras palabras, el funcionamiento del inconsciente está sí estructurado como un lenguaje, tiene sí un funcionamiento significativo pero, a partir de la vuelta del *Seminario VII*, en el centro mismo de este funcionamiento aparece una dimensión no reductible a la del significante y que, gracias a esta irreductibilidad, a esta resistencia, se constituye como lugar (vacío) de origen de otra posible representación.

En la tesis del arte “como organización del vacío”, el arte exhibe una profunda afinidad con la experiencia del psicoanálisis en el sentido de que ambas resultan experiencias irreductibles ya sea del *evitamiento del vacío* (práctica de la vertiente dogmática del discurso religioso), ya sea un cierre o una *soldadura del vacío* (practicada por el discurso especialista de la ciencia). El arte, señala Lacan, como la experiencia del psicoanálisis no evita, ni obtura, pero sí bordea el vacío central de la Cosa. La tesis del arte como “organización del vacío” coloca a la obra de arte en una relación decisiva con lo real de la cosa. La estética del vacío es una estética de lo real –una estética en relación a lo real–, que no se degrada jamás en un culto realístico de la cosa como sucede en gran parte del arte contemporáneo.

El culto realístico de la cosa –el realismo psicótico del arte contemporáneo⁵ se manifiesta en la tendencia actual del experimentalismo post-vanguardista que, con particular referencia

5. Esta definición se encuentra esbozada en M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi, 2001

al considerado body art, alcanza una exhibición del cuerpo del artista como encarnación pura, directa y ausente de mediación simbólica de lo real obscuro de la Cosa. En efecto la obra de artistas como Gina Pane, Orlan, Franko B., Stelarc ponen en escena lo real de la cosa sin velo alguno asumiendo el cuerpo del artista como lugar del *acting out del horror*: cuerpo desgarrado, cortado, lacerado, mutilado, deformado, invadido por suplementos tecnológicos, alterado en sus funciones.

La tesis lacaniana de la obra de arte como borde del vacío de las Ding nos incita a preservar, por el contrario, una distancia esencial entre la obra de arte y el vacío que ésta organiza y circunscribe. Esta tesis está en abierta oposición con la idea del arte como exhibición psicótica o perversa de la Cosa. Mientras el realismo psicótico del arte contemporáneo exalta lo real más allá de cualquier mediación simbólica (en Franko B., por ejemplo, la sangre está exaltada como interior esencial del cuerpo que debe poderse manifestar directamente a través de cortes o heridas, en lo externo), para Lacan el arte es una circunscripción significativa de la incandescencia de la Cosa. En efecto la Cosa de Lacan no se reduce a la Cosa de Heidegger. La Cosa de Lacan no es solo la cosa como vacío localizado en el vaso (siguiendo una metáfora que Heidegger mismo repitió en el *tao te Ching*). El ser de la Cosa freudiana, retomada por Lacan, no es solo (heideggerianamente) aquello que marca el límite de la representación. Es, si se quiere, el carácter hermenéutico de la Cosa, su excentricidad irreductible con respecto a las imágenes y al significante. En realidad el rostro más escabroso de la Cosa no es aquello irrepresentable, no es la idea (heideggeriana) del vacío como custodio de la diferencia ontológica de la Cosa con respecto al ente, no es aquello que se fuga de la representación (de aquello que no es un ente), es más bien un vacío que deviene vórtice, “zona de incandescencia”, abismo que aspira, exceso de goce, horror, caos terrorífico.⁶

6. Como lo ha señalado Jacques Alain Miller, el paradigma del goce aquí

La primera estética de Lacan está animada por una tensión nietzschiana absolutamente evidente.⁷ Para respirar el aire de la vida es necesaria una cierta distancia de *das Ding*. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche afirmaba que la vida para soportarse a sí misma ha necesitado del arte. Sin embargo, la barrera de lo apolíneo no implica una remoción del horror de lo dionisiaco. Más bien, el arte se configura en Nietzsche como un producto del conocimiento trágico del caos vertiginoso de la Cosa dionisiaca. Lo apolíneo da existencia a la forma (el mundo para Nietzsche es justificable solo como “fenómeno estético”), pero solo porque el hombre ha alcanzado la verdad trágica sobre la ausencia de fundamento de la existencia, ha encontrado lo real sin nombre de la Cosa, el caos terrorífico de lo dionisiaco.

Coherentemente con esta ascendencia nietzschiana, en la primera estética de Lacan el arte se define como una práctica simbólica orientada a tratar el exceso ingobernable de lo real. Pero el tratamiento estético de este exceso parece diferente de lo ético. Mientras en la ética está en juego la asunción subjetiva del *kakōn* de la Cosa, en la estética se juega más bien la organización, la circunscripción, el borde, el velo de la Cosa. Más precisamente, si el tratamiento ético de lo real pasa a través de la centralidad de la categoría (heideggeriana) de “asunción”, el tratamiento estético de *das Ding* pasa a través de la categoría

implicado es el goce como más allá del significante, del goce como real de la Cosa, cuyo aire afirma Lacan, resulta “psíquicamente irrespirable”. Cfr., J.-A. Miller, *I sei paradigmi del godimento*, ob. cit.

7. Más allá de los raros juicios de Lacan sobre Nietzsche, juicios a menudo poco lisonjeros, Lacan “lector de Nietzsche” no ha sido todavía un tema suficientemente interrogado con toda la seriedad que este cuestionamiento merece. Mi idea es que hay una presencia crucial de Nietzsche en Lacan. Basta pensar, por ejemplo, en la importancia del debilitamiento ontológico de la referencia “edípica” en la noción de Ley que caracteriza específicamente al último Lacan y que inspira profundamente toda la obra de Nietzsche.

freudiana de “sublimación”. Siendo irrepresentable en sí, la Cosa solo puede ser representada como “Otra Cosa”. Es aquí que Lacan convoca a la sublimación como modalidad de diferenciación entre “de” y “desde” *das Ding*. La condición de la sublimación es de hecho una toma de distancia de la Cosa. Si nos aproximamos demasiado a la Cosa no hay obra de arte posible; el aire psíquico resulta irrespirable; no hay creación solo destrucción de la obra. Sin embargo, Lacan insiste en pensar la sublimación en su relación con la Cosa. Es esta una tesis que recorre el espléndido trabajo de Eugenio Trias sobre lo ominoso freudiano.⁸ Lo ominoso como efecto del encuentro del sujeto con lo real mudo de la Cosa es la condición y al mismo tiempo el límite de lo estético. Sin relación con lo real de la Cosa la obra pierde su fuerza, mientras una excesiva proximidad a la Cosa terminaría por destruir cualquier sentimiento estético. En este sentido, Lacan al teorizar sobre lo bello como barrera frente al vórtice de *das Ding*, parece retomar al Freud del poeta y los sueños diurnos, en donde reconoce al “verdadero arte poético”, la capacidad de hacer soportable lo repugnante y desagradable. Pero lo bello como defensa frente a lo real no es la misma cosa de la remoción *tout court* de lo real. La dialéctica entre lo bello y lo real desarrollada por Lacan en el *Seminario VII* recalca, como ya habíamos visto, aquella nitzcheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco en “el nacimiento de la tragedia”, pero retoma del mismo modo la idea freudiana de fondo según la cual no se trata de la liberación inmediata del inconsciente lo que hace posible la creación artística, sino más bien de su veladura simbólica.⁹ Sin embargo lo bello, para preservar su fuerza estética, debe estar en relación con lo real; la belleza es un velo apolíneo que debe hacer presentir el caos dionisiaco que pulsa en ella.

8. Cfr., E. Trias, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1982.

9. Cfr., S. Freud, “El poeta e la fantasía”, en *Opere*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1980, vol. V, pág. 383.

Lacan piensa lo bello como forma, como eficacia simbólico-imaginaria de la forma. Es, repitámoslo, la eficacia de la forma resulta justamente del tomar una cierta distancia de la realidad inquietante de la Cosa. La obra de arte no puede ser una pura presentificación de la Cosa —como por el contrario parece advenir emblemáticamente en el narcisismo psicótico que caracteriza ciertas performances de Orlan— lo bello es un velo necesario que recubre lo terrorífico de *das Ding*. Pero este velo no es una simple cobertura o, directamente, una negación (o una remoción) de la realidad sin nombre de *das Ding* (en ese sentido es Hegel quien ya decreta la muerte del arte simbólico como un proceso irreversible de la modernidad). Mas bien, lo bello nos acerca a la Cosa, y sin embargo nos mantiene separados de ella. Lo bello no es para Lacan la dimensión de una pura armonía formal —lo bello no es la remoción de lo obscuro de lo real—, pero es un modo de experimentar una distancia estética del real de la Cosa y al mismo tiempo es el índice del más allá absoluto que la Cosa constituye respecto al campo de los semblantes sociales. En el fondo es ésta la homología profunda entre arte y psicoanálisis: ambas son prácticas simbólicas que se encaminan a tratar lo real de la Cosa, que toman cuerpo propio en un tiempo en el cual los semblantes vacilan.

En otros términos, no existe una obra de arte que no implique una actividad sublimatoria, o bien una mediación, una defensa frente a lo real. ¿Pero qué cosa significa entender la sublimación según la fórmula clásica del *Seminario VII*, “como elevar el objeto a la dignidad de la Cosa”? En tanto se indica que la captura directa de la Cosa quema y destruye cualquier sentimiento estético posible. “Eleva” no es idéntico a exhibir o a mostrar. Elevar un objeto a la dignidad de la Cosa significa introducir un bordeamiento significativo en torno al vórtice de lo real. La primera estética de Lacan convoca, en este sentido “nietzscheanamente”, al arte como remedio defensivo en la confrontación con lo real. En este sentido, la sublimación produce una vuelta al objeto, no tanto como resto de la operación sig-

nificante que cancela la Cosa, que pone la Cosa bajo la barra, sino más bien como índice de la Cosa. La creación artística hace surgir el objeto sobre el vacío de esta “tachadura” significativa como signo de ésta misma tachadura y de su ineludible residuo.

Lacan advierte el doble estatuto de la Cosa (objeto perdido, vacío de objeto fundamental, pero también condición de existencia de la cadena significativa) en una obra de arte, que parece describir deliciosamente que cosa significa “organizar el vacío”. No se trata de una obra célebre como aquella de *Los embajadores* de Holbein, que orientará la reflexión de Lacan en el *Seminario XI*. Se trata por el contrario de una obra “doméstica” que Lacan ve, en la época de la segunda guerra mundial, en la casa de su amigo Jacques Prévert. Se trata de una colección de cajas de fósforos. Las cajas aparecían una de la otra, unidas como en un juego de encastrados sucesivos, constituyendo una especie de serpentina que adornaba una habitación entera: “corría por el borde de la chimenea, después subía por la pared, pasaba por las molduras y bajaba a lo largo de una puerta.”¹⁰

Aquello que allí atrae el interés de Lacan es como del *objeto se puede extraer la Cosa*, o si se prefiere, como la Cosa subsista ya en el objeto. Por consiguiente el *objeto separado de su función de uso revela la Cosa, de lo cual eso es índice, pero más allá de sí mismo. Es por esta razón que Lacan ha definido su narración de la visita a Prévert como “el apólogo de la revelación de la Cosa más allá del objeto”*.¹¹

Mazanas, zapatos, cajas de fósforos; la estética del vacío sustrae el objeto “renovado” del imperio mundano de la utilidad, para indicar a través del objeto, pero mucho más allá de cualquier lógica de lo útil, el vacío central de la Cosa.

10. J. Lacan, ob. cit., pág. 144.

11. Ídem, pág. 145.

Excursus 1: el paradigma de las botellas de Giorgio Morandi

La estética del vacío encuentra su paradigma eficaz en la obra de Giorgio Morandi. No por azar en el curso del *Seminario VII* Lacan se refiere principalmente a la dimensión también aparentemente más cotidiana del objeto (las manzanas, las cajas de fósforos, los zapatos de campesino) para mostrar la acción de la sublimación artística (Cézanne, Prévert, Van Gogh) como acciones de presentificación-ausentificación de la Cosa.¹²

El ejemplo más paradigmático ofrecido por Lacan es tal vez el de las manzanas de Cézanne. Las manzanas de Cézanne no son evidentemente una simple copia naturalista de las manzanas en cuanto frutas de un árbol, objetos naturales. La obra de arte imita los objetos que representa pero solo para extraer un sentido nuevo, inaudito, irrepresentable, ni más ni menos. En este sentido ahora el objeto representado está, no tanto en relación con el objeto de la naturaleza, sino en relación al vacío de la Cosa. La técnica de presentificación y construcción del objeto que inspira a Cézanne, cuánto más tiende a aferrar la realidad del objeto, más devela la ilusión de fondo que sostiene esta misma presentificación. La ilusión de la imitación representativa se fragmenta —afirma Lacan— justo en el punto más radical de su realización.¹³ De este modo, aquello que se manifiesta es que la representación de lo sabido, de lo conocido, de lo más próximo —en este caso de la manzana— termina por sustraer este objeto a la factibilidad del mundo y contribuir a “*renovar la dignidad*”.¹⁴

Del mismo modo podemos citar como paradigma de la estética del vacío, el ejemplo magistral de Giorgio Morandi. Las botellas de Morandi realizan la misma elevación del objeto a la

12. Ídem, pág. 180

13. Ídem.

14. Ídem.

dignidad de la Cosa, o sea aquella renovación de la dignidad del objeto de la que habla Lacan a propósito de las manzanas de Cézanne (la fuerza especial de Morandi consiste justamente en la elevación del objeto a la dignidad de la Cosa sin ceder a la tentación del “atajo” abstractista). Giorgio Morandi no se limita a pintar botellas; no opera una simple mimesis del objeto real. Más bien parece preservar un misterio absoluto, irreducible al nivel inmediato de la significación naturalista. La enunciación subjetiva prevalece sobre los enunciados visibles.¹⁵

Morandi utiliza el objeto para bordear el vacío de la Cosa, pero justamente en este bordeamiento finaliza en realidad para evocar lo continuamente como su matriz invisible. La figuración morandiana mantiene esta relación esencial con lo no-figurable, con la evanescencia del fondo. En este sentido, Morandi es *el pintor del silencio de Das Ding*: el artista anima un objeto que no obtura el vacío de la Cosa pero la organiza de otra forma, porque solo en otra Cosa, la Cosa puede aparecer. La sublimación artística es por ende lo contrario de la remoción: mientras la remoción aleja la Cosa, la sublimación la alcanza por la vía de una renovación de la percepción del objeto.*

15. Esta tesis sobre la pintura de Giorgio Morandi es desarrollada por Stefano Agosti en un inspirado artículo, “Morandi e le enunciazioni del visibile”, en *La rivista dei libri*, octubre 1993.

* En Morandi se puede verificar la presencia de la Cosa como aquello que atrae los objetos, casi aspirándolos hacia el fondo, pero también como velo de la Cosa (como adviene magistralmente a través del polvo de la calle que aparece en ciertos paisajes). El objeto está totalmente desnaturalizado; es más Cosa que objeto pero, a diferencia de lo amorfo o de lo abstracto, se queda en un equilibrio entre uno y otro de los dos polos. No profundiza en lo amorfo abstracto y ni siquiera retrocede en lo inverosímil del más acá del lenguaje. Este equilibrio formal permite a Morandi domar el vórtice de la Cosa; el vacío que circunda las botellas morandianas no es, en efecto, el vacío incandescente de Das Ding, el remolino del goce, lo irrespirable, pero si es un vacío organizado tonalmente, un vacío que custodia, como el silencio del analista, el límite de la representación. Sin embargo, el vacío de Morandi no

3. LA SEGUNDA ESTÉTICA: LA ESTÉTICA ANAMÓRFICA

La segunda estética de Lacan es una *estética anamórfica*, y tiene su punto de condensación en el *Seminario XI*. El pasaje desde el *Seminario VII* al *Seminario XI* indica, como Jacques-Alain Miller ha señalado, un nuevo “paradigma del goce”. El nudo freudiano arte-pulsión adquiere así una nueva configuración. En el *Seminario VII* el goce es el goce de la Cosa, y el arte aparece como una organización posible del vacío irrepresentable de la Cosa. El modelo filosófico parece ser, como ya señalé, el del “Nacimiento de la tragedia” de Nietzsche y en particular, de la elaboración que define la dialéctica tensional entre dionisiaco y apolíneo. Lo apolíneo nitzcheano contornea el caos dionisiaco como la obra de arte en Lacan contornea el vacío de *das Ding*. Lo apolíneo preserva la barrera de la belleza. El horror de la vida no aniquila la vida porque lo bello es una protección –para Nietzsche una suerte de bálsamo analgésico– que protege la vida. En la primera estética de Lacan la belleza parece reflejar efectivamente este rasgo nietzchiano: lo Bello es una barrera en relación a la Cosa; la obra es, freudianamente, un velo de lo inconsciente.

En el *Seminario XI* el goce aparece, por el contrario, localizado, bordeado estructuralmente, mediante la operatividad de la castración simbólica que lo distribuye, fragmentándolo, sobre los bordes de los orificios pulsionales del cuerpo del sujeto. En consecuencia, el arte no es ya convocado a ejercer una función de organización y bordeamiento de lo real, sino que más bien hace posible justamente el encuentro con lo real. El gran motivo de la estética anamórfica es, en efecto, la obra de arte como encuentro, a través de la organización significativa, con lo real en tanto irreductible a tales organizaciones. La esté-

se limita a señalar este límite –el vacío de la representación– como sucede en ciertas formas radicales del arte abstracto, sino que ofrece al vacío mismo una posibilidad de representación, de su bordeamiento significativo.

tica anamórfica es una estética que no organiza el real pero sino que tiene como finalidad hacer posible su encuentro. Es *más una estética de la tyche* que una organización del vacío. El acento no está puesto más sobre el objeto cotidiano –manzanas, zapatos, cajas de fósforos– de los cuales se extrae la Cosa, sino más bien sobre el objeto anamórfico (“suspendido” y “oblicuo”) como aquello que opera una ruptura ominosa (*unheimlich*) de lo familiar. Entre el *Seminario VII* y el *Seminario XI* la reflexión de Lacan se sitúa sobre lo ominoso en Freud desarrollada propiamente en el *Seminario X* dedicado al tema de la angustia. Es en este Seminario, al abrigo del *Seminario XI*, que Lacan valoriza (fue el primero de un gran número de autores) el artículo de Freud “Lo ominoso”, hasta ese momento abandonado en las bibliotecas, como posible fundamento de una teoría estética, no más fundada sobre la categoría de lo bello.

La estética anamórfica se constituye por ende sobre la ambivalencia constituyente de lo ominoso freudiano. En el curso del *Seminario XI*, en las célebres partes reservadas al objeto mirada y a la pulsión escópica, Lacan pone una demanda clave sobre el sentido de la obra de arte. La demanda clave no se refiere tanto sobre a “qué es la pintura?” pero sí sobre: “¿qué cosa es un cuadro?” Esta demanda guarda el sentido fundamental de la estética anamórfica. Ante todo, define un criterio estético para discriminar aquello que es arte de aquello que no lo es.¹⁶ Aquello que Lacan denomina “*función cuadro*” precisa, efectivamente, la cuestión de fondo de la obra de arte: hay una obra de arte solo donde está en acto la función cuadro. Este criterio es irreductible a una medida técnica, o bien no da lugar a una mera clasificación del arte. Se trata en efecto de un criterio fuertemente anti-hegeliano. En su *Estética* Hegel propone una cla-

16. Esta es una intuición desarrollada originalmente por R. Ronchi, *Il pensiero bastardo*, Milano, Christian Marinotti, 2001.

sificación de las artes fundada sobre el criterio diferencial de la progresiva espiritualización de la materia. Es este principio que ordena, según una jerarquía valorativa rígida, las diversas artes: de la arquitectura a la escultura (arte clásico) hasta alcanzar el trípode de las artes románticas: pintura, música y poesía. La calidad del material tratado (más pesado o más ligero) define el grado jerárquico de las artes. Este ordenamiento clasificatorio se orienta sobre la desmaterialización progresiva de la materia, que de la dimensión físico-material y naturalista propia de la arquitectura, va desvaneciéndose progresivamente, espiritualizándose, desarrollándose inicialmente en la tridimensionalidad de la forma de la escultura para luego reducirse a la bidimensionalidad de la superficie pictórica, a la evanescencia del punto sonoro fino para disolverse espiritualmente en la proximidad de la palabra poética al logos.

La idea lacaniana de la “función del cuadro” se emancipa de cualquier sistema clasificatorio de las artes fundado sobre las características consideradas materiales, para indicar por el contrario un criterio diferencial interno al arte como tal. Donde hay “función cuadro” hay arte, donde ésta función está ausente no hay arte.

¿Cómo podríamos, en consecuencia, definir “la función cuadro”? Ponemos de relieve al menos dos significaciones. La primera está en referencia a la *tyche*, en el sentido en que la obra de arte debe tener, para ser considerada como tal, la capacidad de producir un encuentro con lo real. Pero este encuentro se funda sobre la inversión de la idea aprehender la obra: no es el sujeto que contempla la obra, sino es la exterioridad de la obra que aferra al sujeto que, como dirá Roland Barthes a propósito de la función del “punctum”, “me aguijonea”.¹⁷ Sin embargo, este

17. “No soy yo que va cerca de el (il punctum) pero es el que, partiendo de la escena, como una flecha, me atraviesa”. Cfr., R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980, pág. 28.

“ser atrapado” este “ser aguijoneado” por la obra, no es una caída del sujeto en el vórtice de la Cosa, no da lugar a un síndrome de Sthendal. Lacan hace más bien referencia a un placer del ojo, al ser atrapado por el cuadro como una experiencia estética de abandono, pacificación, como una deposición de la mirada. “Esto –afirma– es el efecto pacificante, apolíneo, de la pintura. Algo es dado, no tanto a la mirada, sino al ojo, algo que comporta un abandono, depósito de la mirada”.¹⁸

La segunda significación de la función cuadro considera, por el contrario, la relación con el problema de la figurabilidad misma del sujeto. En el sentido de que la función cuadro no proporciona una representación del sujeto, sino más bien una representación del límite de su posibilidad de representación. El ser capturado en el cuadro revela allí su carácter más radical. Se trata de la “función mancha”. Esta última muestra al sujeto como entregado a la mirada del Otro, a una mirada que viene desde afuera y subvierte la idea clásica del sujeto como artífice de la representación. El más allá de la representación tiene como presupuesto el hecho de que el punto de perspectiva de la mirada está ubicado fuera del sujeto. Es el corazón sartriano de la estética anamórfica de Lacan: no es el sujeto que mira, es el Otro que mira al sujeto. El episodio de la caja de sardinas que relampaguea en el medio del mar abierto –concentración, condensación de luz, mancha en el cuadro del mar– surtió efecto sobre el joven Lacan en veraneo de ser mirado en el hueso (a) de su existencia. De ahí el efecto ominoso que provoca la experiencia de ser mirado –por ende, ser objeto de la mirada del Otro–, y que aturdió la joven vida de quien pudo permitirse estar entre los pescadores sin tener que pelear para ganarse el pan, haciéndola emerger como superflua, en exceso, desprovista de sus semblantes sociales, como “vida desnuda”. En este sentido, la convención familiar de

18. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 2003, pág. 100.

ser sujeto de la representación, que mira contemplativamente al objeto, aparece trastocada: ahora es el objeto que lo mira, y el sujeto se siente caer en su "vida desnuda", en su ser de objeto "de exceso". La mancha es, por ende, una función de aniquilación del sujeto de la representación, puesto que conmociona el ser del sujeto y lo aniquila.¹⁹ La estética anamórfica encuentra en esto la *Stimmung* fundamental. Hay obra de arte cuando hay encuentro con la mancha, con aquello que agujerea el marco puramente representativo de la organización semántica de la obra. Pero la función cuadro para Lacan no es el simple marco de la representación. Esta revela, en última instancia, al sujeto mismo como función mancha, como imposible de reconocerse, como exceso excluido de la captura del significante. El punto ciego de la visión tiene que ver justamente con este exceso constitutivo. El sujeto es el lugar de la representación que, sin embargo, no puede representarse a sí mismo. Es la misma paradoja que caracteriza al significante como diferencia pura; el significante está en relación con otro significante, justamente por la imposibilidad de representarse.

En la estética anamórfica Lacan retoma este problema poniendo lo irrepresentable como extimidad de la representación. Por ende, evitando la deriva psicótica del realismo de lo amorfo y de la apología de lo horrible –en contraposición ingenua al ideal académico de lo bello– que caracteriza y orienta gran parte del arte contemporáneo, pero interrogándose sobre el arte como operación simbólica que hace surgir lo real (lo irrepresentable, lo no-figurable) sólo a través de una operación formal, sólo en una relación de extimidad con la forma.

¿Cuál es, por consiguiente, la función del cuadro? Es sobre todo la función en la cual el sujeto, afirma Lacan, ha de encontrarse como tal.²⁰ Como tal significa como límite irrepresenta-

19. J. Lacan, ob. cit., pág. 87

20. "Habíamos denominado cuadro a la función en la cual el sujeto debe encontrarse como tal". Cfr., J. Lacan, *Il Seminario XI*, ob. cit., pág. 99.

ble, en su real más propio, en su real irreductible a la cadena significante en la cual el sujeto es representado. El cuadro no entra en la representación, no vuelve sobre la representación, es aquella función que hace surgir al sujeto como límite de la representación.

La estética anamórfica nos impulsa a un más allá de la estética del vacío. Para la estética del vacío la obra de arte, organizando el vacío de la Cosa, pone distancia de la zona incandescente de lo real, mientras que para la estética anamórfica es la obra misma la que hace surgir el real como exceso alojado en el corazón de la obra. La estética del vacío circunscribe, bordea, sublima el real, mientras que la estética anamórfica lo hace emerger, lo provoca, lo hace surgir aunque sea en su localización esencial. El problema es cómo hacer surgir lo irrepresentable a través de la figura. Se trata del real, no como centro excluido del mundo de la representación –das Ding en cuanto "realidad fuera de significado"– pero sí como encuentro, como *tyché*. La función cuadro es también una *función tyché*. Mientras que en la primera estética el acento está en la sublimación como elevación del objeto a la dignidad de la Cosa, ahora se trata de la deconstrucción del marco de la representación, la función mancha activada por la función cuadro, para hacer posible el encuentro con lo real. La estética anamórfica es una estética que hace surgir una discontinuidad real a partir de la mancha en la visión. Es la anamorfosis que inviste a Olimpia, la muñeca mecánica del relato "El hombre de arena" de Hoffmann, comentado por Freud en "lo ominoso", donde el equilibrio de su perfección formal se revela improvisamente como artefacto, máquina inerte, cosa muerta. La belleza gélida de Olimpia deja de este modo aparecer aquello que permanece oculto: el horror de la muerte, el real irrepresentable de la Cosa.

Pero el ejemplo princeps de la estética anamórfica es obviamente el de *Los embajadores* de Holbein, obra que muestra la irreductibilidad de la función cuadro a cualquier simbolismo.

Aquí no está, como en la Olimpia de Hoffmann, la belleza en primer plano, pero sí la vanidad de la identidad, la vanidad más grande dentro de todas las vanidades. El vacío estructural del sujeto está escondido en las máscaras sociales, del saber, del poder, de los semblantes en los cuales el sujeto se resguarda. Pero la aparición del real encarnado en el objeto anamórfico de la cabeza del muerto no adviene a través de una hermenéutica simbólica, sino más bien por la vía de una deconstrucción formal. El punto opaco de la calavera aparece en el centro de la obra como "función mancha". Cabe señalar que la deconstrucción formal no es en un sentido único: se trata de un sentido posible de ida y vuelta. De deconstrucción y reconstrucción formal. La disgregación formal apunta a una recomposición inusitada. Sólo ahora el cráneo deviene perceptible como tal, dando un sentido ominoso a toda la obra. En la estética anamórfica aquello que descompagina el cuadro es la *función cuadro interna al cuadro*, no es la justificación de la agresión al cuadro en nombre de un realismo de la Cosa. Realismo y simbolismo son perspectivas que Lacan intenta evitar. En la estética anamórfica no hay ningún simbolismo porque la mancha no indica un significado en latencia, escondido, a la espera de ser liberado. Pero tampoco se trata de algún realismo: lo aforme, la mancha, el objeto suspendido y oblicuo, no tiene ninguna relación con la apología de lo amorfo del arte contemporáneo como sostiene, por ejemplo, Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss, que exaltan, precisamente, lo amorfo como expresión prelingüística, "bajo materialista", "antimodernista" del real obscuro de la Cosa, en contraste irreductible con la categoría moderna de forma.²¹

21. Cfr., Y.-A.-Bois, R. Krauss, *L'informe*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

3.1 Excursus: el paradigma de las "jorobas" de Alberto Burri

El cuadro que hurta, que captura y que rompe la familiaridad de la representación, encuentra en Burri una expresión esencial. En particular la referencia a las consideradas "jorobas", o bien a una serie de obras que ejemplifican la "función cuadro". La perspectiva geométrica viene forzada introduciendo un espesor material en el tejido de la obra, que invierte la dimensión perceptiva de la fruición ordinaria. No es más la percepción del que observa la obra, es la obra que forzando el límite del marco, se catapulta a lo externo, atravesado de los relieves, las "jorobas" que habitan y encrespan su superficie, llegando a alcanzar al observador. Lo interno se vuelca así, en una torsión material a lo externo, creando un efecto anamórfico radical que invierte el fundamento mismo del arte pictórico: la superficie kantiana, neutra, trascendental del espacio viene contaminada por un real que se presentifica como jorobas, protuberancia, saliente, exceso.

4. LA TERCERA ESTÉTICA DE LACAN: LA ESTÉTICA DE LA LETRA

La tercera estética de Lacan es la de la letra. Aquí el real no está más en relación al abismo de *das Ding*, y ni siquiera se configura como un resto localizado, parcializado, capturado en el detalle en exceso de la figura anamórfica. La tercera estética es una estética de la singularidad. Al centro está la función del cuadro como *función de la letra*. La letra es el encuentro contingente con aquello que siempre ha estado, con la esencia como lo "ya estado". Se trata, después de lo desarrollado en el *Seminario XI* a través de la tensión entre automatón y *tyché*, de una nueva teoría del encuentro. La segunda estética teoriza fundamentalmente el arte como encuentro anamórfico con lo real: su criterio no es lo bello como barrera simbólica en nues-

tras confrontaciones con el horror (estética del vacío), sino la “función cuadro” como función que presentifica lo irrepresentable: *punctum* que agujerea la función *studium*. En la tercera estética una nueva teoría del encuentro nos conduce hacia la dimensión singular del acto como modalidad de separación del sujeto de la sombra simbólica del Otro. En el apólogo de la lluvia narrado por Lacan en *Lituraterra* el encuentro es un efecto del *clinamen* que oficia como rasgo singular de la universalidad del significante. El encuentro de la lluvia que cae sobre la tierra, liberada de la nube del significante, produce una erosión, deja un trazo, de la impronta singular. La letra no es aquí, como era en el fondo en la teoría de la alienación significante que orienta el *Seminario XI*, el significante que mortifica el cuerpo viviente, aquello que lo incide. La tercera estética se concentra sobre la emergencia –a través del encuentro contingente– de la singularidad, de la traza singular, irreductible a la universalidad del significante: impronta única, signos irrepetibles se diseñan sobre la tierra en el límite –en el litoral– entre significado y goce. En el apólogo lacaniano de la lluvia la traza depende de la universalidad de la nube del Otro de la cual llueve significado y goce, pero su existencia material sobre la tierra es un hecho absolutamente singular; fruto de una contingencia inasimilable respecto a cualquier determinación significante. Este es para Lacan el valor del ideograma oriental: una escritura que, prescindiendo totalmente de lo imaginario, resulta vinculada al gesto singular, a lo irrepetible del ejercicio caligráfico, en el cual, precisamente, “la singularidad de la mano destruye lo universal”.²²

El estatuto de esta singularidad es un doble absoluto. Es absolutamente contingente y absolutamente necesaria. Absolutamente necesaria es la caída de la lluvia que manifiesta la acción

22. Cfr., J. Lacan, “Lituraterra”, en *La psicoanalisi*, n° 20, Roma, Astrolabio, 1996, pág. 14.

del Otro. Absolutamente contingente es, por el contrario, la impronta singular que no puede ser reducida a un epifenómeno de esta caída –no es más el efecto lineal de una causa determinística–.

La tercera estética –en oposición a la tesis de los años cincuenta, que tenía en la poesía el paradigma de la amplificación significante de lo cual se nutre el inconsciente estructurado como un lenguaje –tiene como presupuesto un significante suelto en la cadena, una no-articulación, un absoluto singular excéntrico a la universalidad del significante. Mientras en la primera estética el exceso irreductible del real se constituye en la Cosa, el arte se manifestaba como su organización significante, y en la segunda estética éste exceso es todo interno a la obra –es su *punctum* ominoso (éxtimo)–, en la tercera estética esto se manifiesta en lo singular, que se revela marcado por la repetición, por la necesidad de la repetición, de una repetición que se entrelaza con la contingencia más pura. El exceso de real –irreductible al significante– se manifiesta en la singularidad de la letra como destino, o bien como unión radical de contingencia y necesidad. En este sentido, la tercera estética encuentra su solución más eficaz en la experiencia del *pase* y en la escritura del poema subjetivo que éste comporta.²³ Esta escritura es, de hecho, inspirada por un *criterio de reducción*. La pareja reducción-amplificación significante –tal y como es teorizada por Miller–²⁴ constituye en efecto el centro de la estética de la letra. Mientras la amplificación significante valoriza la resonancia semántica generada por el encadenamiento entre los significantes y produce una redundancia de sentido –es justamente valori-

23. En el *pase* está, en efecto, en juego la posibilidad de un anonadamiento único y singular, entre el elemento necesario del vínculo biográfico y aquello de su transmisión testimonial “universal”.

24. Cfr., J.-A. Miller, *Le partenaire-symptome* (1997-98), curso desarrollado en el Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de París VIII, en particular, sesión del 29-4-98, 6-5-98 (inédito).

zando esta virtud que Lacan adopta en los años cincuenta, la poesía como paradigma de la función extracomunicativa y mitopoiética del lenguaje-, la operación de la "reducción" recorre el camino opuesto; no se mueve el S1 de la letra al S2 de la amplificación significativa, pero reduce precisamente el S2 de la amplificación al hueso del S1, al hueso de la letra traumática y asemántica. Desde este punto de vista, si por producir en el pase el poema subjetivo es necesario haber agotado en el propio análisis personal lo más ampliamente posible el movimiento de la amplificación significativa, la escritura del poema subjetivo en sí es un efecto de contracción, de reducción de la acción de la amplificación. Es por esta razón que Miller, siguiendo al Lacan de *Lituraterra*, evoca la escritura del *Haiku* japonés como modelo puro de la reducción significativa; esfuerzo de poesía que no valoriza tanto el carácter infinito de la amplificación, cuanto su contracción esencial.

La obra de Joyce pudo proponerse para condensar el carácter esencial de la tercera estética pero solo en un modo atípico. No se puede decir efectivamente que Joyce utilice el método de la reducción significativa (esta será la contribución extraordinaria de su mejor "alumno", a saber: Samuel Beckett), cuando más bien que eso se empeña en emancipar progresivamente al lenguaje de la dimensión imaginaria del sentido. Sin embargo, esta emancipación no adviene por un efecto directo de una operación de reducción, sino más bien por una exasperación de la dimensión de la amplificación significativa. La letra "joyciana" resta atípica por ésta razón, ya que el vaciamiento del sentido adviene solo hiperbólicamente por la vía de una suerte de "cubismo literario", o bien por su explosión en todas las direcciones posibles.²⁵

25. Cfr., J.-A. Miller, "Lacan avec Joyce. Le Séminaire de la Section clinique de Barcelone", en *La Cause freudienne*, n° 38, París 1998, pág. 16

4.1. Excursus: el paradigma de la cruz de Antoni Tàpies

Un ejemplo paradigmático de la tercera estética se manifiesta en el trabajo de Antoni Tàpies en el símbolo de la cruz. En la obra de Tàpies la presencia de la cruz es, de hecho, una presencia que a un cierto punto de su trabajo, se configura como central. La riqueza expresiva, la multiformidad de los materiales, los cambios de direcciones artísticas no hace mella a la constante del primado de la cruz.

Desde un punto de vista general la poética pictórica de Antoni Tàpies se ejercita como una exaltación en el sentido en el cual se entiende la exaltación analítica: reducción progresiva de las vestiduras yoicas, desarticulación de su dominio narcisístico, que finaliza en la conducción del sujeto hacia la asunción de su propio ser en cuanto ser marcado de forma indeleble por la acción del Otro. Se trata de aquello que Lacan ha teorizado como una "reducción de la ecuación personal"²⁶ del sujeto. Se trata de una operación de reducción progresiva de lo imaginario, o bien de su simbolización radical, para llegar después a individuar en el mismo campo simbólico el elemento irreducible a lo simbólico, la marca fundamental (asemántica) que instituye al sujeto y su destino. De este modo se pueden aislar y escandir los dos tiempos fundamentales de la investigación de Tàpies: *el tiempo del atravesamiento del espejo y el tiempo de la reducción del sujeto a la letra*.

El tiempo del "atravesamiento del espejo"²⁷ coincide con una verdadera y propia enmienda de la seducción narcisista de la mirada. Si se consideran las obras producidas en los años '40 se puede colegir fácilmente la centralidad imaginaria del autorretrato, la presencia continua de la mirada en una retratística

26. Cfr., J. Lacan, "Varianti della cura tipo", en *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, pág. 335.

27. A. Tàpies, *Communication sur le mur*, en *La pratique de l'art*, Paris Folio essais, 1997, pág. 210.

todavía figurativa, de gusto surrealista, y en esa recurrencia, casi obsesiva, de la mirada misma del artista que parece, en efecto, aparecer en todos lados. Para Tàpies el atravesamiento del espejo implica en cambio una "estadía en el desierto",²⁸ es el abandono de la referencia narcisista a la imagen especular. La estadía en el desierto es el tiempo de una soledad que no se puede consolar en la representación imaginaria del yo. Esta soledad es un vacío central que Tàpies persigue como punto arquimédico paradójal: el vaciamiento operado hacia lo interno se revela, como la condición de producción -de exteriorización- de la obra misma. La imagen se desimetriza al punto de disolverse progresivamente son ofrecer algún refugio narcisístico al sujeto. Un primer resultado de esta disolución es la aparición de la cruz en el lugar de la inicial del nombre del artista. La T de Tàpies transformada en una cruz en el *Autorretrato de 1950*²⁹ indica una reducción ascética de la imagen especular como lugar del yo, a la marca de la letra asemántica. El desdoblamiento de la imagen y la presencia agobiante de la mirada no es suficiente para mostrar la condición de desecho, de exclusión fundamental del sujeto. La mirada sangrante, lacerada, de las primeras obras sufre así un proceso de lenta "purificación". La emergencia de la cruz en el lugar del nombre propio del sujeto indica así la dimensión de sujetamiento del sujeto: *el yo del autor desaparece reducido a la cruz de la letra*. Es este en efecto el tiempo de entrada del símbolo de la cruz en la práctica de Tàpies: la cruz entra precisamente en el lugar de la letra (la T de Tàpies) que indica el ser del sujeto. La cruz de Tàpies no es, en efecto, la cruz cristiana. El valor teológico-religioso de la cruz como lugar de expiación, de sacrificio y símbolo de redención no es la cruz de Tàpies. Ciertamente, en la cruz tapiésana resuena el encuentro-trauma del joven Tàpies con los

28. Cfr., A. Tàpies, *Autobiografía*, Venezia, Marsilio, 1982, pág. 213.

29. Cfr., *Self-portrait*, 1950, en A. Tàpies, *The complete Works*, Colonia, Konemann, 1997, vol. I (1943-1960), pág. 139.

eventos relacionados a la guerra civil española: la cruz evoca la barbarie humana, el odio, y la agresión mortal, pero también es el monograma que custodia el silencio y el respeto ético por nuestro destino mortal. En la *Autobiografía* escribirá: "asocio mi país a momentos de angustia, a los bombardeos, a la destrucción, a la frustración, a la opresión, y a la miseria".³⁰ La cruz es aquí el símbolo de lo ingobernable, del padecimiento humano, del ser-para-la-muerte, de lo trágico de la existencia. Pero es esta experiencia constituyente el trasfondo histórico y humano de la experiencia subjetiva de la cruz, en la obra de Tàpies, como habíamos visto, la cruz surge inicialmente como el producto de una transformación de la letra que indica una torsión de la inicial del sujeto, de la T de Tàpies. Esa T aparece como una cruz que no es más un índice del yo sino más bien aquello que resta del yo después de haber completado el acceso del atravesamiento del espejo. En este sentido la cruz no es índice del yo, sino más bien el resultado de su cancelación. Por esto Tàpies pudo acercar el símbolo de la cruz a la paz del silencio. En el lugar del circo imaginario del yo y de su infatuación narcisista, la cruz señala una reducción del yo a la marca asemántica que instituye al sujeto como desecho. En el camino artístico de Tàpies, esta reducción coincide con "*La hora de la soledad*".³¹ El sumergirse en la investigación y en la experimentación de nuevos materiales que apasiona a Tàpies en particular en el curso de la primera mitad de los años 50's llega aquí a su culminación y lo conduce a volver a encontrar la cruz, no ya como una representación antropocéntrica como en el *Autorretrato* de 1950, en la mano del yo-autor, sino inscrita directamente sobre el muro. Es este el segundo movimiento de la ascensión tapiésana. Consiste en la introducción del elemen-

30. A. Tàpies, *Autobiografía*, ob. cit., pág. 79. Ancora: "tous les murs portent témoignage du martyr de notre peuple, des arrêts inhumains qui lui ont été infligés." A. Tàpies, *Communication sur le mur*, ob. cit., pág. 209.

31. A. Tàpies, *ibidem*.

to irreductible a lo simbólico a partir de lo simbólico. La cruz es en efecto capturada a partir del nombre propio del sujeto –por consiguiente e su dimensión simbólica– para terminar por adquirir un valor asemántico en tanto no es una representación imaginaria del sujeto. La cruz que se infiltra en el nombre propio del sujeto se estampa sobre el muro que Tàpies descubre como destino contenido en su mismo nombre (Tàpies significa, de hecho, en catalán “muro”). Es el muro que toma ahora el lugar del espejo. El yo no se aloja más en la imagen se cancela en la existencia material del muro; sobre la mirada cala la materia inhumana de la tierra, del yeso, de la arena. Esta aparición del muro muestra a qué nivel de ascenso Tàpies había llevado su reducción de lo imaginario. Es este pasaje extremo –del espejo al muro– que Tàpies define en efecto como un “salto cualitativo”,³² por consiguiente como una discontinuidad que revela radicalmente la estructura del sujeto. Ahora la cruz se presentifica en la obra sin alguna relación con la imagen del yo. La cruz no es, sin embargo, una marca entre las otras porque la cruz es la marca universal de la tradición judeo-cristiana de occidente. No obstante, este universal no es en Tàpies el universal abstracto del arquetipo jungiano porque deviene una marca singular. La cruz no es solo ni sobretodo un símbolo, pero se manifiesta como impronta, horma, traza, graffitti, signo caligráfico gestual, irremediabilmente vinculado a un hacerse letra, que, como escribe Lacan, “destruye a lo universal”. La cruz es la repetición del evento del sujeto: universal en su alineación a los significantes de la tradición, pero absolutamente singular en la letra indescifrable que la constituye. Por esto Tàpies pudo afirmar que la mano del artista tiene un valor en sí, se sostiene sobre el nervio del brazo, sobre la “electricidad” del brazo. En el gesto singular la intención se consume en el acto mismo que la produce. No hay un antes o un después.

32. A. Tàpies, *ibídem*, pág. 210.

La intención y después el gesto, pero solo la primera se realiza en el segundo. La cruz es un efecto de aquel gesto que no depende de la intención pero se quema en un instante vacío de pensamiento, en un puro acto. La cruz no es el símbolo que comunica un mensaje, pero es un objeto, un objeto signo. Al contrario, esta marca la diferencia entre la obra como representación (de sentido) y la obra como objeto que se produce solo sobre la base de un vaciamiento de sentido. Por eso la poética del muro es para Tàpies, sobretodo un modo para descubrir al silencio como corazón interno-externo del sentido. Como en el recorrido de los místicos, el silencio se logra, no directamente, sino a través de la acentuación máxima de su contrario. El silencio no es un dato inicial sino algo a lo cual la obra llega. Para alcanzar el silencio, Tàpies dijo una vez: “es necesario pasar a través de un sonido fuerte”. La conmoción del gesto provoca del mismo modo la reducción del sentido a un punto de vacío. La cruz es esa letra que vacía el sentido representativo de la obra y la consigna solo a su pura dimensión de evento. Si el símbolo religioso de la cruz es e símbolo universal de la pasión humana y de la redención divina, la cruz tapiésiana tiende a la “X” del enigma. Si el primero evoca una más allá trascendente, la segunda se manifiesta como absolutamente vinculada a la immanencia de la obra. En el *Gran Cuadro gris* (1955)³³ la cruz es invertida en la X enigmática que aparece como un pequeño graffitto blanco sobre la amplia superficie de materia oscura y compacta. La ascensión tapiésiana ha reducido así, a una letra enigmática, el ser del sujeto. Mezcla de contingencia (el evento señal-gestual de la cruz-enigma) y de necesidad (el evento del muro que reconduce al sujeto, en una repetición fundamental, al destino escrito en su mismo nombre) al cual el artista en la hora de la soledad decide, en una elección forzada, someterse:

33. Large Grey Painting (1955), en A. Tàpies, *The Complete Works*, ob. cit., pág. 245.

"puis un jour j'ai tenté d'atteindre directement au silence. Plus résigné, je me suis soumis à la nécessité qui gouverne toute lutte profonde".^{34*}

Texto traducido por Andrea Mojica Mojica y Mariela Castrillejo
Revisado por Astrid Álvarez de la Roche y Mariela Castrillejo
Versión corregida por el autor, con autorización para su publicación por este medio

LA SUBLIMACIÓN ARTISTICA Y LA COSA

Massimo Recalcati

"Que cosa es esta posibilidad llamada sublimación?"
J. LACAN, *El Seminario. Libro VII.*
La ética del psicoanálisis

1. LA SATISFACCIÓN SUBLIMATORIA

Para el psicoanálisis en general la sublimación es un concepto altamente problemático. Sobre todo lo fue para Freud. Jones cuenta cómo en 1916, Freud decidió destruir el manuscrito dedicado a ella, que habría debido aparecer en la colección intitulada *Metapsicología*. Esta destrucción expone en modo evidente la dificultad de Freud en alcanzar una claridad teórica respecto de una categoría de la cual en realidad él ya había hecho uso en textos precedentes pero sin lograr jamás una definición conceptual rigurosa. Freud queda insatisfecho del propio esfuerzo; destruye su trabajo, hace del capítulo dedicado a la sublimación el capítulo ausente de su *Metapsicología*, su seminario inexistente, su *sicut palea*.

Freud usa pues la categoría de *Sublimierung* en diversas obras, algunas de las cuales están explícitamente mencionadas por Lacan en el comentario dedicado específicamente a la categoría de sublimación (que encontramos en el *Seminario VII*). Podremos recorrerlo aquí en detalle; pero la categoría freudiana

34. A. Tàpies, *Communication sur le mur*, ob. cit., pág. 210.

* "Luego un día intenté alcanzar directamente al silencio. Después renuncié, me sometí a la necesidad que controla toda lucha profunda."

no es jamás tratada en forma sistemática. *Sublimierung* permanece como un verdadero enigma en Freud. Pero cuál es el corazón de este enigma? Qué cosa Freud no domina suficientemente en la problemática relacionada a la sublimación? O, más precisamente, qué cosa indica esta dificultad en Freud?Cuál es el misterio que encierra? En este trabajo me esfuerzo en atravesar estos interrogantes siguiendo el camino lacaniano al retomar este concepto tal como se desarrolla en el cuadro del *Seminario VII*.¹

En una síntesis extrema se puede afirmar que la noción de sublimación presenta el problema de cómo puede existir una satisfacción pulsional no vinculada directamente a una satisfacción sexual. Eso comporta que la *Sublimierung* imponga una resistemización de la definición misma de satisfacción pulsional que se encuentra en juego como tal. Cómo puede la satisfacción sublimatoria entrar en el campo de la satisfacción pulsional? La enormidad del problema de la sublimación consiste en este interrogante respecto del cual Freud no está en condiciones de responder con seguridad, aunque sí insiste en retener que en la sublimación hay en juego una satisfacción pulsional. Pero cómo puede una pulsión sexual satisfacerse siendo —como adviene en la actividad sublimatoria— inhibida en la meta? Cómo esta satisfacción —que implica una renuncia a la satisfacción directa— es otra satisfacción respecto de la que viene impuesta por el super-yo?

¿No sería tal vez éste, el problema planteado en última instancia por la sublimación freudiana: que sería una otra satisfacción respecto a esa que se consuma directamente a través del objeto?

1. Más precisamente, este comentario viene desarrollado en la parte del Seminario intitulada pertinentemente por Jacques-Alain Miller: "El problema de la sublimación". Cfr., J. Lacan, *El Seminario. Libro VII. La ética del psicoanálisis* (1959-60), Torino, Einaudi, 1994, págs. 109-207.

De ahora en adelante las citas de esta obra serán reproducidas con la sigla EP.

2. LA SUBLIMACIÓN Y EL PADRE

El *Seminario VII* señala un momento decisivo en la relectura lacaniana del concepto de sublimación. En un primer tiempo Lacan parece privilegiar una versión edípica de la sublimación. De manera manifiesta en *Los complejos familiares en la formación del individuo*, Lacan teoriza acerca de una continuidad estructural entre la noción de sublimación y la función simbólica del padre edípico: el modelo, el prototipo fundamental de la sublimación, es rastreado en la operatividad normativa del Edipo. Un eco de esta tesis se encontrará en el curso del *Seminario VII* cuando sublimación y padre aparecerán estrechados en un anudamiento radical, en el sentido que el "recurso estructurante de la potencia paterna" aparece "como una sublimación" (EP, pág. 182). Mas precisamente, en *Los complejos familiares*, Lacan propone la tesis clínica de que cuando la imago materna no viene tratada por la sublimación paterna, deviene *factor de muerte*. La fuerza sublimatoria del Edipo consiste en separar al sujeto de un goce fusional, mortífero, de la aspiración destructiva hacia la totalidad, de la nostalgia de la Cosa. En este sentido la noción de sublimación asume un significado constituyente en relación a la realidad misma. De hecho la condición de acceso a la realidad se define propiamente por esta sublimación del goce mortífero y canibalístico que distingue el pegamento oscuro del ser viviente con el Uno del cuerpo materno. Mas precisamente, la posibilidad de esta primera sublimación del goce parece operar como un principio discriminativo entre neurosis y psicosis, en el sentido que en la psicosis la sublimación se demostraría como imposible y el goce de la pulsión de muerte arrasaría cualquier dique subjetivo. Es la idea de la psicosis como imposibilidad de acceso a la operación simbólica de la sublimación: el sujeto queda pegado a la Cosa del goce, viene arrastrado en las espirales de un real caótico. Aún más precisamente, siempre en *Los complejos familiares*, el grupo familiar imaginario, ese que favorece el surgimiento de la psico-

sis, es definido por Lacan como “descompletado”, en el sentido de que en ello no es operativa la sublimación paterna, predominando en vez, un pegoteamiento sin mediación entre el sujeto y la madre como puro factor de muerte:² *en lugar de la castración simbólica que instituye la sublimación como destino posible de la pulsión, se afirma la equivalencia terrible entre muerte y madre*. Los efectos de esta equivalencia son clínicamente diferenciados por Lacan: aplastamiento del deseo, destrucción del sentimiento de la vida, apetito de muerte, deseo de la larva, canibalismo fusional, abismo místico de la fusión afectiva, suicidio diferido, toxicomanía oral, asimilación perfecta a la totalidad del ser, retorno al seno materno, oscura aspiración a la muerte, nostalgia de la tutela totalitaria.³

Respecto a este goce que se pegotea con la muerte, el Edipo es el lugar de una sublimación civil. Sin sublimación hay adherencia nirvánica a la Cosa materna, hay imposición de un real que exige una repetición maldita de lo Mismo. Aquí Lacan insiste en presentar la sublimación no solo como una transformación de la pulsión sexual, sino como principio mismo de toda transformación subjetiva: la sublimación lacaniana no es tanto sublimación de la pulsión sino sublimación de la imago materna que obstaculiza la creación de lo nuevo, de “nuevas relaciones en relación al grupo social” como se expresa Lacan mismo.⁴

Como se ve, se trata de un encuadramiento de la problemática de la sublimación que valoriza su lado edípico-simbólico, indicando la sublimación como operación simbólica necesaria para el tratamiento de la pasión primordial hacia el Uno que aspira originariamente al sujeto. En otras palabras, la sublimación se opone a la tendencia (mas allá del principio de placer) del sujeto a la muerte; es su correctivo cultural, simbólico, ci-

2. Cfr. J. Lacan *Los complejos familiares en la formación del individuo*, Torino, Einaudi, 2005, pág. 18.

3. Ídem pág. 35.

4. Ídem, pág. 18.

vil. Sin embargo, ya en *Los complejos familiares*, Lacan nos recuerda que para que el dispositivo edípico funcione eficazmente, la sublimación simbólica no puede, por estructura, operar un saneamiento sin restos del goce mortífero del Uno; la imago del seno materno continuará jugando un rol fundamental en la vida del sujeto.⁵

Al haber intitulado un párrafo de la sesión del 10 de febrero de 1960 “La sublimación del Padre”, Jacques-Alain Miller evidencia como, en el curso del *Seminario VII* Lacan regresa sobre esta su primer versión simbólica de la sublimación. Pero es justo en este contexto que Lacan finaliza por acentuar problemáticamente más la función indomable del resto de goce –el trazo indeleble de la marca materna, según los términos de *Los Complejos Familiares*– que la función simbólica de la sublimación como expresión constituyente de la función del Padre. Mas precisamente, él nos muestra que es en el mismo principio simbólico paterno que podemos encontrar en acción este residuo. En otros términos, justamente en el *Seminario VII* Lacan indica una fractura interna en la noción de Padre que impide esa suerte de coincidencia de Padre y sublimación que había inspirado *Los complejos*. El Padre de Lacan es aquí ya un Padre que no coincide mas con el Padre como matriz de la sublimación simbólica, con la función estructurante del Nombre-del-Padre. Ese Padre en juego en el *Seminario VII* no es de hecho el Padre como prototipo de la sublimación simbólica, sino que es mas bien *el padre como anti sublimación radical*. Es el padre-goce, el padre maldad, el padre maligno. El padre que, como adviene para el Dios de Lutero evocado por Lacan, odia sus criaturas. Esta fractura que atraviesa el principio paterno viene aquí a la luz trágicamente: *la función del padre no se limita a representar la sublimación sino que se presentifica también como odio de Dios, como voluntad de goce, como goce del padre de la horda*.⁶

5. Ídem, pág. 19.

La presencia del cuadro de *Los Embajadores* de Holbein hace aquí, no casualmente, su primera aparición en la enseñanza de Lacan: la textura simbólica del cuadro, su construcción geométrica, su organización significativa, hospeda algo que atenta desde el interior a esta organización: la cabeza de muerto que la anamorfosis custodia oblicuamente sustrayéndola a la pura representación, como índice de un real que excede la dimensión simbólica-imaginaria de la representación aun habitando su centro. Se trata de la misma oblicuidad que Lacan reencuentra en el amor cortés o en la poética de la Dama. No es la pura representación de la bella imagen de la gracia femenina el centro de esta poética, precisa Lacan, sino, un "absoluto inhumano". Ese absoluto que en el *Seminario IV* Lacan ya colocaba justamente en el centro de la sublimación: "*Otro absoluto, inconsciente cerrado, figura de la muerte*".⁷

Todo este último giro de referencias para subrayar como la sublimación no corresponde unívocamente al principio del Padre sino que entra en tensión con el mas allá de este principio, con un Otro absoluto que no corresponde a la función pacificante del Padre edípico sino que mas bien se configura como una alteridad radical e indomable. Mientras en *Los complejos familiares* la sublimación constituye el acceso del sujeto a la realidad, o sea su separación del goce (materno) que lo parasita, ahora, a partir de la fractura que obra en el principio pater-

6. En este movimiento de redimensionamiento de la equivalencia entre padre y sublimación Lacan anticipa la relectura del Edipo freudiano que encontrará en el *Seminario VII* su éxito mas radical reduciendo el Edipo a un "sueño de Freud". Como ha notado Jacques-Alain Miller es en el *Seminario 7* que asistimos a un primero y decisivo pasaje de la falta en el Otro, por tal a su incompletud ligada a la forclusión del significante del Nombre del Padre, a la falta de Otro, eso es a su inexistencia. Cfr. J.-A. Miller, *Silet*, Curso realizado en el Departamento de psicoanálisis de la Universidad de Paris VII, del 12-1-1983.

7. J. Lacan, *El Seminario. Libro IV. Las relaciones de objeto* (1956-57), Torino, Einaudi, 1994, pág. 473.

no, la sublimación subjetiva aparece mas bien como una suplencia posible a la *forclusion generalizada de la sublimación simbólica*. En este sentido ella tiene su perno en el vacío central de la Cosa. Su perno no está mas en el Nombre del Padre, sino en S(\bar{A}). Por esto, Lacan puede afirmar, "en toda forma de sublimación el vacío será determinativo" (EP, pág. 165).

3. ÉTICA Y ESTÉTICA

El interés mayor de Lacan en el *Seminario VII* es aquel de emancipar la ética del psicoanálisis de la dimensión imaginaria del Ideal. Se trata de un pasaje radical: del primado del ideal que tradicionalmente había inspirado la moral occidental como moral del deber-ser al primado de lo real como fundante de otra Ética del sujeto, de una Ética irreductible a aquella super-voica del deber-ser.

¿Por qué, entonces, en tal contexto Lacan decide hacer un *excursus* tan amplio en torno a una categoría —la de la sublimación— que parecería pertenecer, y que históricamente ha pertenecido, mas a una estética psicoanalítica que a una Ética del psicoanálisis? ¿Por qué incluir la sublimación en una Ética y no en una estética?

La respuesta de Lacan es decisiva: la sombra del Ideal amenaza oscurecer la noción de sublimación, de reducir la sublimación a una forma de idealización. La dimensión general de la sublimación implica de hecho la problemática del origen del valor. Para Freud la sublimación implica que sus productos, los objetos de arte, culturales, etcétera, sean socialmente reconocidos como dotados de un "valor". En este sentido la problemática de la sublimación en cuanto creación de valores es una problemática exclusivamente Ética. *La operación de Lacan consiste en preservar la sublimación en relación a lo real y no al ideal*. El giro que Lacan imprime a la reflexión sobre la Ética inspira profundamente su acercamiento al enigma de la sublimación. Su programa se man-

tiene coherente: orientar la Ética del psicoanálisis—*conque el problema mismo de la sublimación*— a partir de la centralidad de lo real. La Ética no tiene que ver ni con el ideal, ni con lo irreal: “al revés—afirma Lacan— nosotros iremos [...] en el sentido de profundizar la noción de lo real”. (EP, pág. 16)

4. EL CUADRO DEL SEMINARIO VII: DEL GRAN OTRO A LA GRANDE COSA

El retorno de Lacan a Freud, en el *Seminario VII* es un segundo retorno a Freud respecto a aquel que se cumple en *Función y campo* y en general en el curso de los años cincuenta. En el *Seminario VII* el retorno a Freud no toma la vía simbólica del inconsciente estructurado como un lenguaje sino aquella de lo real, del regreso a la noción freudiana de *Todestrieb* y al más allá del principio del placer. Se trata de un segundo tiempo de la lectura lacaniana de Freud: *del sujeto del inconsciente al sujeto del goce, del gran Otro a la Cosa*.

Más precisamente, en el curso del *Seminario VII* Lacan alcanza a producir un desdoblamiento de Freud. El Freud del inconsciente estructurado como un lenguaje y de las formaciones del inconsciente es otro Freud del Freud de la pulsión de muerte y la repetición. Este desdoblamiento que aquí viene a hacerse operativo, será abiertamente teorizado en un pasaje clave del *Seminario VII* donde Lacan distinguirá, justamente, “dos pasos de Freud”. El primer paso es aquel que coincide con la individuación del sujeto del inconsciente y su deseo, mientras el segundo paso consiste en la individuación de la repetición como irreductible a las metamorfosis del sujeto del deseo inconsciente.⁸

El cuadro teórico en el cual se inserta el capítulo de la sublimación es pues el cuadro de un giro; aquel que Lacan imprime

8. Cfr. J. Lacan, *El Seminario, Libro XVII, El Revés del psicoanálisis*, (1969-70), Torino, Einaudi, 2001, pág. 50.

a su propia enseñanza distinguiendo el campo del más allá del principio del placer, por lo tanto el del goce, de aquel del orden simbólico. En el Lacan clásico de *Función y campo*, como ha señalado en varias ocasiones Jacques-Alain Miller, el simbólico coincide con el más allá del principio del placer en cuanto no está doblegado por las exigencias del viviente, siendo más bien el lugar de un tratamiento significativo del goce, de una mortificación simbólica, precisamente, del viviente mismo.

La lectura lacaniana de la pulsión de muerte y del más allá del principio del placer se presenta en este pasaje como una lectura hegeliana: lo simbólico es eso que aniquila la inmediatez de la vida natural. En este sentido Lacan insiste en mostrar el parentesco fundamental entre la muerte y la acción del significante permaneciendo fiel a la línea hegeliana kojéviana que pone la intervención del símbolo como negación de la identidad de la Cosa, como muerte de la Cosa. Esta fidelidad es eso que conduce a Lacan a asociar el registro de lo simbólico y el más allá del principio del placer en la célebre tesis según la cual “la palabra mata la Cosa”.⁹

El giro del *Seminario VII* consiste en dividir el registro simbólico y su acción sobre lo viviente, del más allá del principio del placer, o sea, en separar la acción del significante de la acción de la repetición. A partir de esta disyunción, lo simbólico viene a coincidir con el principio del placer, mientras el más allá del principio de placer define el registro de lo real como excéntrico a lo simbólico, como manifestación de la densidad ingobernable del goce pulsional. En este sentido en el segundo retorno a Freud propuesto por Lacan, no está más en primer plano la potencia retórico-lingüística del inconsciente sino el *Es* freudiano como, “receptáculo de las pulsiones”, manifestación del *Todestrieb* (pulsión de muerte) como pulsión “mas

9. J. Lacan, *Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis*, Scritti, *curador*. G. Contri, Torino, Einaudi, 1974, pág. 313.

pulsional” (*triebhafter*).¹⁰ Lacan lo afirma abiertamente: se trata ahora de asomarse, con Freud, sobre el *mas allá del inconsciente estructurado como un lenguaje*, sobre lo real del goce pulsional como mas próximo al campo real de *das Ding*: “eso que vemos emerger es algo que se perfila *más allá del funcionamiento del inconsciente*, y donde la exploración freudiana nos invita a reconocer el punto donde se enmascara el *Trieb*. El *Trieb* de hecho no está lejos del campo del *das Ding*” (EP, pág. 112-113) (subrayado nuestro).

Una nueva perspectiva tópico-metapsicológica es aquí indicada: *se trata de diferenciar el Es, del inconsciente*. Entonces, se trata de no retroceder frente a la alteridad radical de la Cosa. En otros términos, se trata de resistir a la tendencia de hacer de la noción de Es un residuo arqueológico del freudismo. Si de hecho, Lacan constata como “la primacía del Es esta actualmente del todo olvidada” (EP, pág. 175), una interrogación entorno a la Ética del psicoanálisis no puede mas que plantear una interrogación crítica de este olvido. Interrogar la Ética del psicoanálisis significa sobretodo no perder la primacía que Freud ha atribuido al Es, aun contra una lectura del inconsciente que el mismo Lacan ha animado, terminando por concebirlo como lenguaje tout court. Se trata, en otros términos, de “volver a llamar al carácter primordial, primitivo, de esta intuición en nuestra experiencia, que en este año, sobre el plano de la Ética, llama una cierta área de referencia a la Cosa” (EP, pág. 175).

En esta nueva perspectiva el orden simbólico se define como una organización defensiva respecto de lo real “extranjero interno” de la Cosa. Desde aquí un movimiento que termina por desplazar el orden simbólico mismo de su coincidencia con

10. Sobre estos temas relativos al segundo retorno a Freud de Lacan me permito de enviar a mis textos: *El vacío y el resto. Jacques Lacan y el problema de lo real*, Milan, Unicopli, 1993; *El universal y el singular. Lacan y el más allá del principio del placer*, Milan, Marcos&Marcos, 1995, y *Por Lacan Neoliberalismo, neoesencialismo y neoestructuralismo*, Roma, Borla, 2005.

el mas allá del principio de placer, a *su sobreposición con el principio de placer* como tal. ¿No es acaso este ultimo el que en la Metapsicología freudiana defiende el aparato psíquico de las estimulaciones excesivas que descompaginarían el funcionamiento tendencialmente homeostático del aparato mismo? En este sentido en el segundo retorno a Freud de Lacan, el principio de placer orientado por el simbólico actúa como defensa respecto a la vorágine de la Cosa. Pero esta vorágine no llega al sujeto como una perturbación que lo golpea desde el exterior. La vorágine de la Cosa es interna-externa al sujeto. Ella está fuera de lo simbólico, fuera del significado, irreductible a las imágenes y a los significantes, pero, al mismo tiempo, inmanente al sujeto, inmanente si bien en la forma paradójal de un interior excluido. De hecho, con la expresión “interior excluido” (EP, pág. 128), Lacan indica lo real de la organización psíquica. Real irreductible a lo pre-categorial de la fenomenología o a la dimensión afectiva-emotiva de un cierto post-freudismo, real que designa la heterogeneidad escabrosa del campo pulsional, o sea pues, del Es freudiano. Se trata de una dimensión del sujeto excéntrica sea al sujeto de la intersubjetividad, sea a la dimensión subordinada a la toma simbólica y mortificante del significante. Lo real de la Cosa es mas bien eso que mueve al sujeto del significante, siendo, como afirma Lacan, “eso que está detrás de este sujeto” (EP, pág. 130).

Todo el *Seminario VII* transcurre, a propósito de la definición de la Cosa, en una oscilación teórica particular; la Cosa viene definida, al mismo tiempo, como un pleno de goce y como un vacío, como un vacío central. Esta oscilación de la Cosa entre el vacío y el lleno es un punto aporético de gran fecundidad porque permite mostrar las dos caras fundamentales de la Cosa: en la perspectiva del significante la Cosa es un vacío porque ella esquivada toda representación posible, es literalmente irrepresentable, pero en la perspectiva del goce la Cosa es una “zona de incandescencia”, un lleno que excede al sujeto sometiendo a una repetición oscura. Perder una de estas dos ca-

ras de la Cosa significaría perder la riqueza de la reflexión lacaniana: *Das Ding* es al mismo tiempo lo irrepresentable (sin imágenes y fuera del significante) pero también una “zona incandescente”, densa de goce, una vorágine que aspira; un absoluto fuera-significado y un abismo que traga y respecto del cual el orden simbólico toma necesariamente las formas de una defensa más originaria que la represión, que el primer retorno a Freud de Lacan ponía como expresión de la acción separadora del lenguaje sobre la realidad humana.

En efecto los términos que en el *Seminario VII* encarnan *das Ding* son términos que tienen esta propiedad de excentricidad irrepresentable y terrorífica al mismo tiempo. Ellos encuentran su encarnación electiva en la figura de la Ley moral kantiana y en el cuerpo de la madre kleiniana. La ley moral kantiana se configura paradójicamente, como enseña “La crítica de la razón práctica”, como un imperativo absoluto, formal-universal, un imperativo totalmente emancipado de los contenidos sensibles, privado de dialéctica, rigurosamente feroz. Como una manifestación directa de la Cosa. En este vértice obscuro de la Ley, es la Ley misma que se revela como eso que introduce en el seno de la Ley, en su punto más central, un elemento irreductible a la Ley. Su dimensión simbólica se da vuelta en un real que se impone despiadadamente (sádicamente) sobre lo particular del sujeto. De este modo Lacan interpreta el enunciado clásico de Freud por el cual el Super-yo es “el heredero del imperativo categórico de Kant”. El absoluto de la ley moral consiste en el trascender la dimensión kantiana patológica del interés, o sea de lo placentero o de lo displacentero, para elevarse a la dignidad de un absoluto. Por esto Sade aparece en Lacan como el lugar de la verdad escondida de la razón práctica de Kant. Kant, de hecho, pone, como además lo hace en modo más evidente Sade, la Ley más allá del bien y el mal. La emancipación de la Ley moral de contenidos subjetivos de la acción, su valor eminentemente formal-universal, insensible a la dimensión del particular, termina por oponer la Ley moral en una oposición irreductible

a todo placer particular. En este sentido la Ley moral desliza del lado del goce, es decir del más allá del principio de placer. Freud mismo en “El malestar en la cultura” ha mostrado que la paradoja de la conciencia moral consiste en su “crueldad inextinguible” que se refuerza proporcionalmente al reforzamiento del sentido de culpa: la conciencia moral en cuanto expresión de la voluntad de goce del super-yo exige la renuncia al goce, pero esta renuncia deviene la forma suprema del goce.

En este sentido la conciencia moral no es un lugar que evacua el goce sino un lugar parasitado por el goce (EP, pág. 112). En el super-yo freudiano Lacan revela el fundamento real y no ideal de la conciencia moral, en verdad su anclaje oscuro con el campo pulsional. No es casual que Freud en la segunda tópica insista en definir el Super-yo “cultura pura de la pulsión de muerte”.¹¹

El segundo término en el cual la Cosa se encarna es el de la madre kleiniana. El cuerpo de la madre encarna *das Ding* en cuanto, como enseña la Klein, ello constituye una dimensión arcaica y absoluta del goce que solo la intervención de la Ley simbólica puede prohibir barranto el acceso. Pero este absoluto se manifiesta como tal solamente según una temporalidad retroactiva en el sentido que es solo la intervención de la interdicción del incesto que connota el cuerpo de la madre como una realidad absoluta de goce.¹²

El imperativo kantiano y la madre kleiniana ofrecen el derecho y el revés de la relación paradójica entre Ley y goce a partir de la consideración elemental de que no se puede pensar esta relación como una pura relación de exterioridad entre el empuje transgresivo del goce y la función normativa-sancionadora de la Ley. Se trata más bien de una relación de inmanencia donde en

11. S. Freud, *El Yo y el Ello*, en *Opere*, a cura de C. L. Musatti, Torino Boringhieri, 1980, vol. IX, pág. 515.

12. Este punto está bien aislado en la mejor introducción crítica que yo conozca sobre la obra de Melanie Klein, la cual es, A. Voltolin, *Melanie Klein*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

el caso del imperativo kantiano es la Ley en su versión mas pura –como lo es la formal y universal del imperativo moral– que deviene un producto de goce, mientras en el caso de la madre kleiniana es la Ley de la prohibición del incesto que hace surgir como su producto el goce. En el primer caso el goce coincide con la Ley, mientras en el segundo la Ley produce el goce.

5. LA SUBLIMACIÓN ARTÍSTICA

Es en el contexto de las múltiples encarnaciones de *das Ding* que Lacan presenta el problema de la sublimación, con particular referencia a la sublimación artística. A diferencia de la Ley moral kantiana y de la madre kleiniana, la sublimación artística ocupa el vacío abismal de *das Ding* no a través de un absoluto, la Madre o la Ley, sino a través de una pluralidad posible de objetos imaginarios. La sublimación artística pareciera ponerse por afuera de las paradojas de la transgresión que vinculan la Ley y el goce, ya que el goce de la creación prescinde de la relación con la Ley. En la sublimación artística el sujeto se enfrenta con el vacío de la Cosa mas que con la Ley. Podemos así evocar la formula fundamental de la sublimación según Lacan: *elevación del objeto a la dignidad de la Cosa* (EP, pág. 141). En la sublimación artística el objeto de arte deviene un objeto imaginario que se coloca, por la vía de una elevación simbólica, en el lugar vacío de lo real de la Cosa. Se trata, como veremos mejor dentro de poco, de una formula que evoca una de las definiciones freudianas mas conocidas de la sublimación, o sea “cambio de la meta sexual por una meta *más elevada* y de mayor valor social”.¹³

13. S. Freud, *Cinco conferencias sobre el psicoanálisis*, en *Opere*, ob. cit. vol. VI, pág. 171.

6. LA SUBLIMACIÓN DE FREUD: CINCO TESIS

Podemos ahora regresar con Lacan a Freud aislando al menos cinco tesis fundamentales de Freud sobre la sublimación.

Primera tesis: *la sublimación es un destino posible de la pulsión*. Freud ha insistido sobre el lazo entre la pulsión sexual y la sublimación. A juicio suyo, el problema de la sublimación no puede ser resuelto refiriendo la sublimación a las funciones del Yo. Mas precisamente: el enigma de la sublimación consiste justamente en ser una satisfacción sin represión, o sea, *una otra satisfacción* respecto a aquella implicada en el síntoma neurótico. Es la tesis que Freud expone en “Introducción al narcisismo”: el elemento real en juego en la sublimación es la pulsión. Pero si la sublimación es un destino posible de la pulsión, de cual destino se trata? Freud observa una doble tendencia que anima la pulsión: una tendencia a la fijación del goce y una tendencia plástica, ligada a la capacidad de la pulsión de realizar su satisfacción a través de desplazamientos. La sublimación como destino posible de la pulsión emana precisamente de esta tensión entre fijación y plasticidad pulsional acentuando el carácter “plástico” de la pulsión respecto a aquel “fijado”.¹⁴ En otros términos, el goce pulsional no es separable de la pluralización de sus posibles *modos de goce*. En el fondo la noción de sublimación pone a la luz a su manera la noción de *modo de goce* que Lacan en realidad atribuye a Freud y que como recuer-

14. como recuerda Lacan en Introducción al psicoanálisis, Freud teoriza abiertamente el carácter extraordinariamente plástico de las pulsiones. Conviene transcribir en extenso este pasaje: “Debemos tomar en consideración el hecho que propio los impulsos de natura sexual son, si puedo así expresarme, extraordinariamente plásticos. Pueden sustituirse uno con el otro, uno puede asumir sobre si la intensidad del otro, si la satisfacción de uno viene frustrado por la realidad, la satisfacción de un otro puede ofrecer una plena compensación. A pesar de su sujeción al primado de los genitales, ellos son entre ellos en relación como una red de canales comunicantes llenos de liquido.” S. Freud, *Introducción al psicoanálisis*, en *Opere*, ob. cit., vol. VIII, pág. 502.

da Lacan en Introducción al psicoanálisis, Freud teoriza abiertamente el carácter extraordinariamente plástico de las pulsiones. Conviene transcribir en extenso este pasaje: "Debemos tomar en consideración el hecho que justamente los impulsos de naturaleza sexual son, si puedo así expresarme, extraordinariamente plásticos. Pueden sustituirse uno al otro, uno puede asumir sobre sí la intensidad del otro, si la satisfacción de uno viene frustrado por la realidad, la satisfacción de otro puede ofrecer una plena compensación. A pesar de su sujeción al primado de los genitales, ellos son en su relación entre sí, como una red de canales comunicantes llenos de líquido." Miller en su misma enseñanza, ha enfatizado sucesivamente, en modo original, una categoría clínico-teórica decisiva.¹⁵ "Nos acercamos ahora –declara a propósito Lacan– a lo más profundo que Freud ha dicho sobre la naturaleza de los *Triebe*, y particularmente sobre el hecho que pueden darle al sujeto una manera de satisfacerse en más de un modo, sobretodo dejando abierta la puerta, la calle, el camino de la sublimación". (EP, pág. 113, subrayado nuestro).

El carácter plástico de la pulsión no es suprimido ni siquiera por el supuesto primado de la genitalidad. En el sentido en que ni siquiera la genitalidad puede reducir al Uno el pluralismo pulsional y su organización reticular. El pluralismo pulsional no puede ser, a diferencia de eso que creen ciertos post-freudianos, reabsorbido desde lo alto por la pulsión así llamada genital. Pero al mismo tiempo las pulsiones tampoco pueden ser *íntegramente sublimadas*. La plasticidad freudiana de la pulsión, está siempre en relación, como puntualiza Lacan retomando a Freud, a una cierta dosis de fijación (EP, pág. 115). La tendencia a la fijación de hecho muestra que toda pulsión es estructuralmente parcial; entonces está ligada a la pregenitalidad y a sus zonas erógenas. "Algo –afirma Lacan– *no puede ser su-*

15. Para esto véase en particular, J. A. Miller, *Silet*, ob. cit.

blimado" (EP, pág. 115); se trata de una exigencia libidinal, de un límite insuperable trazado por la fuerza de la pulsión, se trata de "la exigencia de una cierta dosis, de una cierta tasa de satisfacción directa" (EP, pág. 115). La tesis de la plasticidad entonces, tiene sentido solo si queda incluida en su límite, es decir el límite introducido por la fijación. Lacan indica como en su teoría de la pulsión pregenital Freud muestra "el carácter irreductible de estos residuos de formas arcaicas de la libido" (EP, pág. 117). La dimensión pulsional está asociada a aquella de un residuo real que exige la satisfacción y que limita necesariamente el movimiento sublimatorio como movimiento plástico transformativo.¹⁶

No haber tenido en cuenta este residuo real, fue el error enorme de Jung; la plasticidad positiva de las pulsiones no puede neutralizar del todo la dimensión de la fijación pulsional. Desde este punto de vista, el así llamado "primado de la genitalidad" teorizado por cierto post-freudismo y la cosmología junguiana son, aun en su diferencia, dos desviaciones evidentes respecto de la tensión inestable entre fijación y plasticidad dentro de la cual Freud sitúa la problemática de la sublimación. La teoría del primado de la genitalidad quisiera reabsorber el pluralismo pulsional en un centro unitario y jerárquicamente definido, el carácter estructuralmente perverso-polimorfo de la sexualidad humana, mientras la cosmología junguiana quisiera disolver lo real mismo de la pulsión en un espiritualismo gené-

16. Por esto el buen sentido clínico de Freud se opone a definir en la sublimación como tal un fin ideal del análisis. No se puede, afirma sabiamente, forzar a los pacientes hacia la sublimación porque "no todos los neuróticos tienen un gran talento de sublimación; para muchos de ellos se puede suponer que no se habrían enfermado si hubiesen poseído el arte de sublimar sus pulsiones. Si los empujamos a desmedida hacia la sublimación y cortamos su satisfacción pulsional más inmediata e más fácil, les hacemos la vida aún más difícil." S. Freud, "Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico", *Opere*, vol. 539.

rico que anula la naturaleza sexual de la libido. En ambos se manifiesta la tendencia a cancelar el resto libidinal –la fijación pulsional– que ancla y limita el movimiento plástico de la pulsión. De esta manera, para los primeros la sublimación deviene energía totalmente neutralizada (libido deslibidinizada...!), mientras para el segundo una energética psíquica. Al contrario la intensidad y la extraordinaria actualidad de la reflexión de Freud sobre este punto consiste justamente en pensar juntas plasticidad y fijación, simbólico y real sin resolver jamás en modo resolutivo la tensión que los atraviesa.¹⁷

Segunda tesis de Freud: *la sublimación está disyunta de la represión*. En la sublimación, de hecho, puede haber satisfacción sin represión.¹⁸ La sublimación implica si un cambio, una sustitución de meta y de objeto, pero esta sustitución no adviene a través de la represión. Freud es extremadamente claro en este punto, el retorno de lo reprimido define la modalidad sintomática de la satisfacción; pero se trata de una modalidad distinta de aquella sublimatoria. Tenemos entonces, dos distintas economías de la sustitución: aquella del significante que constituye el compromiso sintomático y aquella sublimatoria que exige un cambio de meta de la pulsión. Si las pulsiones sexuales reprimidas determinan la producción de síntomas que alteran las funciones no sexuales, la sublimación cumple el recorrido inverso del síntoma freudiano; en ella las pulsiones sexuales se dirigen hacia metas no sexuales. La pulsión sublimada no es reprimida sino conducida a la satisfacción por desviación

17. Todo el trabajo de investigación de Francois Ansermet entorno a la constitución primordial de la vida humana y su trabajo más reciente dedicado al estudio del funcionamiento del cerebro, tiene como referencia constante propio ésta dialéctica freudiana entre fijación y plasticidad. Cfr. por ejemplo, F. Ansermet y P. Magistretti, *A chacun son cerveau. Plasticité neuronale et inconscient*, Paris, Odile Jacob, 2004.

18. S. Freud, "Introducción al narcisismo", *Opere*, ob. cit., vol. VII, pág. 465.

respecto de la satisfacción sexual. Ella impone un cambio de meta, sin reducir la dimensión de la satisfacción pulsional como tal.

Tercera tesis de Freud: *la sublimación está disyunta de la idealización*. La idealización concierne a la relación del sujeto con un objeto especular, investido narcisísticamente. La idealización es un movimiento de cobertura del ser pulsional. En este sentido ella implica siempre una represión, por tanto un no querer saber de lo real, del ser pulsional del sujeto. Entre represión e idealización existe una solidaridad esencial: la represión freudiana se apoya sobre la idealización y viceversa. Para Freud eso que viene reprimido es todo lo que no es coherente con la representación ideal que el sujeto tiene de sí mismo. De este modo existe incompatibilidad entre lo reprimido y el ideal del sujeto, y la represión extrae su fuerza de esta incompatibilidad. Inversamente, la sublimación no concierne ni a la identificación que esta en el corazón de la idealización, ni a la represión de eso que resulta incompatible con la representación idealizada del sujeto. La sublimación no es una idealización. Por esta razón en "Introducción al narcisismo" Freud pone la sublimación como una anti-idealización; no como una cobertura del ser pulsional sino como una posibilidad inédita de la pulsión. Mientras la sublimación es un proceso que interesa a la libido objetual y consiste en que la pulsión se dirija a una meta diferente y lejana de la satisfacción sexual, la idealización es un proceso que no tiene nada que ver con la meta de la pulsión sino con el objeto. Su dimensión más propia permanece siendo la narcisístico-identificatoria. Al contrario la sublimación implica sobre todo una relación con lo real pulsional siendo una posibilidad de la pulsión y no una versión de la identificación.

Cuarta tesis de Freud: *el cambio de meta de la pulsión impone la idea de la satisfacción sublimatoria como social*. La dimensión de reconocimiento social es, central en la sublimación freudiana. Por esto la sublimación es para Freud un concepto con dos finalidades: la primera es aquella de ofrecer a la pulsión

una satisfacción sin represión. La segunda es que *esta satisfacción debe advenir a través del Otro social, o sea por las vías de un reconocimiento de la sociedad*.¹⁹ Llegamos aquí a algo que resulta determinante en la reflexión freudiana y que muestra cuánto en Freud es que el sujeto sea constantemente tomado en el lazo con el Otro social. Esta problemática es menos fuerte en la reflexión kleiniana sobre la sublimación (la cual insiste más sobre el nexo sublimación-Cosa que sobre aquel de sublimación-Otro y que constituye a su vez un motivo de la gran actualidad de Freud. La satisfacción sublimatoria debe siempre implicar el reconocimiento del Otro social: “la libido sexual viene a encontrar satisfacción en objetos... socialmente valorizados” (EP, pág. 118), comenta Lacan. En este sentido el sistema contemporáneo del arte puede decidir que objetos de arte pueden ser objetos extremadamente repugnantes. De hecho el objeto de la sublimación puede ser no sublimado y aparecer como puro real (como sucede por ejemplo en ciertas formas radicales del arte contemporánea) ya que es el sistema social del arte, el que define lo que es reconocido como “arte”.²⁰

Quinta tesis de Freud: *hay un elemento de renuncia que acompaña el destino sublimatorio de la pulsión*. En sentido estricto podemos entender la sublimación, como ligada a las creaciones humanas más elevadas, o también como coincidente con el trabajo psíquico como tal (“proceso secundario” en el lenguaje de la primera tópica freudiana) que difiere el proceso pri-

19. La sublimación freudiana implica entonces dos cabos (extremos) de una cadena: de una parte la satisfacción sustitutiva, de la otra la producción de objetos o de actividad social útiles que puedan asumir un valor social y colectivo. Tocamos aquí otro punto de tensión no resuelta. Lejos de realizar una suerte de conciliación entre lo individual y lo colectivo, la paradoja de la sublimación se manifiesta como presencia simultánea de una satisfacción directa y de su imposibilidad de sustraerse a su regulación social.

20. Sin embargo también el objeto no-sublimado es el producto de una operación de sublimación que en cuanto tal es determinante de la creación artística, al menos en la enseñanza de Freud y de Lacan.

mario de descarga. En *El malestar en la cultura* emerge efectivamente una noción extensa de la sublimación. Es eso que Eric Laurent ha definido como “sublimación generalizada”.²¹ “La sublimación —escribe Freud a propósito de esto— es un destino forzosamente impuesto a las pulsiones de la civilización”.²² En esta perspectiva, un ejemplo de sublimación generalizada que inviste el cuerpo concierne, siempre según Freud, la ganancia de la posición erecta. Se trata de una in civilización somática, de una suerte de sublimación orgánica, que implica la pérdida irreversible de toda supuesta animalidad como precio para obtener una inscripción en el campo del Otro social. El trabajo de Lacan de continuar retomando la sublimación corregirá decididamente a Freud en este punto. Para Lacan la sublimación es otra satisfacción que, como tal, resulta irreductible a la dimensión de la renuncia pulsional.

7. JUNG Y BERNFELD

Como he indicado, Lacan se refiere críticamente a las dos lecturas de la sublimación que arriesgan perder la riqueza de la elaboración freudiana. Se trata de la lectura junguiana y de la post-freudiana, propia de la Psicología del Yo que encuentra, según Lacan, en la elaboración de Bernfeld un paradigma teórico significativo.

En Jung asistimos a una suerte de espiritualización de la noción de sublimación. La sublimación explícitamente corre aquí el riesgo de transformarse en una teoría de los valores, en una mística espiritual. Ella tiende a deslizarse en una versión de la

21. Cfr., E. Laurent, “Sublimación generalizada”, en *Estilos de la sublimación. Usos psicoanalíticos del arte*, curado por M. Mazzotti, Milano, Franco Angeli, 2001, págs. 17-21.

22. Cfr. S. Freud, *El malestar en la cultura*, en *Opere*, ob. cit., vol XI, pág. 586.

idealización. El campo pulsional se encuentra reducido al campo de lo psíquico. La energética junguiana es una energética, como se titula una celebre obra suya, exclusivamente psíquica, o sea justamente, una energética psíquica. Y no es casualidad que en ella la categoría freudiana de sublimación sea abiertamente criticada por Jung justamente porque está aun demasiado comprometida con la pulsión. En su lugar Jung adoptará aquello de la transformación de la libido que resueltamente corta de su raíz pulsional, y coloca las actividades socialmente mas elevadas de los hombres, bajo el signo de una ideología de la emancipación espiritual. La noción de "transformación de la libido" de Jung es, en este sentido, un concepto alternativo a aquel de la sublimación porque, recortando el fundamento pulsional de la sublimación, la disuelve en un proceso de idealización.

Para Bernfeld y para la Psicología del yo en general, el modelo de la sublimación se hace equivalente al modelo del yo. Como a propósito de la estructura del yo, es teorizada la idea de una zona libre de conflictos, de una energía deslibidinizada, de intereses alternativos a los intereses libidinales, así la noción de sublimación se fundiría, no sobre una desviación sino sobre una *neutralización* de la pulsión sexual. Es esta la paradoja individualizada por Lacan: es la paradoja de una pulsión que se despulsionaliza, de una deslibidinización contradictoria de la libido. De este modo en la sublimación post-freudiana se opera un restablecimiento del dominio del yo contra lo real irreductible del campo pulsional.

Se trata de dos perspectivas que se alejan de la freudiana y que terminan por elevar la sublimación a un ideal ético-de valoración del psicoanálisis. En realidad, como hemos ya señalado, ninguna pulsión puede ser enteramente sublimada. Es la tesis que inspira *El malestar en la cultura* de Freud: existe siempre un residuo pulsional que exige, contra toda sublimación posible, su satisfacción. Por esta razón la sublimación no funda ninguna armonía entre el particular y el universal. La ci-

vilización freudiana está mas bien atravesada por el malestar y rechaza radicalmente la pastoral de la armonía psicológica. En cambio en Bernfeld la sublimación se desencarna y deviene una neutralización exhaustiva de las energías pulsionales al servicio del yo. Se puede así hablar de sublimación solo si hay transferencia de energía de la libido objetal a los *Ichziele*, a las "metas conformes al yo".

La sublimación freudiana no es ni una espiritualización de la libido ni una neutralización de la misma. *El error de Jung y Bernfeld consiste en considerar a la sublimación como una emancipación moral-espiritual de la pulsión*. Pero en la sublimación freudiana no se trata tanto de un proceso contrapulsional como mas bien de un mecanismo que aprovecha simbólicamente el empuje pulsional. Si bien, como hace notar Freud, en la satisfacción sublimatoria hay ausencia de ese placer físico, vibrante, inmediato ligado a las metas sexuales y, como consecuencia, queda abierto el enigma acerca de la naturaleza de esta otra satisfacción que la sublimación como destino de la pulsión hace posible.²³

23. Este es un problema que Lacan interroga pero que deja en realidad abierto: ¿qué tipo de satisfacción es aquella efectivamente en juego en la sublimación? Conocemos las diferenciaciones sucesivas entre el goce fálico (goce localizado, de órgano, regulado por la castración) el goce del ser (goce lleno, absoluto, imposible) y el Otro goce (goce no barrado, no circunscripto de la castración, infinito, no fálico). Seguramente el modelo del goce sublimatorio, tiene que ver con un vacío mas que con un objeto, pareciera mas afín al Otro goce que al goce fálico. Encontramos en Winnicott una indicación interesante a propósito de esto, cuando describe la satisfacción sublimatoria como un fenómeno de *goce sin acme*. ¿De que cosa se trata? ¿A que cosa alude Winnicott con esta sugestiva formulación?

La problemática de la sublimación es enfrentada por Winnicott a partir de aquella mas general, de los así llamados fenómenos transicionales. En *La sede de la experiencia cultural* Winnicott define los fenómenos transicionales como, justamente, "sin acme". Con esta expresión él entiende diferenciar un modelo de goce pulsional centrado sobre la descarga desde un modelo pul-

8. OBJETO DE LA SUBLIMACIÓN Y OBJETO MELANCÓLICO

Diverso es el juicio y la confrontación de Lacan con Melanie Klein. Sobre la noción de sublimación Lacan reconoce la riqueza de enseñanza de la escuela kleiniana (EP, pág. 134). En general en todo el *Seminario VII* Lacan teje un intenso coloquio con la obra de Melanie Klein. Cual es la perspectiva kleiniana acerca de la naturaleza de la sublimación? Ante todo en la escuela kleiniana la sublimación se vuelve una función restitutiva-reparadora; una reparación simbólica de las lesiones imaginarias infligidas por la agresividad esquizoparanoide al cuerpo materno. Pero se trata según Lacan de una tesis no satisfactoria porque arriesga asimilar lo específico de la sublimación con una posición intimista-depresiva del sujeto que, por ejemplo, anula la cara social de las producciones sublimatorias.

sional sin centro, difuso, privado de referencia al pico (fálico) de la descarga localizada. En este sentido los fenómenos de satisfacción privados de acme están referidos a la experiencia del lazo, a la capacidad de instituir lazos entre los objetos mas que a la actividad directa de la pulsión que empuja acefálicamente hacia su propia satisfacción. La electricidad es una figura metafórica elegida por Winnicott para expresar un goce de este genero. Es la electricidad que caracteriza, por ejemplo, un encuentro amoroso. Es la electricidad que no puede localizar el goce en un punto determinado del cuerpo porque lo atraviesa por entero. El goce sin acme es de hecho un goce que no conoce pico o detumescencia, sino mas bien ondas largas, oscilaciones, "fenómenos infinitamente variables", inasimilables a la forma estereotipada de la descarga y que constituyen el área del juego." Se trata de un goce inhibido en la meta y ulterior respecto al fálico. La escara pulsional se presta para definir el goce fálico como un goce exterior, localizable y cuantificable, fuertemente vinculado al goce del órgano. Los fenómenos de goce privados de acme pertenecientes a la experiencia de constituir lazos con los objetos no pueden ser asimilados a este goce, ya que abren al infinito la pulsión de vida. Se trata de un cambio cualitativo de la satisfacción pulsional. Por esta razón Winnicott define la satisfacción sin acme como signada de una "variabilidad infinita" en contraste con la estereotipia de los fenómenos ligados a la mera satisfacción del órgano. Cfr., D. W. Winnicott, *Juego y realidad*, Roma, Armando, 1978, pág. 169.

Sin embargo la perspectiva kleiniana tiene el mérito de *colocar el problema de la sublimación a partir del apego del sujeto al objeto fundamental, el más arcaico, a la Cosa materna* (EP, pág. 134).

Con este propósito el comentario de Lacan se detiene sobre un artículo de Klein intitulado *Situaciones de angustia infantil expresadas en una obra musical y en el cuento de un impulso creativo* de 1929.²⁴ En la segunda parte describe el caso clínico de Ruth Kjar expuesto en un artículo del título *El espacio vacío de Karin Mikailis*. Se trata de una mujer que vive profundos estados depresivos. La sensación de un vacío inextinguible que no puede llenar acompaña permanentemente su vida. Pero esta mujer tiene todo. Es rica, bella, independiente vive en una casa confortable y refinada, cultiva la pasión por los viajes, tiene un marido que la ama, un estado social envidiable, una solida cultura. Los muros de su casa están cubiertos de cuadros excepcionales del hermano del marido que es pintor de profesión. Un día saca un cuadro de la pared haciendo aparecer un vacío en la serie compacta de los cuadros. Este vacío que aparece en el exterior se sobrepone al vacío interno que acompaña desde siempre a la paciente. El espacio que aparece imprevistamente vacío cataliza las crisis depresivas, asumiendo para la paciente un "valor cristalizante" (EP, pág. 149). El espacio vacío "le dirigía -escribe Klein- una mueca horrenda".²⁵ Sin embargo el impulso creativo puede surgir de esta sobreposición de dos vacíos, del agujero que se abre en el Otro y que termina por sobreponerse al agujero en el que habita el sujeto. Es esta sobreposición que surte un efecto de separación del demasiado lleno que circundaba la vida de Ruth asfixiandola y que hacia impracticable todo acto creativo. Cuando esta sobreposición se

24. M. Klein, "Situazioni di angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo", en *Scritti*, Torino, Boringhieri, 1986, págs. 239-248.

25. M. Klein, ídem.

manifiesta, la paciente decide realizar un cuadro. Un nuevo objeto viene al lugar del objeto faltante; viene al lugar del vacío en la pared. Se trata de una mujer negra, pintada en tamaño natural. Luego de este primer cuadro, otros lo seguirán y tendrán como tema otras figuras de mujeres; en particular una mujer vieja y por último la madre fuerte y bella, retratada en el esplendor de su juventud. Melanie Klein interpreta el desarrollo de esta serie a partir de la angustia primaria de Ruth de haber podido destruir con la propia agresividad el cuerpo materno. La mujer vieja viene interpretada como la expresión objetivada de este primer empuje destructivo, mientras la madre pintada en su juventud sancionaría la realizada reparación del objeto de amor; es la madre como objeto de amor, restaurada simbólicamente de las agresiones imaginarias esquizoparanoides, recuperada como objeto de gratitud.

A partir de este artículo Lacan reconoce a la escuela kleiniana dos méritos. El primero es el de enlazar la solución sublimatoria a las relaciones del sujeto con la Cosa materna en vez de enlazarlos al Yo y sus dichos "intereses libres de conflicto". El segundo consiste en mostrar *la proximidad entre el trabajo de duelo y el trabajo de la sublimación*, o si se prefiere, en mostrar *el parentesco entre el objeto melancólico y el objeto de la sublimación*. El caso de Ruth Kjar exalta, de hecho, justamente este parentesco mostrando como la condición del acto creativo es, por estructura, afín a la condición genéricamente melancólica que se caracteriza por una relación privilegiada del sujeto con el vacío. En este caso el acto creativo surge a partir de una discontinuidad en la serie de objetos, a partir de una fractura en el campo del haber. La sublimación responde en el fondo a una condición similar; ella puede realizarse solo sobre el fondo vacío de la Cosa. Lo recuerda Lacan, "en toda forma de sublimación, el vacío será determinativo" (EP, pág. 165).

El objeto melancólico y el objeto de la sublimación eligen como relación privilegiada la relación a la Cosa; son objetos cosificados o si se prefiere, *cosificaciones del objeto*. Solo que en

la melancolía en sentido estructural, el sujeto queda prisionero de una identificación mortífera con la Cosa que vuelve imposible toda sublimación. Es la tesis que Lacan desarrolla como hemos visto en *Los complejos familiares*: en la melancolía es el sujeto mismo el que se encuentra reducido a objeto inerte, al vacío terrorífico de la Cosa. En cambio en la sublimación el vacío de la Cosa se vuelve la condición de una "actividad creadora".²⁶ Es de todos modos en este reclamo a la ausencia como condición de la presencia, que Lacan converge con Klein, si bien, a diferencia de Klein, Lacan insiste en mostrar la dimensión de satisfacción pulsional, y por lo tanto no solo depresiva, presente en la sublimación.

9. LOS TRES PARADIGMAS DE LA SUBLIMACIÓN: LAS CAJAS DE FÓSFOROS, EL JARRÓN Y EL AMOR CORTÉS

El apólogo de la serpentina de las cajas de fósforos es utilizado por Lacan para aproximarse al enigma de la sublimación.

Se trata de un episodio personal que se remonta al período de la segunda guerra mundial, o sea a un período de muerte y de destrucción, de afirmación brutal de lo real. Lacan se traslada a la casa de campo de Prevert y queda estupefacto por una extraña "obra" que contornea los muros internos de la casa del poeta. Se trata de una cadena de cajas de fósforos vacías, encajadas una en la otra. Lacan subraya como en esta construcción el objeto de uso sufre un proceso de transfiguración significativa. La caja de fósforos no solo viene vaciada de su contenido si-

26. El nexo creación-melancolía no es un lugar retórico sino que insiste en indicar un rasgo fundamental de la creación artística, o sea su extrema proximidad al vacío de *Das Ding*. Para Lacan hay creación artística solo en el bordear este vacío. En la crisis melancólica —o en la estructura clínica de la melancolía aún más evidente— no hay bordear el vacío sino caída en el vacío, identificación al vacío de la Cosa.

no sobretodo de su destino habitual para transformarse en un objeto capaz de organizar el vacío. Entonces, ya que esta –“organización del vacío” (EP, pág. 165)– es la definición que Lacan propone del arte como tal, esa se perfila como una verdadera y propia “obra de arte”.²⁷ El proceso que la instituye remite a Duchamp y su práctica del *ready made*. La caja de fósforos no se presenta como un objeto de uso sino como una secuencia de signos, en función precisamente, de organizar un vacío; ella revela de este modo “la Cosa que subsiste en una caja de fósforos” (EP, pág. 144). La concatenación de las cajas de fósforos hace pensar en la articulación de una ausencia que consiente en presentificar la Cosa “mas allá del objeto” (EP, pág. 145). Aquí Lacan encuentra el paradigma de la sublimación artística: su condición es el vacío, su modalidad de satisfacción es la posibilidad de alcanzar una organización del vacío. En este sentido la organización es alternativa al ser melancólicamente aspirado en el vacío, aunque si nos señala que eso que define el campo del arte es una proximidad riesgosa con el vacío de la Cosa, por tanto con la posición melancólica del sujeto que es, como hemos visto siguiendo a Klein, la más dramáticamente próxima al vacío.

Este apólogo ilustra así “la transformación de un objeto en una cosa, la elevación repentina de la caja de fósforos a una dignidad que no tenía antes..” Pero, con la debida precisión que esta Cosa no puede jamás ser por esto *la Cosa* (EP, pág. 150). En efecto la Cosa no se da jamás en sí misma sino solo como una “unidad velada” (EP, pág. 150). Y en cuanto estructuralmente Velada, ella puede aparecer solo como “representada por otra cosa” bajo la forma de un *Autre Chose* (EP, pág. 151) Por esto “la Cosa –como afirma Lacan– es al mismo tiempo la No-

27. Sobre la tesis de arte como organización del vacío, me permito de reenviar a mi trabajo, “El arte como organización del vacío”, en *Archipelago*. Revista de estudios literarios de la Universidad de Bergamo, n° 3, 2004.

Cosa” (EP, pág. 174).

Pero el apólogo de las cajas de fósforos ilustra también la modalidad particular de la “elevación” sublimatoria. No se trata aquí de ninguna idealización sino de un modo de entender el acto mismo de la creación. La creación, de hecho, es una versión de la elevación. Para Lacan su matriz mítica es el jarrón, la jarra que Heidegger recupera de la tradición taoísta y a la cual asigna el misterio de la Cosa.²⁸ La sublimación encuentra en el arte alfarero su prototipo: el alfarero crea el jarrón solo a partir del vacío. No existe primero la materia y luego el vacío del jarrón, sino que existe el vacío central del jarrón, en torno al cual surge la organización del jarrón, en torno al cual el arte del alfarero dispone la materia. También en este sentido la sublimación pone de manifiesto su homología con la función del significante: hay una identidad de fondo –teoriza Lacan– “entre el modelado del significante y la introducción en lo real de un hiato, de un agujero” (EP, pág. 155). La No-Cosa del jarrón –su vacío central– es la condición posible para la existencia misma del jarrón.

Otro paradigma de la sublimación –luego de las cajas de fósforos de Prevert y el jarrón de Heidegger– es hallado por Lacan en el amor cortés. “El amor cortés es en efecto una forma ejemplar, es otro paradigma de la sublimación”. (EP, pág. 163), afirma Lacan. En este caso el riesgo de superposición entre sublimación e idealización parecería evidente. Pero con la referencia al amor cortés Lacan entiende subrayar no tanto al ser etéreo, descarnado de la Dama como manifestación de su naturaleza Ideal, sino al parentesco inquietante que une a esta Dama deshumanizada al *das Ding*, a un partenaire inhumano.” (EP, pág. 192). El amor cortés muestra el proceso de la subli-

28. El texto de Heidegger en cuestión se intitula significativamente *Das Ding*. Cfr. M. Heidegger, “La Cosa”, en *Saggi e discorsi*, Milan, Mursia, 1985, págs. 109-124.

mación en acto: una mujer elevada a la dignidad de la Cosa. Esta elevación al absoluto la desmaterializa, la deshumaniza: la Dama del amor cortés puede ser encontrada solo a una distancia absoluta. La Dama expresa en efecto la inaccesibilidad de *das Ding* y su fascinación irresistible. El amor cortés es un ejercicio poético que tiene como centro la figura de la Dama situada como inaccesible (EP, pág. 190). En este sentido la pasión amorosa aparece como una “escolástica del amor infeliz”; ella implica el duelo hasta la muerte (EP, pág. 186). Lacan lee aquí al amor cortés aún con un lente kleiniano: pone al lado el absoluto de la Dama con el de la muerte y pone la sublimación poética en una analogía fundamental con el trabajo del duelo. Es alrededor del vacío dejado por la Cosa –su inaccesibilidad– que el poeta coloca la inhumanidad de la Dama, de la dama elevada, a propósito, a la dignidad de la Cosa. En la poética del amor cortés, el objeto femenino parece en efecto “vaciado de toda sustancia real” (EP, pág. 190), puro vacío imposible de representar. Sin embargo el esfuerzo poético –como paradigma de la sublimación– se realiza como un bordear este imposible. La creación poética, así como toda actividad artística de sublimación, en el fondo está en tensión constante con lo real “espantoso e inhumano” de la Cosa. (EP, pág. 192) sin ser totalmente absorbida. La fascinación medusizante de la Cosa –el absoluto sideral de la Dama– deber ser mantenida a una cierta distancia, bajo el riego de perderse, o el riesgo de la disolución de las posibilidades mismas de la creación artística. Como paradigma de la sublimación la poética del amor cortés es, en efecto, una poética de la distancia.

10. TODA PULSIÓN ES SUBLIMATORIA

El esfuerzo de Lacan es el de preservar la perspectiva freudiana en el análisis de la sublimación: *se trata de una posibilidad pulsional y no una neutralización de la pulsión*. Esta posi-

bilidad, como hemos visto a través Klein, es un modo de entrar en relación con *das Ding* sin dejarse quemar, destruir o anondar por su incandescencia. Lacan, como siempre, interroga en particular el punto de suspensión del discurso de Freud. La sublimación es una satisfacción pulsional (sin represión) por tanto un producto de la pulsión, pero es también una defensa de la pulsión. No por casualidad, hace notar Lacan, Freud asocia la sublimación a una formación reactiva, similar por ejemplo, al pudor. Como resolver esta contradicción? Como tener juntas la sublimación como defensa de lo real y la sublimación como satisfacción sin represión?

El movimiento principal de Lacan sobre Freud consiste en este caso en acentuar la disyunción entre sublimación y represión, rechazando la idea freudiana de la sublimación como renuncia. Esta disyunción está en el centro de la crítica lacaniana a Bernfeld. Para Bernfeld es solamente la aparición de la represión lo que hace posible la sublimación. En cambio para Lacan la sublimación como posibilidad de una satisfacción sin represión no concierne tanto a la diferenciación entre metas del yo y metas de la libido sino a la relación fundamental del sujeto con la Cosa. En otras palabras, para Lacan, *antes que des pulsionalizar la pulsión, la sublimación pone a la luz su carácter estructural*. Es su tesis: la sublimación “revela la naturaleza propia del *Trieb* en cuanto no es simplemente el instinto, sino una relación con la cosa distinta del objeto” (EP, pág. 141) El objeto imaginario, cuyo fundamento está en la imagen del otro, no es de hecho la Cosa. La sublimación está primariamente en relación con lo real de la Cosa y no con la imagen-objeto. Esta relación a la Cosa es ante todo una relación de defensa. Pero la defensa de la sublimación es una defensa particular. No es una defensa neurótica fundada sobre la idealización-represión. La elevación del objeto a la dignidad de la Cosa no es una idealización, no apunta para nada a recubrir lo real escabroso y terrorífico de la Cosa. La elevación en juego en la sublimación no es una identificación al objeto ideal sino es un modo simbólico

para *hacer que el objeto absoluto sea la Cosa*, o si se prefiere, para reencontrar lo real, pero solamente poniendo al revés la escala de lo simbólico.²⁹

Cambiar el objeto absoluto en este movimiento de "elevación" (sobre el cual regresaré enseguida) quiere decir poner ante todo el objeto de arte como irreductible a las imágenes y a los significantes ya conocidos. En el objeto artístico, como lo indica la tesis heideggeriana de la obra de arte como abertura de un mundo, hay un universo inédito que se abre. Si se quiere, Duchamp interroga irónicamente justamente esta elevación, develando la función social de la sublimación como decisiva en el proceso de la creación: el objeto común destacado de su uso consensuado y situado en el lugar del gran Otro del sistema del arte, se hace eterno como pura estructura de signos.

Pero la sublimación es también una defensa especial confrontada a la vorágine incandescente de lo real de la Cosa; es

29. El error de fondo de la estética del informe que teoriza la inadecuación de la categoría de la sublimación para rendir cuentas de los aspectos más radicales del arte contemporáneo y su compromiso metafísico con una noción modernista de arte vinculado al privilegio de la forma, omite la imposibilidad de rodear la dimensión simbólica de la creación artística. Su *programa de desublimación de la obra de arte* se sostiene sobre el equívoco de la equivalencia, puesta como axiomática, entre sublimación e idealización, mientras que, Freud y Lacan radicalmente la objetan. Un ejemplo de crítica a esta noción de sublimación se encuentra en R: Krauss y Y. De Bois.

L'informe. Istruzioni per l'uso, Bruno Mondadori, Milano, 2003. si de hecho se sigue hasta el fondo el programa de la desublimación de la obra de arte se llega inevitablemente a la ostentación de lo real en su ser más feo, como adviene por ejemplo en la body art. No comparto, pues, la idea de Žizek que propone entender el término elevación como degradación. Se hay degradación, en vez de elevación, del objeto a la Cosa, eso manifiesta un síntoma de arte contemporáneo y no algo que alza la estructura de la obra como tal. Con los efectos psicóticos y perversos que este realismo estético comporta fatalmente (apología del abiección, de lo escrementicio, de lo feo, de lo degradado, etc.) Cfr., S. Žizek, *Lacan, ovvero l'ontologia del godimento*, en Aut-Aut n° 315, Firenze, Nuova Italia, 2003, págs. 29-41.

una defensa que implica una satisfacción pulsional. Pero su satisfacción no implica la dialéctica represión-retorno de lo reprimido. El síntoma consiente a eso que ha estado reprimido de satisfacerse por vías transversales y clandestinamente (debajo de la barra de la represión). La condición del síntoma es pues la de una sustitución del goce reprimido por otro goce. En lugar de ello, en la sublimación hay satisfacción sin represión. En este sentido la sublimación ilumina el trayecto mismo de la pulsión en vez de representar su contrario o su represión. La sublimación nos permite trazar la trayectoria de la pulsión como rotación en torno a un vacío. Esta trayectoria está ilustrada por Lacan en el *Seminario XI*: rotación en torno a un punto de extimidad constituido por el objeto (a). Entonces para que haya posibilidad de elevar un objeto a la dignidad de la Cosa es necesario operar un vaciado del lleno de goce de la Cosa. Miller ha hecho notar, siguiendo a Lacan, como la pulsión en su estructura tiene "el color del vacío".³⁰ Esto significa que la pulsión no se cierra sobre el objeto sino que lo bordea infinitas veces. Traduzcamos: la pulsión es siempre, por estructura, inhibida en la meta. Tal inhibición venía definida por Freud en relación a la imposibilidad para la pulsión sexual de alcanzar una satisfacción integral. La desviación de la pulsión mediante la sublimación no concierne solo a los posibles destinos de la pulsión sino su destino de fondo: la imposibilidad de su satisfacción definitiva.

11. AUSENTIFICACIÓN Y PRESENTIFICACIÓN

En términos lacanianos, el movimiento de la creación sublimatoria va desde lo real hacia lo simbólico, o si se prefiere realiza una circunscripción de lo real a través de lo simbólico. El

30. Cfr., J. A. Miller, *Silet*, ob. cit., sesión del 18-1-1995.

fundamento de la acción sublimatoria implica el encuentro con lo real de la Cosa, está en constante tensión con este real, pero no concluye jamás en una pérdida del vacío de la Cosa. Es más, la fuerza de una obra de arte consiste justamente en lograr rodear el vacío aterrador de la Cosa –proponer una organización significativa– preservando la distancia de la Cosa. Sin embargo, es precisamente insistiendo sobre este vínculo de la sublimación con lo real de la Cosa que Lacan reencuentra la disyunción freudiana entre la sublimación y la represión. La elevación de un objeto imaginario a la dignidad de la Cosa a través de una operación simbólica –definición lacaniana de la sublimación– no es una represión. De hecho, mientras la represión tiende a ocultar lo real de la Cosa, o sea tiende a impedirlo precisamente, la sublimación artística es, al contrario un modo *para presentificar la Cosa pero sin hacerse destruir por ella misma*. Esto adviene mediante dos vías diferentes. La elevación de la sublimación puede de hecho tomar la vía de la presentificación de la Cosa en el objeto, o al contrario, por la vía de la ausentificación del objeto, porque a través de esa ausentificación, la Cosa misma se presentifica. La primera vía encuentra en el Seminario VII su ejemplificación máxima en la pintura de Cézanne. En vez, la segunda vía se realiza en la caja de fósforos de Prevert, pero tiene en el fondo, como se ha ya indicado, la práctica y la teoría duchampiana del *ready made*.

En la primera la Cosa emerge a través de la representación reiterada del objeto. El trabajo de Cézanne sobre el objeto natural (Lacan se refiere a sus celebres manzanas), muestra como se pueda alcanzar la Cosa a través del objeto, en el sentido en que es justamente la renovación perceptiva del objeto, lo que hace posible su transfiguración final a un índice de la Cosa. Es la misma lógica que inspira las naturalezas muertas de Chadrin o la botellas de Morandi.

Por esta razón el juicio de Platón sobre el arte figurativo como una mala mimesis es rechazado por Lacan. El problema no es que el arte aparezca como la imitación de las imitaciones (si

las cosas son imitaciones de las ideas, el arte imitaría las imitaciones de las cosas), porque la representación de un objeto implica necesariamente una transfiguración del objeto. Es eso que el arte post-impresionista ha enfatizado hasta nebulizar la referencia misma al objeto. Es el caso sublime de las manzanas de Cézanne: mas el objeto viene presentificado-imitado, mas se desmorona la ilusión misma de la representación así llamada naturalística del objeto, más la Cosa se presentifica en el objeto (EP, pág. 180). La presencia del objeto en estos casos no es solo presencia del objeto sino presencia, a través del objeto, a través de eso que Lacan define “la renovación de su dignidad”, de la ausencia de la Cosa.

Al contrario la línea Prevert-Duchamp obra autenticando, sobre todo el objeto, suspendiendo su significación ordinaria, para hacer posible en un segundo tiempo lógico la presentificación de la Cosa sobre el fondo de esta ausentificación del objeto. Entonces, en la primera vía la presencia del objeto convoca la ausencia de la Cosa, mientras en la segunda la condición de la presentificación de la Cosa es la ausentificación del objeto. Pero sea por una vía o por la otra, la creación surge siempre del vacío central de la Cosa, por tanto de su ausentificación, pero solo para hacer posible su presentificación. En este sentido en la obra no hay jamás explosión, irrupción, descarrilamiento de la Cosa, sino necesariamente su localización. En una obra de arte –con este propósito afirma Lacan– se trata siempre de “circunscribir la Cosa” (EP, pág. 179).

La dialéctica ausentificación-presentificación gobierna la elevación del objeto a la dignidad de la Cosa. Por otro lado, allí donde venga rechazada la dimensión necesariamente sublimatoria de la creación artística –como sucede, por ejemplo, en el *body art*– la presentificación de la Cosa se desengancha de todo movimiento de ausentificación. La Cosa esta, en otras palabras, directamente presente en la escena. Lacan en el *Seminario VII* retoma la dialéctica entre ausencia y presencia como central en la creación artística –dialéctica que fue central en la fase

mas clásica de su enseñanza a propósito de la definición de la función del símbolo³¹ y subraya el carácter simbólico de la operación sublimatoria: *el arte es un tratamiento simbólico de lo real*. Esta es, además, su analogía de fondo con la práctica del psicoanálisis. Se trata de un movimiento que puede leerse también como un pasaje del goce al deseo, en el sentido en que la sublimación lograda vacía la Cosa, el exceso de goce que la hace incandescente, o sea que la sublimación barra la Cosa como vorágine aterrador, haciendo posible una creación fundada sobre la falta de representación. En Lacan, de hecho no hay un culto de lo irrepresentable porque la imposibilidad de representar la Cosa es la condición misma de una posible representación. Esto significa que la ausentificación no tiene un valor como tal –como una operación de nihilismo místico que termina por fetichizar lo irrepresentable– sino que está en constante relación con la presentificación. En otras palabras el vacío de la representación –el hecho que la Cosa esté siempre destinada a ser una no-Cosa– es la condición de la sublimación.

12. DECLINACIONES DEL VACÍO: ORGANIZACIÓN, EVITACIÓN, SOLDADURA

En Freud no encontramos una clínica diferencial de la sublimación. Lacan, por otra parte, luego de haber situado la sublimación en una relación de tensión constitutiva con el vacío de la Cosa, bosqueja las diferentes modalidades en las que esta tensión se declina. En efecto, arte, religión y ciencia son modos diferenciados de entrar en relación con la Cosa, y por lo tanto diversas formas de la sublimación. Ellas ilustran modos diferentes de tratamiento del vacío central de la Cosa. En la primera el va-

31. J. Lacan, "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", ob. cit., pág. 269.

cío está organizado, en la segunda está evitado, en la tercera esta soldado. Organización, evitación y soldadura del vacío definen en forma específica la sublimación artística, la sublimación religiosa y la sublimación científica. (EP, págs. 165-67).

La evitación es la estrategia obsesiva que señala la sublimación religiosa; el lugar aterrador y sin sentido de la Cosa es contorneado por que resulta incompatible con la idea teológica de que el ser coincida con el Bien. Pero Lacan no se limita a seguir la huella iluminista del juicio freudiano –para Freud, en efecto, la religión es la neurosis de la humanidad, sin más su delirio, como despiadadamente teoriza en "El porvenir de una ilusión"–, ya que allí donde la estrategia de la evitación no parece agotar integralmente la sublimación religiosa, según Lacan la religión sería también un modo de mostrar ante del vacío irrepresentable y absoluto de *Das Ding*, una actitud de "respeto" (EP, pág. 165). A diferencia de Freud para Lacan la sublimación religiosa no es identificable solo a la evitación de la Cosa sino que oscila, problemáticamente, entre evitación y respeto.

La soldadura del vacío de la Cosa define la sublimación científica. El ideal de saber se expresa como tendencia a suturar la grieta del no sentido en una red significativa que sepa recubrir en modo integral lo real. Esta es el inquietante parentesco de la ciencia con la paranoia para la cual, como Lacan había ya teorizado en el *Seminario III*, "todo es signo". La ciencia, como la paranoia, de hecho rechazan el no sentido; ella exige encontrar el sentido por todas partes. (EP, pág. 160)

Al contrario, la organización del vacío define el trazo específico del trabajo artístico. Desde este punto de vista ella es verdaderamente, como en el fondo lo es también para Freud, el modelo lacaniano de la sublimación como tal. Organizar el vacío entrelaza lo simbólico con lo real. El proceso de organización alude a la dimensión de articulación significativa, mientras que el vacío, a aquella dimensión extrasignificante –lo real de *das Ding*– que permanece en el centro de esta articulación. En-

tonces el arte se empeña en la articulación de lo inarticulable y no en el culto místico de lo inarticulable como tal. La operación significativa que preside la creación artística se mide con eso que excede al significante (lo real del vacío de la Cosa) pero sin quedar enredada en una fascinación silenciosa. Mas bien debemos señalar aquí una mutación de perspectiva sensible de Lacan sobre la definición misma del arte y sus relaciones con el inconsciente. Mientras en los años cincuenta el modelo de la obra de arte había sido para Lacan el sueño, en cuanto formación del inconsciente construida sobre procedimientos retórico-lingüísticos, metafóricos y metonímicos, y la poesía venía elegida como su paradigma en cuanto arte de valorizar la diferencia pura del significante, ahora Lacan parece arrastrar la obra de arte hacia lo real. La pone en confrontación no tanto con las capacidades semánticas del sujeto del inconsciente, sino con el abismo escabroso del Es, con la voráGINE incandescente de Das Ding. Sin embargo, este desplazamiento de acento —de la obra como homologa al inconsciente estructurado como un lenguaje, a la obra como organización del vacío extralingüístico de la Cosa— no avala ningún realismo de la Cosa. La obra de arte permanece simbólica, producto de una sublimación, aunque su deber sigue siendo aquel de circunscribir eso que excede lo simbólico.

13. ORGANIZACIÓN DEL VACÍO Y LLENO DESORGANIZADO

En el *Antiedipo* Deleuze y Guattari, reivindicaban el goce del cuerpo mas allá del falo y de la castración, como un goce deslocalizado, descentrado, en una constante exhuberancia maquinaria respecto a cualquier normativización simbólica. Se trata del goce esquizofrénico propio del así llamado “cuerpo sin órganos”. Este era un mal modo de entender el mas allá del Edipo de Lacan.³² En *L'informe* Rosalind Krauss y Yves De

Bois proponen una obra de arte en abierta polémica con la concepción modernista de la obra que hace resonar algunas notas de esta crítica antiedípica al psicoanálisis. En el fondo el punto de vista de perspectiva es idéntico: rechazar la castración simbólica como fundamento del sujeto (Deleuze y Guattari). Y, en consecuencia, rechazar la sublimación como fundamento de la creación artística, significa rechazar la noción de vacío en torno a la cual giran ya sea la castración o la sublimación, en nombre, o de un lleno del cuerpo pulsional (recuerdese el rechazo deleuziano en relación a la tesis lacaniana del sujeto como falta de ser) o de un “lleno” de la obra que rechaza toda noción fetichista de forma (se puede pensar en el elogio del informe como erosión crítica de toda fetichización formal de la obra).³³ En particular los sostenedores de la estética de lo informe insisten sobre la necesidad de emancipar la concepción de la obra de arte de la categoría “vertical”, por tanto idealizante, de la sublimación. Ellos sostienen en el programa una des-sublimación radical de la obra de arte. La noción de lo informe consentiría en una emancipación de la obra de la dimensión ideal de la forma y de su naturaleza fetichista, así como su proceso creativo centrado sobre la sublimación. El empuje crítico de la poética de lo informe en relación a la noción de forma se manifiesta aquí fuertemente homogénea a la enfatización antiedípica de la fuerza de la pulsión como imposible de normalizar y circunscribir (y que lamentablemente conduce a sus teóricos a confundir fatalmente la dimensión constituyente de la represión con la acción socialmente determinada por la represión). Del mis-

32. Cfr. G. Deleuze y F. Guattari, *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975.

33. Según Bois y Krauss la esencia de la obra llamada modernista consiste de hecho en su Función fetichística: la forma de la obra funcionaría como pantalla delante de la “herida del ser”, como defensa de lo “carnal” y del “bajo materialismo”, como cobertura del informe. Cfr. Y. Bois y R. Krauss, *L'informe*, ob. cit.

mo modo los teóricos de lo informe terminan por confundir sublimación e idealización por su exigencia de investir la obra con la fuerza “bajo materialista” del empuje pulsional. En resumen: la idea ingenua que se repite en ambas tomas de posición es en el fondo una toma directa sobre la Cosa, la cual, como tal, termina inevitablemente por reconducir a ambas a una común exaltación de lo pre-lingüístico y de la dimensión psicótica del ser. Como el programa antiedípico afirma la positividad de la maquina pulsional contra toda negatividad, contra toda su limitación simbólica, en nombre de una radical des-sublimación de la obra de arte la estética de lo informe persigue, según el mismo vector teórico, la ilusión de una emancipación de parte de la obra de toda forma, olvidándose que es la forma de la obra que organiza el vacío real de la Cosa. De este modo a la tesis lacaniana de la organización del vacío se opone el culto de un “lleno desorganizado”.³⁴

14. DESTINOS CONTEMPORÁNEOS DE LA SUBLIMACIÓN

En la época contemporánea, es aún la sublimación un destino posible de la pulsión? Para Freud la sublimación encuentra en el trabajo artístico su modelo fundamental: la pulsión sexual no se satisface inmediatamente, sino mediante un cambio de meta, una sustitución de la meta sexual por una meta mas “elevada”. Lacan, como hemos visto, ha regresado a esta sustitución, a esta elevación, dándole un valor inédito. Conocemos su tesis principal: “en toda forma de sublimación el vacío será determinante” (EP pág. 165). Esta asociación entre sublimación y vacío es una tesis capital de la reflexión de Lacan y no cambia-

34. Debo a Giovanni Bottiroli (Universidad de Bergamo) esta expresión “lleno desorganizado” como antagonista y alternativo a “organización del vacío” (conversión privada).

rá jamás en el curso de su enseñanza. La sublimación no se puede pensar si no a partir del vacío, como efecto de la acción letal del significante sobre lo real de la Cosa. Todos los ejemplos que Lacan reproduce sobre la eficacia de la sublimación artística en el *Seminario VII* refieren a modos de circunscripción del vacío. Son los ejemplos que hemos comentado: el vacío heideggeriano de la jarra, el vacío que atraviesa las cajas de fósforos de Prevert unificándolas en una serpentina enigmática, el espacio vacío que abriéndose imprevistamente sobre las paredes llenas de cuadros hace posible a Ruth Kjar el ímpetu creativo. Pero aún otros como esos del vacío de las grutas prehistóricas donde parecen los primeros grafiti humanos, el vacío de la arquitectura en general, el esplendor de la Catedral de San Marco en Venezia y el teatro de Palladio en Vicenza, el vacío que anima la pintura misma como práctica que ambiciona ejercitar un patronazgo sublime sobre el vacío mismo, que Lacan propone en el curso del *Seminario VII*.

Pero este vacío “determinativo” no es el mismo que encontramos en ciertas políticas del síntoma contemporáneo. No es para nada el vacío de la clínica del vacío, es decir no es el vacío contrapuesto a la falta que anima los así llamados nuevos síntomas (pánico, depresión, anorexia, bulimia, toxicomanía). No es el vacío como cristalización del goce del cual testimonia la “falta de la falta”. No es el vacío que el discurso capitalista alimenta prometiendo una saturación ilusoria, cada vez astutamente diferida.³⁵

El vacío situado por Lacan como fundamento de la sublimación no es un pleno de goce, sino un vacío habitado por la ausencia de la Cosa. Es un vacío producido por la acción del

35. Sobre todos estos temas me permito señalar mis trabajos: clínica del vacío: anorexias, dependencias y psicosis** *El revés del homogéneo. Para una práctica psicoanalítica de pequeños grupos monosintomáticos*, Milan, Franco Angeli, 2005.

significante. En el objeto de arte, en el producto simbólico de la sublimación, hay transformación del objeto en Cosa, hay elevación del objeto a la dignidad de la Cosa, hay una dignidad inédita, que “no había antes” dice Lacan (EP, pág. 150) sino solo sobre el fondo de una ausencia de la Cosa. El objeto entregaba en esta elevación su dignidad. Es la operación exquisita que encontramos en acto en la poética pictórica de Giorgio Moranti, quien restituye a un objeto de la cotidianeidad, las botellas, un patrón puro de la Cosa. Pero esta cosa, aun la botella morandiana, no es jamás la Cosa, precisa Lacan, sino la elevación sublimada de un objeto a la dignidad de la Cosa. Si de hecho, precisa Lacan, la Cosa no fuese fundamentalmente velada, si no se presentase siempre como “una unidad velada” (EP, pág. 150) no estaríamos obligados a bordearla para poder indicarla. La sublimación como destino de la pulsión entonces exige el vacío como su condición trascendental. Pero exige también un suplemento de tiempo. La actividad de la sublimación es en este sentido –como ha indicado a su modo Melanie Klein– afin con el duelo. Ella es una transformación de la pulsión que implica un trabajo, una *Arbeit*. Ella exige tiempo porque evita el corto circuito de la pulsión con el objeto contiguo, con la satisfacción inmediata. La verdad de la sublimación es poner la inhibición hacia la meta no como un dato psicopatológico sino como un elemento de estructura de la pulsión: *no se da jamás una satisfacción integral de la pulsión sexual*. Entonces se necesita tiempo para bordear el vacío de la Cosa, para circunscribir el real de la Cosa. Por un lado, este es un aspecto de la problemática clásica del aplazamiento de la satisfacción pulsional de la cual hablaba Freud como índice de una plasticidad positiva de la pulsión. Esta es la afinidad profunda entre el trabajo de la sublimación y el trabajo del duelo: en ambos se trata de un trabajo simbólico que se despliega alrededor de un agujero real. No por casualidad, Lacan ha definido el duelo como “el vuelco de la forclusión”, donde no es lo real forcluido que vuelve del agujero de lo simbólico, sino que

es lo simbólico que debe poder tratar el agujero que se ha abierto en el real.³⁶

En la época contemporánea asistimos a una nueva articulación de la temporalidad. El tiempo del malestar en la Cultura actual es el tiempo de una “movilización generalizada” (Junger), es el tiempo de una maniacalización exasperada de la existencia (Winnicott). Es, en otros términos, el tiempo que tiende a excluir el agujero de lo real. Es el tiempo del “goce extraviado”, como teoriza Miller en *Silet*, tiempo caracterizado por la dificultad de situar nuestro modo de goce a partir del Otro”; por consiguiente un tiempo que sitúa el goce solo a partir del objeto (a). Tiempo dominado por el discurso del capitalismo, da una electrificación convulsiva a la demanda, que hace del universo un “universo homogéneo”.³⁷

En la crisis bulímica de la anoréxica, así como en el empuje al goce que anima al toxicómano, el tiempo se contrae al instante del consumo. La falta en ser transformada en vacío, demanda convulsivamente el propio relleno. Por esto en *Cogitation* Bion define la posición del sujeto toxicómano como propia de aquel que “no sabe esperar”.³⁸ Al contrario, sublimación y duelo implican un suplemento de tiempo, un saber esperar. El tiempo contemporáneo como tiempo de la movilización generalizada, como tiempo de la maniacalización exasperada de la existencia, reduce fatalmente el margen simbólico de la sublimación como destino posible de la pulsión. El vacío de la clínica contemporánea del vacío, no es de hecho el vacío del sujeto del significante. Mientras el vacío de la Cosa es la condición para que haya sublimación, en la clínica contemporánea estamos frente a *una intrusión de la Cosa que cancela el vacío*, que hace faltante

36. Cfr., J. Lacan, *El Seminario. Libro VI. L'interpretazione del desiderio* (1958-59), en *La psicoanalisi*, n° 5, Roma 1989, Astrolabio, pág. 97.

37. Cfr., J.-A. Miller, *Silet*, ob. cit, sesión del 15 febrero de 1995.

38. Cfr., R. W. Bion, *Cogitation*, Roma, Armando, 1996, pág. 133.

la falta, que genera una emergencia de lo real de la Cosa, mas que una sublimación de la Cosa ausente. El vacío de la clínica del vacío no es entonces el vacío de la sublimación sino su revés inquietante.

El culto del vacío que encontramos en la anorexia asume aquí el valor de un verdadero paradigma. Se trata de un vacío que genera nada. La sublimación anoréxica no se instituye sobre el vacío sino que transforma el vacío en un solido, un nuevo objeto de goce. La sublimación anoréxica es una pseudosublimación que en vez de constituirse a partir del vacío central, produce un fetichismo mortífero del vacío.

“El hueso es mi alma”: es un enunciado de un sujeto que muestra el carácter realísticamente delirante de la empresa anoréxica. Lo que está en juego, no es de hecho la ascesis del espíritu del cuerpo sino una encarnación del espíritu en el hueso, una cosificación literal. El vacío del cuerpo delgado revela aquí su verdad de fondo: lo solido del hueso como suficiente a sí mismo. Como se ve se trata de una pseudosublimación o una “sublimación estéril”, como se expresaba Miller a propósito de la cura de sí mismo del dandy,³⁹ que exaspera, justamente, la cura de sí mismo transformando su higienismo extremo en una apología loca de la mortificación. El realismo narcisístico de la anoréxica encuentra una correspondencia significativa en el realismo maligno de tipo psicótico y en el exhibicionismo perverso que caracteriza el Body art. Mientras la sublimación artística se funda sobre una elevación del objeto a la dignidad de la Cosa, en el realismo del body-art estamos delante de la aparición sin velos de la Cosa.

Mientras en la anoréxica el vacío se cosifica, deviene solido, se osifica, el alma se compacta en el hueso, en las performances extremis del body-art es el corte simbólico que se transforma en corte real. El pliegue simbólico de la sublimación se transforma

39. J. A. Miller, *Silet*, ídem.

en llaga real del cuerpo.^{40*}

Este pasaje del pliegue a la llaga es un paradigma de la contemporaneidad y manifiesta una tendencia, una crisis de la sublimación como destino de la pulsión. La obra de arte es concebida no como una operación simbólica sobre el trauma de lo real sino como ostentosa exhibición del trauma de lo real en cuanto tal. Franko B. exhibe coladas de la propia sangre sobre su cuerpo esparcido de polvo blanco para acentuar el carácter aterrador: Gina Pane obra cortandose el cuerpo, sometendose a ejercicios masoquísticos extremis, llenandose de comida descompuesta y vomitando, subiendo descalza escalones llenos de clavos, tirandose en la basura; Stelarc se cuelga en el vacío con ganchos de acero prendidos de su pecho; Orlan modifica quirúrgicamente la imagen del propio cuerpo con el objetivo delirante de llegar a alterar la composición misma del DNA, es decir liberar el cuerpo de las cadenas del significante.

Este realismo maligno del body art hace impracticable la sublimación como operación de circunscripción de la Cosa. Lo simbólico se confunde íntegramente, psicóticamente con lo real.

Colapsa a causa de la emergencia de una Cosa no circunscripta por una captura significativa, sin velos.

He aquí entonces la crisis del destino sublimatorio de la pulsión. En la anorexia contemporánea el velo de la belleza del cuerpo-flaco se densifica de manera anormal hasta llegar a ser un muro, armadura, fetiche post humano. La idealización del cuerpo flaco no asegura ya una veladura sobre la castración sino mas bien amura el deseo del Otro como tal. Siguiendo la

40. Sobre estos temas envío al amplio trabajo de F. Alfano Biglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

* Nota del traductor, en italiano “dalla piega alla piaga” permite un cambio de significación a partir de una sola letra; lo cual no es posible en castellano: pliegue-llaga.

misma lógica, en el body art la obra de arte no organiza el vacío de la Cosa sino que exhibe la Cosa en su carácter más maligno y terrorífico.

Traducción: Adriana Isabel Capelli

UNA SUBLIMACIÓN A RIESGO DEL PSICOANÁLISIS

Marie-Hélène Brousse

UNA CURA POCO ORTODOXA, UN CONCEPTO POCO DEFINIDO

Cuando se trata de la sublimación, a los analistas les ha costado trabajo tomar distancia de consideraciones señaladas en el discurso corriente, oscilando entre valorización, sospecha y desconfianza, dos actitudes poco frecuentes en la lógica de la cura. Para encuadrar las cosas, citaré a J. Lacan en su Homenaje a Marguerite Duras, de *El arrebatado de Lol V. Stein*: "Está allí el sentido de esa sublimación de la que los psicoanalistas están aún aturcidos, porque al legarles el término, Freud se quedó con la boca cerrada. Sólo les advertí, que la satisfacción que entraña no debe considerarse como ilusoria".

Lacan no se quedó con la boca cerrada; sus notas sobre el tema son numerosas, sin contar la parte entera que le consagra en el seminario *La ética del psicoanálisis*. De golpe, el punto esencial es anunciado: se trata de una posición de goce.

La cura de un analizante exigió que ponga a prueba mi ignorancia sobre esta cuestión, él me enseñó.

Su cura, singular, plantea el problema de la diferencia entre psicoanálisis puro y psicoanálisis aplicado a la terapéutica. El sujeto había hecho una demanda de análisis a partir de un síntoma por el que sufría, pero, no obstante ello, la cura prosiguió más allá del beneficio terapéutico, sin que el pasaje a analista

sea una cuestión para este analizante. La cura tuvo lugar en un consultorio y no en una institución, pero jamás hubo un pasaje a diván, sin que esto sea considerado como la marca de la psicoterapia o la marca de una prudencia por parte del analista a partir del diagnóstico.

El síntoma –ideas obsesivas de muerte y adicción– daba cuenta, en efecto, de una estructura neurótica, más precisamente, la neurosis obsesiva. La especificidad de la cura es otra: el sujeto, artista, vive de su arte, es reconocido en ese medio y su obra es pública. No tuvo jamás la idea de que su análisis constituiría un agotamiento de su capacidad de crear. En contrapunto a su obra pública, desarrolla desde hace varios años, un discurso privado del que el dispositivo analítico de palabra es el marco (bastidor).

EL EFECTO TERAPÉUTICO

No buscó por mucho tiempo el sentido de su actividad, puesto que lo había situado con bastante rapidez a partir de coordenadas precisas de su historia infantil. Inscribió ese sentido en una contingencia que no excluye una elección que no cesa de hacerse hasta el presente. Empujado por el sufrimiento del síntoma que amenazaba su vida y no dispensaba totalmente su actividad creadora, se había sometido a la regla analítica, lo que lo llevó en su momento hacia el laberinto edípico, reordenando su mito individual y resituándolo en la filiación simbólica.

A ello le siguió un efecto terapéutico. En tanto, su adicción, que en los comienzos le había parecido útil a su actividad creadora desaparecía luego de una interpretación que lo mostraba desapareciendo en la línea de filiación, lugar vacío entre su padre y su hijo. Asimismo, las ideas de muerte habían cesado luego de la caída de una identificación materna.

En fin, un síntoma constituido como tal durante el análisis, una inhibición tocando la palabra en general y más fuertemen-

te aún la palabra ligada al ejercicio de su arte, a cuyo lugar venían frecuentemente manifestaciones de cólera y fría agresividad, desapareció también en la estela de la resolución del conflicto edípico. Sin embargo, no detuvo allí su recorrido.

Siguió e incluso para su propia sorpresa, empujado por una necesidad que nombra a veces “búsqueda de un desanudamiento”.

LA ACTIVIDAD CREADORA EN LA CURA

Su actividad creadora ha contribuido siempre al análisis, aún en los tiempos en que el síntoma era más fuerte, constituyendo el discurso sostenido sobre ella, el inicio y la trama. Se presentaba, no sobre la vertiente de una formación del inconsciente a interpretar, sino más bien sobre la de un índice por el acto– entiendo por ello que cada obra puntuaba la orientación de un deseo decidido, contrastando con la ausencia, en la palabra analizante, del deseo sexual propiamente dicho.

Esta prevalencia del acto, que no era sin palabra, le hizo comprender bastante rápido por otra parte, sin alterar la eficacia, el carácter de ficción de la construcción edípica. Cada obra valía una interpretación. Fui dócil allí. No encontró en la interlocutora que se había constituido, una partidaria del sentido “familiarista” del inconsciente, incluso si ocasionalmente algunos sueños o algunas otras formaciones han sido relevados y le han vuelto como un *boomerang*, no en su versión patética papá-mamá, sino en la fría determinación del inconsciente por los significantes.

Todo –el lugar de su actividad creadora en la lógica de su vida como en el texto de sus asociaciones, la continuación del trabajo analítico más allá de la obtención del beneficio terapéutico, la relación al dispositivo mismo– vuelve a la articulación entre el trabajo analítico y el trabajo creador, y plantea entonces la cuestión de la realización del lazo entre sublimación y

análisis. Con una particularidad: no se trata aquí de un estudio psicoanalítico sobre el creador y la creación a partir de la obra o de la biografía del artista. Se trata de interrogarse sobre el enigma de la sublimación para el artista mismo, a partir de la hipótesis de que la satisfacción que de ella se obtiene no excluye el discurso sobre ella sostenido. Ese discurso bajo transferencia tiene entonces aquí una función singular puesto que participa también de esa elección por la sublimación.

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LA CREACIÓN

En 1987 en una Noche de Biblioteca de la Escuela de la Causa Freudiana, Jacques-Alain Miller había hecho "Siete observaciones sobre la creación" en las que me inspiró. La primera subrayaba que Lacan no inscribía al arte a título de lo inconsciente, lo que plantea es que el arte es del orden de lo ininterpretable porque es ya una interpretación.

Considerar el arte como producción y no como formación del inconsciente implica que se lo ponga en el registro de la función del objeto, el cual no es del orden de lo descifrable. Es ésta la vena que inspiró mi posición de analista. La segunda observación recordaba que una obra de arte, sin embargo, no es menos situable según las coordenadas del discurso, es decir del lazo social. Lacan da de ello varias demostraciones magistrales: aquella del amor cortés en el seminario de la Ética del Psicoanálisis. La oposición entre el arte como producción de objeto y el arte como ficción y operador de verdad, para ser válida, no tiene que ser reducida a la oposición entre neurosis y psicosis. En efecto, es privándose que el poeta del amor cortés produce un objeto mujer, transformando este elemento en operador simbólico que ha estructurado las costumbres desde entonces. Este objeto mujer se presenta como imposible o como partenaire inhumano. Para este analizante, su obra está bien situada en ese lugar, no habiendo jamás constituido el público un par-

tenaire para él. En fin, agreguemos que Lacan, poniéndolo en práctica tanto como afirmándolo teóricamente en ese mismo texto sobre Marguerite Duras, subraya que el artista siempre precede (al analista) y que entonces él no tiene que hacer de psicólogo allí donde el artista le desbroza el camino. "Es precisamente lo que reconocí en *El arretrato de Lol V. Stein*, donde Marguerite Duras revela saber sin mí lo que enseñó. No hacer el psicólogo fue mi principio." Lacan dice un poco más adelante que "la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente". Es, en efecto, de esta convergencia que está hecho este análisis.

Resumamos:

- Los productos de la sublimación no competen a la interpretación por el efecto de sentido y por lo tanto no liberan la verdad del sujeto.
- La sublimación reenvía sin embargo a una función que tiene efectos estructurantes en el lazo social. Cuál es esta función?

Allí donde la función significante crea un vacío, el arte se presenta como organizando ese vacío a partir de un objeto.

La noción de efecto obtenido sobre y en el Otro es entonces esencial en la sublimación ¿cuál es la naturaleza de esta convergencia apuntada por Lacan entre práctica artística y práctica analítica, o aún más tarde en su enseñanza, entre sinthome y arte?

DEL ANÁLISIS DEL SÍNTOMA AL ANÁLISIS COMO EL ENVÉS DE LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA

A partir de esos elementos diferentes, volvamos a la cura de este analizante al punto donde él la ha conducido. La cura lo ha llevado a interrogarse actualmente sobre lo que él hace cuando

crea. Esta interrogación es nueva, porque durante todo un primer y largo período de creación, su actividad había encontrado su finalidad en una perspectiva política y militante que le dictaba tanto su forma como su modo de organización institucional. Se trataba de una guerra contra los significantes amos y de una educación del público. Había encontrado entonces allí “una posibilidad de satisfacción feliz de la tendencia”, para retomar esta admirable expresión de Lacan. La pulsión se satisfacía directamente siguiendo la vena de las coordenadas subjetivas a las que un discurso político le era isomorfo. Pero toda la pulsión no puede ser sublimada, y esta guerra contra el significante amo, en el momento en que él mismo devenía padre y amo, trajo aparejado el síntoma y entonces la entrada en análisis. Fue sobre aquello de la pulsión, que no pertenecía al modo de satisfacción por la sublimación, sobre lo que se trató entonces el trabajo.

El trabajo sobre el síntoma, es decir la caída de identificaciones, aportó algo nuevo que modificó, no la elección de la sublimación, sino su orientación. La actividad artística se ciñó sobre su propia lógica, reabsorbiendo en el servicio del texto los ideales educativos y el rechazo de la alienación. Esta pérdida de sentido militante puso en suspenso la función del artista. La cuestión del público, hasta ahora poco abordada, sólo anteriormente en términos políticos, es decir ideales, retornó con más presión. Ya no fue suficiente odiarlo o menospreciarlo, incluso educarlo, lo que finalmente daba lo mismo. De uno que era, devino diverso.

El campo del arte se define ahora para este analizante, según una expresión tomada prestada, como “lo improbable vive junto” lo que sitúa de modo diferente su función. El trabajo del artista no es del orden de la interpretación, definida como la visión del mundo de un ego. En lugar de esta visión, está la búsqueda de la producción de un objeto invisible en el texto, con y por él. —Damos un ejemplo: Sea una imagen producida. Ella puede descomponerse así: A produce una imagen en la

cual el público B, para el que ella es producida por A, puede ver a C ejecutar a D, el cual, la víctima, queda sustraído, invisible.

¿Dónde está el objeto en este juego que muestra lo invisible? No es la imagen producida aunque ella se venda. Tampoco lo es la víctima sustraída a la mirada, que ocasionalmente puede ser mostrada en otros cuadros. El objeto es el efecto producido por lo que no puede verse, sobre B, el público que mira la imagen. En el ejemplo tomado, el objeto es el efecto de horror, efecto de lo insoportable producido en el espectador. Se trata de dejar *knock out* a aquél que mira la obra, es decir que eso lo mira. Eso qué? El objeto invisible que es la angustia de A frente al mal radical, angustia producida por el artista en el espectador por medio de la imagen que es su estuche.

Durante una sesión formuló que en su actividad artística “quería ser invisible y al mismo tiempo no ver”. Se desprende entonces claramente que este objeto invisible que no ve es él; a cuyo título se puede decir que la sublimación se ha diferenciado de la idealización en este segundo tiempo del análisis. Este objeto que mira al público no da cuenta ni de una metáfora ni de una metonimia. Es un índice de real, provoca realmente el horror o el escándalo o aún la fascinación en el sentido del *fascinum* que señala Lacan en su trabajo sobre la pintura de *El Seminario*, libro 11, como testimonio de las reacciones violentas del público. Una vez efectuada la diferencia con la idealización, qué es lo que diferencia este modo de sublimación de la pulsión de muerte, de la perversión?. Primero, se trata de una creación formal y no de un fetiche. No alcanza el efecto de real sino por un semblante, es decir movilizándolo el vacío producido por lo simbólico sobre el respeto de leyes que lo fundan, con riesgo de subvertirlas. En fin, la satisfacción de la tendencia no es sexual. ¿Cuál es entonces? Inspirándose en las páginas de Lacan sobre Marguerite Duras, se podría decir que esta satisfacción tiende al punto siguiente: la producción del objeto de arte para este sujeto consiste en hacer de la angustia que lo hiende nuevamente, un objeto que mira al público.

Se pueden ver puntos comunes entre la marcha del análisis y este proceso de sublimación, en la medida en que los dos implican cernir por el objeto el punto real donde se origina el deseo, y que conducen más allá del temor y la compasión.

La sublimación, como el análisis, permite un acceso a lo real por un objeto. En este sujeto como para muchos contemporáneos, lo real se encarna en las experiencias de horror inéditas aparecidas durante la Segunda Guerra Mundial.

Pero ahora que el analizante pierde este objeto, el artista lo conserva y lo utiliza para una satisfacción. Toda sublimación es ciertamente específica en función de la naturaleza del objeto considerado. Pero en tanto que *sinthome*, tiene una estructura idéntica. Da cuenta de la condensación de la pulsión en un objeto puesto al servicio del develamiento de lo real en el espectador o en el lector.

Ahora, ¿cómo responder a la cuestión de la continuación del análisis en este sujeto?.

Primero, notamos que este trabajo le permite pasar de una sublimación de tipo idealización, devenida imposible por razones subjetivas y objetivas, a otra que no es de ese orden. Esta última se apoya en su capacidad para cernir el lugar de la angustia, para transformarla en objeto de comercio humano. Si se plantea que la actividad creadora tiene por función evitar la pérdida del objeto en beneficio de su recuperación por una satisfacción, para crear este objeto es sin embargo necesario separarse de él. Planteo la hipótesis que el discurso sostenido en análisis permite esta separación necesaria. La recuperación se hace en la actividad creadora. De manera que en este caso, más avanza el trabajo analítico, más nutre el proceso creativo. Su rechazo al diván se explica entonces: en el análisis, no es invisible, y él mismo ve. En consecuencia, el analista lo mira: es el envés de la obra. Se puede estimar lo que este análisis me ha enseñado. No es lo mismo que al analizante. Lo que he debido construir para poder seguirlo, es decir para no ser un obstáculo a su trayecto bajo transferencia al psicoanálisis, no le interesa. No le

he restituido entonces ese saber que él tiene sobre el objeto, para retomar los términos de Lacan. Lo he escuchado sin personalizar mi interés, callándolo como lo he hecho con el trabajo que me llevó a hacer. Él ha encontrado un nuevo uso de la angustia y viene a testimoniar o verificar el saber adquirido allí por su arte.

Cada análisis es una reinención del psicoanálisis.

Traducción: Mabel Bialer

LA CASA, LO ÍNTIMO, LO SECRETO

Gérard Wajcman

En un libro recientemente publicado en Francia, *Maison, architecture, urbanité*, (*Casa, arquitectura, urbanismo*,) (bajo la dirección de Guy Tapie, en "Éditions de l'aube", 2005) los autores, arquitectos y urbanistas, convocan, de *motus proprio* a una "interpretación psicoanalítica de la casa", o de "la pasión por la casa". Tienen la convicción de que la casa individual planta sus cimientos en el "fondo del inconsciente". Aunque ciertamente no en el fondo del mío, que es claramente un inconsciente de ciudades, y sin pensar responder enteramente a sus expectativas, quisiera acoger, de la mejor manera posible esta demanda de los arquitectos y de los urbanistas y tratar de desplegar algunas observaciones, que esta cuestión puede inspirarle a un psicoanalista.

A decir verdad, hace algunos meses, no hubiera imaginado poder decir palabra alguna respecto de la casa individual, la que, además de aparecerme como un objeto de pensamiento bastante poco prestigioso o excitante, no constituye, para los mismos arquitectos, un desafío estético o teórico de peso. Si agregamos a esto que, en cuestiones de arte, el psicoanálisis, no ha cesado de testimoniar su gran afinidad por la pintura y muy poco se ha interesado por el contrario en la arquitectura —exceptuando algunas reflexiones de Lacan—, entonces, yo hubiera podido, prontamente, quitarme el problema de encima, declarando, con bella modestia, que el psicoanálisis no

puede hablar de todo. Pero, desde que, por otras razones, ligadas a la teoría lacaniana del fantasma y del cuadro, fui llevado a dedicarme a la cuestión de las ventanas, y que esto me llevó a consagrarle un libro entero a ese objeto y a lo que pone en juego con respecto a la mirada y a lo íntimo, ciertos problemas de la arquitectura me aparecen hoy como portadores de cuestiones en juego absolutamente cruciales para el psicoanálisis. Es por eso que me parece correcto y provechoso, para los mismos psicoanalistas, prestar toda la atención necesaria a la demanda proveniente de estos arquitectos y urbanistas.

Particularmente, me gustaría, como ellos lo anhelan, contribuir a echar luz sobre las razones que hacen del deseo de la casa individual una cuestión actual —al menos en Francia— porque lo que está en juego en ese hecho social, a priori más vale insignificante, me parece en realidad exceder los problemas urbanísticos o sociológicos del hábitat. En general, los especialistas en arquitectura relacionan el desarrollo actual de la demanda de casa individual a dos factores esenciales: la democratización del acceso a la propiedad, y la afirmación nueva de un modo de vida “peri-urbano”. No me propongo agregar otro factor, sino mirar este fenómeno bajo otro ángulo, con otra luz, una cierta luz que el psicoanálisis puede justamente, específicamente, aportar. Es que más allá de las coordenadas socio-económicas, arquitectónicas o de urbanismo, creo, en efecto, que este fenómeno concierne a lo que yo llamaría una lógica de lo íntimo. La concierne y la revela. Y si esta lógica es puesta hoy en día en evidencia, es porque nuestra intimidad está en peligro. Una pesada amenaza recae sobre lo íntimo y por ende sobre nuestra libertad. Ahora bien, la amenaza a lo íntimo y a la libertad de los sujetos concierne al psicoanálisis directamente, tocando a las condiciones mismas de su ejercicio.

Haré entonces cinco observaciones que podrían en cierto modo componer una historia de lo íntimo en cinco tiempos, es-

to a fin de iluminar la actualidad de lo íntimo, que es la de un “íntimo”^{*} cuestionado.

La primera observación fija un tiempo cero, tiempo mítico que sería a la vez el del origen de la arquitectura. Si, como a la manera en que el siglo XVIII amaba especular sobre el origen de las cosas humanas, yo debiera construir una doctrina sobre el origen de la arquitectura, partiría de esta idea: el día que un homínido tuvo la idea de un refugio, o se abrigó en una gruta, o bien se puso follaje sobre su cabeza, ese día, con su casa, nació la humanidad. Resta ahora decir porqué. No es porque el estar sometido a las intemperies y a todos los peligros de la tierra, consista en una marca de superioridad propia del genio humano: compartimos hasta con el más mínimo animal el sentido del refugio. Tampoco sería en nombre de lo que podría ser la doctrina cristiana de la arquitectura, a saber que ella vendría, en suma, a testimoniar de la finitud humana, de la esencial debilidad del Hombre, el único de los seres vivos que fue creado “desnudo, sin zapatos, sin ropas y sin armas” como dice Platón. Lo que llevaría a pensar la arquitectura como la respuesta humana a la debilidad constitucional de su ser, a la desnudez fundamental del hombre a la que Cristo consintió eligiendo no solamente hacerse hombre, sino además aceptando venir al mundo como niño, figura absoluta de la impotencia humana, pequeña cosa frágil, débil, apoyada desnuda sobre la paja, en el medio de un establo. No invocaré entonces esta visión cristiana del hombre como eterno prematuro. Tengo la idea de que la arquitectura hubiera nacido aunque estuviésemos cubiertos de pelo duro, viviendo en un planeta con un clima de ensueño y exento de todo peligro. Yo diría que la primera arquitectura nació porque, inclusive vacía de todo, para el hombre, nuestra tierra estaba ya habitada por una mirada. Antes de todo hombre hay una mirada. Esto no procede de una visión paranoica del

* Las comillas son de la traductora.

mundo, o religiosa, o sobrenatural, se trata solamente de poner en marcha una suposición fundamental, de la que no podemos deshacernos cada uno de nosotros y es que hay algo que nos mira. Los animales no suponen tal existencia de una mirada, en ocasiones, la sienten, la adivinan, pero la suposición no pertenece más que a los seres hablantes —el Hombre es el único animal que supone. Hay algo de *irreductible* (*irreducible*) en esta suposición de una mirada otra. Es como decir que antes de ver, somos seres mirados. Que en nuestras culturas, lo que es una suposición pueda mudarse en creencia en un Ser Supremo "omnivoyant",* o en la convicción delirante de que hombrecitos verdes nos observan desde allá arriba, son, si se me permite, avatares de nuestra sed inagotable de sentido, diversas formas de dar una significación a esta suposición puramente estructural de una mirada que ya está ahí. Es difícil ser ateo aquí abajo. Porque somos fundamentalmente seres mirados en el espectáculo del mundo, siempre hay otro que en algún lado nos mira. Para situar esto mejor en las coordenadas analíticas, digamos que estamos siempre un poco encuadrados en la ventana (*tragaluz*) del fantasma del Otro, con todo lo que eso sugiere de incomodidad, de molestia o de angustia. Es un hecho que cada uno puede experimentar que, cuando alguien se siente bajo una mirada, bajo una mirada no atribuible, se trata rara vez de una mirada acogedora, condescendiente, amable; siempre algo hay allí de inquietante.

Todo esto puede en el fondo concentrarse en un principio muy simple. A saber, que si siguiendo el hilo de este pensamiento mítico, de un nacimiento común de la humanidad y de la arquitectura, yo debiera definir lo que son sus fundamentos, diría que todo se circunscribe finalmente a lo siguiente: que no hay espacio puro, desnudo, o espacio vacío, o virgen. Un espacio vacío es un espacio habitado por la mirada. Hay que enten-

* *Omnivoyant*: adj. el que está viendo todo el tiempo, todo.

der que aquí se trata de una verdad *para el hombre*, único animal que supone que hay, más allá de lo visible, algo que lo mira. Lacan facilitó la estructura, atea, de la mirada dialéctica de lo visible y del más allá, en su comentario del célebre *apólogo antiguo de Zeuxis y Parrhasios, extraído de Plinio (Plinio, Historia Natural XXXV, La Pintura; Lacan, Seminario 11, cap. 9)*. Esta suposición esencial de la mirada otra, le da también una función fundamental a la arquitectura. Porque esto significa que construir, antes inclusive que proteger la vida y socializar un espacio, es pura y simplemente crear opacidad, sombra. Quiero decir que en este punto la arquitectura no humaniza un espacio, instaura la humanidad en tanto tal, dándole al hombre la posibilidad de la sombra y con ésta la del secreto.

Lacan pudo hacer de la arquitectura un arte fundamental, en lo que es como creador de vacío. (*cf. Seminario 7, La ética del psicoanálisis*). Deberíamos ahora agregar que la arquitectura es un arte fundador en tanto que es creación de lo escondido. Dios creó al Hombre y a todas las cosas sobre la tierra; el arquitecto, sobre la tierra crea la sombra en donde el Hombre puede estar escondido, en donde puede sustraerse a la mirada de Dios y de todas las cosas.

Tenemos que oír también, que resuena aquí una apuesta política, porque la sombra, lo escondido, lo secreto, son condiciones de nuestra libertad. Volveremos a esto, porque la cuestión es actual.

No se trata, en este elogio de la sombra, de lanzar un llamado a los arquitectos a levantar bunkers o casas trogloditas, solo es cuestión de tomar la medida del hecho de que si el espacio humano es un espacio habitado por la mirada, entonces la arquitectura juega un papel fundamental e inclusive fundante porque tiene el poder de crear con la sombra la posibilidad de lo escondido, que es una condición material de la libertad del hombre. Podemos sacar de ahí esta consecuencia, por ejemplo, que más acá de toda cuestión humana o social, el *homeless* es en verdad un prisionero: está privado, materialmente privado

de una libertad esencial, de un derecho verdaderamente humano que es el derecho al secreto, puesto en la imposibilidad de ejercerlo. En verdad, aunque me declare amigo de las Luces y enemigo del oscurantismo, defenderé que la sombra es el verdadero territorio del Hombre. Esto no cuenta sin duda para nada en mi gusto extremo por el *Elogio de la sombra*, el hermoso libro de Jun'ichiô Tanizaki, en el cual, desde la primera lectura, sentí instantáneamente, en la propia extrañeza de una cultura japonesa de la que nada sabía, el alcance absolutamente universal.

Es muy exactamente en esta zona umbrosa que sitúo lo íntimo y lo que se pone en juego en lo íntimo. Es que he concluido en delimitar lo íntimo muy sencillamente como ese lugar en donde el sujeto puede sustraerse a la mirada del Otro, anónimo y *omnivoyant*, que satura el espacio. Lo íntimo es ese lugar, cualquiera que sea, donde sea, por ínfimo que sea, en donde el sujeto puede estar y sentirse fuera del alcance del poder del Otro, fuera del alcance de su poder, de su *todopoder*, libre realmente. Esto redundante en la posibilidad para un sujeto de sentir en un determinado momento ese sentimiento, en verdad bastante complejo, de estar "en casa" —sabemos que podemos sentirnos "en casa" en lo del Otro— un cierto gusto que tengo por los hoteles constituye una de sus formas frecuentes; es también lo que una paciente de Jacques-Alain Miller testimoniaba en un acto fallido bastante conmovedor, cuando llegando a su puerta para una sesión, automáticamente sacó sus llaves para abrir. Es decir que hace falta que un sujeto pueda, en suma, oponer a la suposición original de una mirada, otra suposición que sea que en algún lugar puede no ser visto. Suposición contra suposición, la del lugar íntimo hace obstáculo a la de la mirada *omnivoyant*.

El hombre para ser hombre, para vivir, debe tener su zona de sombra. Es importante decir aquí que el libro que escribí sobre las ventanas y la cuestión de la mirada y de lo íntimo, tuvo en verdad un origen clínico; la idea original de ese libro está li-

gada al encuentro en el hospital con una mujer que, como la paciente de la que habla Lacan en el seminario La Angustia, podía repetir sin cesar: "*Io sono sempre vista*", yo soy siempre vista. Tuve con ella, por ella, en ella, la visión de lo que podría ser el infierno —el infierno está manifiestamente estructurado como el *panopticon* de Jeremy Bentham.

Esto abre a una dimensión política de lo íntimo. Para poder dibujarla, hay que abandonar el tiempo mítico del origen por el tiempo histórico del nacimiento de lo íntimo. Porque lo íntimo tiene una historia, esto quiere decir que no siempre estuvo, y que podría quizás no estar para siempre. En nuestro mundo esto toma forma en el Renacimiento. Es en verdad la pintura que hace la teoría, con la instauración del cuadro moderno, definido, según la célebre fórmula de Alberti en su tratado de 1435, como una ventana abierta (León Battista Alberti, *De Pictura*, libro I, § 19) Para volver las cosas a sus coordenadas esenciales, lo que yo llamo una ventana, es un agujero hecho a propósito en una pared, capaz por ello de crear a la vez un adentro y un afuera, desde donde puedo ver el mundo, porque puedo retirarme *detrás*. O sea que cuando me pongo hoy en día en la ventana, constituyo, o reconstituyo la mirada moderna y con ella la subjetividad.

Pensar al cuadro como una ventana abierta, como lo hace Alberti, lleva a cabo una doble revolución. Por un lado, cumple con la idea moderna de que el hombre tiene desde entonces derecho de mirada sobre el mundo, que se ha vuelto, como lo dirá Descartes, dos siglos más tarde, "amo y poseedor de la naturaleza junto con Dios" (*Discurso del Método*, VI) y por otro lado, al mismo tiempo, viene a circunscribir un nuevo territorio, un lugar interior, desde donde se puede mirar al mundo y en donde se puede no estar, uno mismo, sometido a mirada. Se dibuja así el territorio de lo íntimo. Así es como considero de ahora en más la invención del punto de vista en la perspectiva geometral. El punto de vista es ese punto desde donde el sujeto puede ver el espacio visible al mismo tiempo que es el pun-

to del espacio visible donde puede no ser visto; el campo de lo visible está fundamentalmente incompleto, una sola cosa no se ve en lo que veo: el punto desde donde yo veo. Este segundo plano de la noción perspectiva del punto de vista, este plano que considero decisivo de la invisibilidad del sujeto que mira, fue en lo esencial dejada de lado por los historiadores de arte, que privilegiaron las condiciones del ver y de lo visible, sin dejar lugar para la invisibilidad del que mira, condición sin embargo de esta nueva visión. Hizo falta el psicoanálisis y Lacan para reintroducir esta dimensión, o simplemente volverla perceptible en una teoría que, sin embargo, en Alberti, la comprendía desde el vamos.

Así, la instauración del cuadro moderno, o sea *albertino*, sella el nacimiento correlativo del mundo privado y de la mirada sobre el mundo, de lo más próximo a lo más alejado en alguna medida. En suma, el nacimiento de lo íntimo y los Grandes Descubrimientos van de la mano, están interrelacionados uno con el otro. Tomando algunas deducciones rigurosas, podríamos defender lógicamente que el descubrimiento de América proviene de la instauración del cuadro perspectivo moderno, de Florencia hacia 1410-1450.

Lo íntimo, ese territorio escondido, secreto, es el lugar del sujeto moderno. Lo que nace con Alberti y el cuadro, es un hombre que goza en lo sucesivo de un atributo que estaba hasta entonces reservado exclusivamente a Dios, o sea que, desde donde está, es decir desde un punto sobre la tierra, puede finalmente ver sin ser visto. Digamos al pasar que es bastante remarcable que Freud, para justificar la invención de ese dispositivo inédito que es el psicoanálisis, invoca, bastante inocentemente, diríamos, el atributo de Dios *omnivoyant* declarando que estar sentado en el sillón, en la cabecera del diván le permitía “ver sin ser visto” (cf. Freud, “La iniciación del tratamiento”, 1913 y “Mi vida y el psicoanálisis”, 1925). Ver sin ser visto, es aún, en principio, lo que hace nuestro privilegio como ciudadanos –salvo cuando la video-vigilancia tiende a in-

filtrar nuestra intimidad, al punto de dar vuelta las cosas, haciendo que seamos cada vez más vistos, y que veamos cada vez menos lo que nos mira.

Podríamos también decir que el Renacimiento marca el nacimiento de la interioridad, de la subjetividad. Es en esto también en lo que esta época importa para el psicoanálisis. Es la época que hace posible que aparezcan los *Ensayos* de Montaigne, en los que un hombre expone libremente lo que designa como su “yo íntimo”. Es también lo que de otro modo el *studio-lo* viene a encarnar en arquitectura, un lugar de la habitación en donde el dueño de casa puede retirarse para pensar, conectarse consigo mismo, sopesar sus acciones y sus decisiones, juzgarse.

No se puede apreciar la medida del cambio que interviene en el Renacimiento, si no se tiene en cuenta que, anteriormente, en la Edad Media, el individuo era un ser enteramente social, siempre sometido a mirada, visto hasta en su alma y en sus gestos más privados. Aquel era un mundo en el que la idea misma de lo íntimo, la de una dimensión privada, personal, subjetiva, era impensable, y hasta condenable. Todo eso se traducía en la habitación en donde ningún espacio era realmente privado, hasta el dormitorio era un espacio de gran sociabilidad. Lo que va a sellar la salida del mundo medieval, es que en un momento lo privado y lo íntimo no serán más considerados como “abyectos”. Los historiadores describen el final del medioevo como un tiempo en el que los espacios privados van a ir cerrándose progresivamente. Vale decir que pasamos de una época en la que se requiere someterse a la mirada, en la que es impensable no estar sometido a ella, a otra en la que se vuelve lícito sustraerse a la mirada. Se abre de ese modo el tiempo de las persianas cerradas. El sujeto puede retirarse de la luz divina, tiene en lo sucesivo derecho a la sombra.

La sombra y lo secreto toman un valor positivo. En *Fenêtre*, quise mostrar que es eso lo que teoriza Alberti en la parte más formal de su tratado de pintura de 1435.

Todo esto nos lleva a mi tercera observación. Se trata ahora

de pensar lo que conforma el contenido de lo íntimo. Es en la época romántica que la noción de lo íntimo tomó su color explícito, que es también su color actual, delimitando lo que es estrictamente personal y mantenido escondido y en particular lo que atañe a la sexualidad. Esta dimensión de lo íntimo es claramente la que impregnó la invención de Freud, sacando a la luz a la sexualidad como el secreto de los sujetos, su secreto último. En forma más amplia diría que lo más interno del sujeto es lo que atañe a su goce, a sus goces, y que lo íntimo es el goce en tanto goce escondido. Por tanto comprendemos precisamente, que porque el psicoanálisis es un llamado a decir todo, es que es contemporáneo de un tiempo en el que lo más íntimo, justamente, puede mantenerse secreto, para Dios, para la sociedad, pero también, en un sentido, para el sujeto mismo. Proponiendo un contrapunto, digamos que el psicoanálisis, hubiera sido impensable en la Edad Media, o sea en un tiempo en el que había alguien capaz de ver todo, que sabía todo, en el que el individuo no tenía ningún secreto para ese alguien, llamémoslo Dios, y sobre todo en lo concerniente a sus malos pensamientos. En este sentido el psicoanálisis, justamente porque otorga valor y pone el acento en el hecho de decir todo, es que es el compañero de la sombra que silencia los goces.

Esto marca el alcance que tiene el hecho de que una de las primeras materializaciones de lo íntimo en el Renacimiento se produce precisamente en la arquitectura, porque se cierra el dormitorio y se lo coloca en el centro de la casa. Es este un asunto en el que me he detenido cuando realicé una exposición, en París, sobre el tema de la relación de los coleccionistas con lo íntimo (*Lo íntimo, el coleccionista detrás de la puerta, La casa roja, Fundación Antoine de Galbert, Paris, 2003*) en donde yo había recreado idénticamente las habitaciones de los coleccionistas de arte contemporáneo, en algunos casos sus dormitorios, justamente para abordar lo que podríamos llamar el goce del coleccionista. La historia del dormitorio se muestra así preciosa, porque en el Renacimiento, el dormitorio se vuelve

un lugar cerrado, secreto, de un goce doble. Por un lado, es un lugar para orar, un lugar de devoción privada, de retiro espiritual en donde el alma se eleva. Y por otro lado, o sea del lado de la cama, el cuerpo se acuesta, incluso se rebaja, sobretodo que se encuentra ahora al amparo de toda mirada. Podríamos, al pasar, llegar a la conclusión de que se crean así las condiciones para el nacimiento del *voyeurismo*. Queda sin embargo para hacer una historia de esta perversión. Dejando de lado la perversión, podemos aprovechar lo que el historiador Leroy-Ladurie toma a principios del siglo XIV, de los archivos del pueblo occitano de Montaillou, a saber, la aparición de mujeres que pegan el ojo contra las ventanas para espiar la vida de los vecinos, tenemos el sentimiento de ver surgir, bajo la especie de la comadre, la figura de la mirada indiscreta o intrusiva cuyas formas se van a multiplicar hasta hoy, desde el espía hasta el paparazzi pasando por la policía electrónica.

Tratándose del dormitorio, podemos señalar que el cuerpo que se acuesta conoce ahí todo lo que fuerza a un cuerpo a acostarse: sueño, placer, sufrimiento y muerte. Evaluamos entonces con esto, que no es por casualidad que Freud imaginó el acostarse para llevar adelante un psicoanálisis. El consultorio psicoanalítico, más que modelarse sobre el consultorio del médico, es en resumen como un dormitorio, pero un dormitorio en el que no se haría justamente nada de lo que se hace habitualmente en un dormitorio: ni dormir, ni hacer el amor –sólo hablar. Es seguramente la razón por la cual en esta habitación, la habitación psicoanalítica, nos acostamos sobre la cama, y no en la cama.

Durante el Renacimiento, el dormitorio, devenido en lugar íntimo, se muda por lo tanto en lugar de lo íntimo, lugar de goces privados, que reclaman desde entonces que se cierre la puerta. Es por otra parte el momento en el que se cierra materialmente el dormitorio con llave, o con cerrojo desde el interior lo que lo vuelve aún más inviolable –ver el célebre cuadro de Fragonard, llamado justamente *Le Verrou*.⁸ Se podría decir

que es también por tanto, el momento en el que el agujero de la cerradura se transforma extrañamente en instrumento óptico, lo que quiere decir que el voyeur va a introducir ahí su ojo. Una vez cerrado el dormitorio, éste sale entonces del ámbito de lo social extendido y de toda visibilidad, volviéndose el lugar íntimo, de lo íntimo, de lo más íntimo. El dormitorio cerrado de los padres es también, si se quiere, la habitación freudiana: desde el momento en el que ésta se cierra, en el que su puerta está prohibida, el dormitorio de los padres se vuelve para el niño un lugar altamente deseable, un espacio que va a poblar de fantasmas, la escena potencial de la escena primitiva.

Lo nuevo es, pues esta aparición en la casa, de un lugar cerrado, lugar ciego (de sombra) para los goces —al mismo tiempo que para los pudores, ya que las lágrimas van a ir a esconderse ahí, lo mismo que las fuertes emociones y conmociones. El dormitorio es residencia del goce, goce asignado a residir en la casa. Si se habla de nacimiento del dormitorio privado, hay que entender que es primeramente el goce que se privatiza, en el sentido de que se vuelve reservado, secreto. Puertas y persianas se cierran. Una vez más hay que entender en contrapartida, que como muchos escritos lo afirman, en la Edad Media no se manifestaba tanto pudor con la sexualidad, la que no tenía en la casa un lugar verdaderamente asignado —lo que significa que los cuerpos se enlazaban y se podían encontrar en cualquier parte. Con la asignación de residencia del goce sexual, el nacimiento del dormitorio sería la marca del nacimiento de un sujeto desde entonces amo de sí mismo y libre de ejercer sus placeres. Lo que aparece con el dormitorio no es simplemente el ámbito más privado del sujeto, es el nacimiento mismo de una *res privata*.

Lo íntimo significa que el goce se volvió una cosa privada.

Se puede por tanto conectar a este nacimiento del sujeto moderno, ese principio extraído de una máxima de Epicurio,

* *Verron* = cerrojo.

devenida desde entonces un artículo esencial de la sabiduría popular pequeño burguesa, *Para vivir felices, vivamos escondidos*, que no expresa su apuesta vital sino resumiéndolo como: *Para vivir, vivamos escondidos*.

Podemos ahora adentrarnos plenamente en lo que se juega hoy políticamente sobre lo íntimo. Es algo que está hoy sobre el tapete, porque como ya lo dije, lo afecta una amenaza.

Esta amenaza está suspendida a la noción de lo íntimo tal como yo la delimito, a saber que si lo íntimo es el lugar propio del sujeto, que no hay sujeto si éste no puede no ser visto, si no puede escapar a la mirada, una cuestión se torna crucial: la del secreto. Debemos observar bien que invocar al secreto como condición del sujeto significa dar de lo íntimo y de la subjetividad una definición no de naturaleza psicológica, sino política, y fundada sobre la fuerza. Porque la idea misma de lo íntimo implica una relación al poder o más exactamente, una separación con respecto al poder. Lo que supone la fuerza. Ya lo he dicho, para que haya un sujeto hace falta que pueda sostenerse por fuera del poder del Otro; éste debe para existir, existir al Otro, como Lacan separa ese verbo. Eso significa que lo íntimo se recorta sobre el fondo de un Otro benthamiano, de mirada inoportuna, intrusiva o invasora, que quiere ver todo y saber todo, todo el tiempo. La doctrina de lo íntimo, descansa entonces, sobre la posibilidad de decir lo que puede hacer de límite al deseo sin límite del Otro. Se puede evidentemente invocar la ley. Pero lo íntimo no proviene de la ley, sino de la posibilidad real para un sujeto de esconderse y de guardar su vida secreta. Se evalúa ahí en qué medida la cuestión de lo íntimo está estrechamente ligada a la de la libertad. Lo que es central para las dos, es la posibilidad de un derecho al secreto. Es una dimensión política consustancial a la noción de íntimo, que no solo nombra lo que nos es más interior (*intimus* en latín es el superlativo de interior): incluye la idea de secreto en su misma definición.

Todo descansa entonces en una doble cuestión. Primero, en

la del garante de lo íntimo y de la libertad, a saber lo que yo digo que es el derecho al secreto. Pero otra cuestión se plantea entonces: la de lo que garantiza ese derecho al secreto. La arquitectura juega ahí su papel. En este punto hay que entender acerca de lo que es la verdadera cuestión de la libertad. Como pudo declarar Jean-Claude Milner, la verdadera cuestión de la libertad, es decir como se logra que el más débil pueda ser efectivamente libre frente al más fuerte. He invocado a la ley. Sin duda las garantías jurídicas e institucionales son decididamente preciosas, pero se advierten ilusorias. La doctrina de la libertad no se funda sobre el derecho, sino sobre la fuerza. En realidad, todos estamos convencidos de una cosa: dejando de lado los cuentos de hadas en donde el débil se vuelve fuerte (o sea lo que es el sueño revolucionario) no hay para las libertades reales más que un solo garante: el derecho al secreto, único límite material al poder del Otro —que lo llamemos estado, instituciones, o sociedad—. Lo íntimo y la libertad real no tienen garante que no sea material, y eso es el derecho al secreto. Por tanto la arquitectura se inscribe en este juego político, porque puede intervenir ella misma como garante material de lo íntimo, del secreto de los sujetos.

Ahora bien, nuestras sociedades poseen dos características que quiero sacar a la luz. Esas dos características son concordantes y pueden finalmente explicar el deseo actual de la casa individual. La primera característica es la amenaza generalizada del poder sobre lo íntimo. La segunda es el estatuto moderno del individuo.

Decía que lo íntimo es un territorio, el territorio del sujeto. La cuestión puede entonces plantearse en términos de fronteras. Habría una geopolítica de lo íntimo. O bien la frontera es hermética y preserva lo íntimo de toda intrusión; esto define un cierto estado de democracia real; o bien hay franqueamiento, o sea que el Otro, primeramente bajo la forma del poder, viene a meter su nariz, más exactamente su ojo. Es una tendencia en nuestro tiempo, la de la video-vigilancia, ya mencionada. Poli-

cial, urbana, está hoy en día más que generalizada, es planetaria, puesto que hay ojos que gravitan día y noche alrededor de la tierra —como se ve fácilmente cliqueando en Google Earth. Entramos en tiempos de paranoia. Lo que plantea la presencia de cámaras en todas las esquinas, es que un retorno se produjo insensiblemente, a saber, que las técnicas que estaban en principio desarrolladas para desenmascarar los secretos de los criminales, están puestas hoy al servicio de fines contrarios: sirven para vigilar los secretos de los inocentes y para controlarlos. Es lo que engendra ese sentimiento difuso de criminalización de la sociedad, en la que somos cada vez más mirados como culpables en potencia o que se ignoran.

En el sentido de esta criminalización creciente de la sociedad, me parece que, a pesar de algunos artículos de la prensa francesa, no se ha tomado suficiente conocimiento de ciertos procedimientos de salud elaborados al servicio, justamente, se dice, de una política de prevención de la criminalidad. Como lo que realizan los especialistas en salud mental, que se presentan bajo el rostro de la ciencia y con la garantía de instituciones científicas oficiales, por supuesto libres de toda sospecha, puesto que la ciencia, por supuesto, no quiere más que nuestro bien, forzosamente. Me refiero a un loable informe del INSERM (Institut National de la Santé et de la Recherche Médicale), acerca de la delincuencia en la adolescencia, que fue oficializado en septiembre de 2005, y que podemos consultar en su sitio Web. Entre otras cosas, después de haber sostenido que “la agresividad, la indocilidad y el débil control emocional durante la infancia, han sido descritos como predecesores de un desarreglo de las conductas en la adolescencia”, el grupo de expertos preconiza un control preventivo, sistemático de cada niño a partir de los 36 meses, justificándolo en nombre de que “a esa edad, se puede hacer una primera detección de un temperamento difícil, de una hiperactividad y de primeros síntomas del trastorno de la conducta”. El “trastorno de la conducta” es el nombre psiquiátrico de la delincuencia, según una

clasificación clínica que se desprende de la psiquiatría americana, del DSM-IV (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*). Ese informe ilustra estrictamente la escalada del biopoder del que hablaba Michel Foucault, esta influencia moderna sobre el cuerpo de los individuos, por la vía de las ciencias médicas. Existe hoy una amenaza del poder, apoyado en la ciencia y en la técnica, animada por el fantasma de una transparencia absoluta de los sujetos: se puede prever y comprender todo, se puede reducir a los sujetos a mecanismos biológicos y físico-químicos.

Sin saberlo, estamos siendo continuamente observados hasta en el fondo de nuestras almas. Yo sostengo que no podría haber un sujeto sin secretos, un sujeto enteramente transparente, aunque se le acuerde a éste derecho a la mentira. Pero la democracia misma supone, justamente, una opacidad del sujeto, la que está supuestamente enfrentada a la única transparencia admisible, que es la del poder, la del Estado. Desgraciadamente en los hechos, nuestras sociedades parecen animadas por un movimiento contrario: tienden a volver al poder cada vez más opaco y a los ciudadanos cada vez más transparentes. Por un lado, no cesan de sondearnos para saber lo que nos gusta beber, cómo cojemos, si miramos la tele, cuales son nuestras ideas políticas antes de emitir las, y por otro lado asistimos a una *opacificación* acelerada del Estado, lo que significa por ejemplo, que las decisiones políticas son dejadas en manos de los expertos, a quienes no hemos elegido, de los que nada sabemos, de los que nada se nos dice acerca de sus producciones o de sus informes técnicos, de los que de todas maneras nada comprendemos, aún cuando lleguemos a ponerles una mano encima. Ya no hay más que expertos para comprender el mundo y para transformarlo. Esto significa por tanto, que la política está en manos de expertos. Es exactamente ahí que reside la fuente del descrédito actual de la política: la política no es más el asunto de sujetos que llevan adelante actos que los comprometen, o sea de sujetos que hablan en nombre propio, es el asunto de individuos que

hablan en nombre de un saber experto, son expertos supuestos saber que redactan informes y a los que se les supone decir lo que hay que pensar y hacer. Ya no hay actos políticos, no hay más que peritajes de los que somos objeto. Los expertos no necesitan ninguna democracia, porque ellos saben. He aquí por qué pesa hoy una amenaza sobre lo íntimo que está siendo diariamente saqueado. El territorio de lo íntimo es comido por el poder y por la ciencia que pretenden en realidad peritar nuestros pensamientos y goces.

Lo íntimo, lo más íntimo, decía es el goce. Es por ello que me detuve en el dormitorio. Lo que nos es más íntimo, son las maneras esencialmente diversas que tenemos de gozar. Sexualmente, por supuesto, pero nuestros goces no se limitan a eso. Conciérne al cuerpo en todos sus estados. Nuestros modos de comer o de distraernos, por ejemplo, dependen del goce. Sabemos bien que todo esto interesa, por otra parte, muchísimo a los industriales, a la gran distribución y a los publicistas, que no paran de tratar de sacarnos ese saber por todos los medios, sobre lo que nos gusta comer, si es lo dulce, lo salado, lo crocante o lo blando, conocer todos nuestros gustos, nuestra manera de dormir, de conducir o de escuchar música. Hay ahí una cuestión importante, porque los modos de goce, es lo que nos es más personal. El goce se remite al sujeto en su singularidad más grande.

Importa entonces poner en evidencia otro rasgo respecto de esto, y es que el pensamiento del poder de hoy no razona en términos de individuos sino de "poblaciones". Es decir que estamos bajo el reino de las estadísticas, la sociedad está regida por la ley del mayor número. La población es un ser estadístico. Ahí también Foucault había puntuado la amenaza: la estadística es el nuevo monstruo, el nuevo Leviatán de nuestras sociedades. En la sociedad estadística, no se razona sobre personas, o singularidades, en términos de individuo o de casos —lo que hace precisamente el psicoanálisis—, sino en términos de tipos, sobre seres estadísticos en los que el sujeto como sin-

gularidad está justamente suprimido, abolido, en términos lacanianos, se diría: forcluído.

Lo que hay que decir, y lo que es en el fondo bastante sorprendente, es que este pensamiento moderno, que opera en términos de poblaciones, es un pensamiento, en cierto sentido igualitario, universalista. De cierto modo, es conforme a la democracia: en la noción estadística de población está la idea de que cada uno es igual al otro, cada uno vale por otro, puesto que cada uno vale uno. Ahora bien, esto plantea un problema, a saber, que justamente, cada uno es supuesto ser idéntico a otro uno. El problema que esto plantea es, desde mi punto de vista, un problema central para lo que nos concierne aquí, a saber que, esta suerte de igualación, de universalización de todos los sujetos, si es conforme al funcionamiento democrático de los ciudadanos, tiene por lo tanto, como condición y como efecto de preocuparse o de aplastar la absoluta singularidad de cada uno, o sea precisamente de su goce. Desde el punto de vista de sus goces, los sujetos no son iguales en absoluto, entiéndase idénticos. Es inclusive lo contrario. Para decirlo de otro modo, somos todos iguales, en principio, ante la ley, pero delante de nuestro plato todos comemos distinto. Dicho de otro modo, hay que pensar que cuanto más se desarrolle el discurso igualitario, y cuanto más estemos todos equiparados en la igualdad, más habrá en los sujetos un movimiento que los llevará a manifestar y a reivindicar sus diferencias. Es lo que pasa a nivel de Europa: más tiende Europa a unificarse, más se habla flamenco, más se visten los escoceses con kilts, y más bailan fandango los vascos. No hay duda ninguna en cuanto a que el desarrollo europeo tiene como correlato el regionalismo más afirmado. Los dos están absolutamente ligados. La mundialización, en el sentido en que proviene de la universalización de los sujetos, idénticos de este a oeste y de norte a sur, acarrea el mismo efecto.

Por tanto, para volver a lo que era nuestro punto de partida, vale decir que cuando leemos que hay hoy una búsqueda de la casa individual, y no solo eso, sino que cuando se precisa que

se busca el lado terruño de la habitación, la teja provenzal, el techo de bálago en Normandía o el granito en Bretaña, más allá del hecho de que es tal vez algo bueno desde el punto de vista de la ecología del paisaje, lo que podemos ver al mismo tiempo, es lo que surge ahí como particularidad levantada, en suma, contra el aplastamiento del discurso estadístico igualitario. Los sujetos no son poblaciones, son una suma heterogénea de singularidades, o sea que no son más que un conjunto de diferencias. Nuestra única universalidad es por cierto que somos todos diferentes. Desde ese punto de vista, la idea misma de la casa individual, se vuelve una respuesta al movimiento que hace de nosotros una población. Ahora bien, nuestra diferencia no se inscribe en el orden de la ciudadanía, en el que cada uno vale uno, un voto iguala a otro voto; ella está en nuestros modos de goce, que son puramente singulares y que convocan al secreto. La diferencia tiene el destino de resurgir en los modos de goce. Cada uno quiere ser el igual del otro, tal vez quiera que su vecino sea su igual, pero será precisamente eso que lo llevará a poner en evidencia que su vecino no come como él, y que él no escucha la misma música que su vecino.

Es entonces desde ese punto de vista que la casa individual puede aparecer como una respuesta al discurso estadístico. Cada uno quiere su casa, o sea su lugar de goce singular. Cada sujeto quiere "sentirse como en su casa", en su casa, lo que puede querer decir a veces, recrear detrás de la puerta, el modo de vida de su país de origen, sus costumbres. Vimos, por otra parte, que eso apareció hace poco en Francia como un problema, durante los recientes disturbios que se produjeron en los suburbios. En este sentido, que no reduce todo, el desarrollo de los comunitarismos no aparecen como efecto de la exclusión, sino al contrario como un efecto de este igualitarismo.

Podemos designar aquí el primer tiempo crucial de lo que evoqué al principio sobre la lógica de lo íntimo, que es una lógica del goce. Primer tiempo, entonces, es el de la reivindicación de los goces singulares como correlato del aplastamiento

de la singularidad de los sujetos.

Ahora, hay que pensar que el gusto por la casa individual es también una respuesta a la amenaza sobre lo íntimo. Esta amenaza la podemos pensar doblemente. Hay por un lado la invasión real por el o los poderes, lo que concierne al Estado y también a los poderes económicos. Pero hay que considerar también otra amenaza, un fantasma que hace que los individuos se sientan amenazados en sus goces no solamente por el Otro, sino también por los otros, justamente por sus vecinos. Por una parte, entonces, ante la intrusión organizada en lo íntimo, habrá una tendencia a encerrar la intimidad, a mantener al goce lo más encerrado posible, lo más separado posible. Se buscará, por otra parte anclarlo en una tierra, o sea, no solamente en un lugar, sino en un pasado, en el de la familia, en el de su "pueblo", en el de su cultura en donde el sujeto supone reencontrar o crear raíces, tendiendo a una identidad otra que la de ciudadano de la nación en la que vive. La casa erigida sobre el Nombre del Padre, que nunca está lejos, como sabemos de ser el nombre de lo peor. No alcanza con ser un ciudadano igual a todos, y con compartir la historia de un país, hay que tener también su propia historia, su propia familia, su tierra propia, su casa propia. Hay ahí, en todo caso, una lógica de la separación con el Otro anónimo del Estado nacional.

Pero el gusto por la casa individual implica además otra separación. No es sólo una manera de sustraerse al poder, es también una manera de separarse del vecino que, resumiendo, definiría aquí como: el vecino es aquel que no goza como yo. Eventualmente, nos cae bien nuestro vecino, pero no hay que restar importancia a lo que podemos llamar: la intolerancia hacia los otros goces. Es una intolerancia bastante irreductible. El discurso racista conforma su punta ideológica, pero esta intolerancia es estructural. Se ama su propio goce, y puede ser que no se ame más que eso. El racista es el que, por una parte, se siente invadido por el goce del Otro, quiere decir que, en cuanto siente los olores de cocina, o los ruidos raros que, hace el ve-

cino, se va a sentir agredido. Y por otra parte, es aquél que mira al vecino como una amenaza sobre su propio goce. El discurso racista retoma esto como un *leitmotiv*, ya sea que los extranjeros están aquí para robar el pan de los franceses, el trabajo de los franceses, la plata de los franceses, las mujeres de los franceses –resumiendo, son una amenaza sobre todos nuestros goces. El racismo es una organización de esa intolerancia al goce del Otro.

Para no simplificar demasiado las cosas, para no desembarazarse considerando que la cuestión de la intolerancia concierne sólo a los canallas racistas y se limita a las formas más intolerables, sugiero que se plantee la cuestión de saber si no tiene sentido hablar, en el hombre, de una cierta intolerancia al goce femenino, o sea no simplemente al goce del otro, sino verdaderamente, a un otro goce. Relación problemática al goce. No hablo aquí de racismo –pero no habría aquí algún rigor en hablar de este modo?

La casa individual podría entonces ser, también, el lugar de la intolerancia al goce del Otro –una casa de intolerancia, si se me permite la expresión–. Lugar íntimo cerrado a la intimidad del Otro. –Pero, ¿que es lo que está haciendo detrás de su puerta? Siempre está esta pregunta que flota– ¿Qué come? ¿Cómo coge? Tal vez se quiera una casa individual para sí, bien escondida, pero para el otro se quiera una casa de vidrio, en la que se pueda ver cómo vive y todo lo que hace –a condición, por supuesto, que esto no traiga molestias para sí. En todo caso, parece que en el gusto por la casa individual, hubiera, además de la exigencia de libertad, un lado "cada quien en su casa" o "cada uno en la suya" del goce. O sea, que si la población forma un conjunto uniforme de unos, el goce no es, por lo que aparece, fundamentalmente socializante.

Tenemos pues aquí tres estados de la lógica de lo íntimo: cerrarse al Otro, al Estado inquisidor, equiparador. Cerrarse a los otros, a los vecinos; cerrarse sobre sí mismo. Me pregunto si, en definitiva, hice aquí la mejor publicidad de las casas indivi-

duales. Pero quizás, lo que hice fue, después de todo, explicarme a mí mismo mi falta de gusto por la casa individual, lo que después de todo no está tan mal.

Traducción: Alicia Rodríguez

EL CUERPO-MÁRTIR EN EL BARROCO Y EN EL *BODY ART*

Vilma Coccoz

*No en balde dicen que mi propio discurso
participa del barroco (J. LACAN)*

LA IMAGEN DEL CUERPO EN LA ENSEÑANZA DE LACAN: EL ESPEJO, EL VELO, EL CUADRO

Que Jacques Lacan percibiera la necesidad de esclarecer la especificidad de la dimensión del cuerpo en el ser hablante lo demuestra su primera contribución al psicoanálisis, el célebre *Estadio del espejo*. En este ensayo Lacan propone una novedosa lectura del narcisismo freudiano a partir del valor formador de las imágenes, elaborada en una tensión genial entre los aportes de la etología y la teoría del reconocimiento de Hegel. La dimensión propiamente humana del deseo de reconocimiento fue concebida por el filósofo de Jena como un estadio superior al registro de las necesidades. Gracias a la dialéctica entre las figuras del amo y el esclavo, Hegel expone el modo en que se ejerce la humana contienda por el prestigio en la que el deseo se humaniza en la relación al otro. Por otra parte, el valor formador de la imagen del semejante en ciertas especies animales así como la función del señuelo en las conductas de lucha o pavoneo sexual, le proporcionó a Lacan una base sólida en la que insertar su demostración acerca del carácter particular de la captura es-

peculiar en las identificaciones formadoras de la función del yo, en su doble vertiente, especular y social. Es decir, como *Gestalt* del propio cuerpo y como asiento del lazo a los otros.

Con esta esencial aportación fue posible despejar la dialéctica pero también la inercia propia del registro imaginario. Gran parte de los sufrimientos de las neurosis y las psicosis perdieron su carácter enigmático una vez admitido el componente libidinal de la imagen narcisista, que *engendra la pasión y ejerce la opresión*. Tanto los fenómenos de atracción erótica como los de tensión agresiva anidan en la captación que opera la *imagen* en el sujeto.

La segunda gran contribución lacaniana al estudio del atractivo que las imágenes ejercen en el ser hablante ha sido bautizada por Jacques-Alain Miller con el nombre de *Estadio del velo*.¹ En él se lleva a cabo una revisión del estadio especular en la medida en que se descubre una articulación de la imagen narcisista con el deseo del Otro. Desde la apreciación de los juegos infantiles de exhibición y prestancia, incluso el simple juego del *cu-cu*, pasando por el estudio del feticchismo, hasta el análisis de la mascarada femenina vendrían a demostrar que *la imagen adquiere un valor libidinal en función del deseo cuya lógica depende del orden simbólico. El objeto aparece bajo el signo de la ausencia. Puesto que en lo real nada falta, la ausencia sólo puede ser simbólica. La función del velo se revela como el soporte de las imágenes que capturan el deseo y cuyo valor de seducción radica en su capacidad para cubrir la falta. Al revelarse la complicidad entre el objeto y la nada, se descubre la articulación de lo simbólico y lo imaginario. En este estadio el espejo se convierte en un velo y, merced a esta operación, lo visible se anuda a lo invisible.*

En un tercer momento, y a partir del estudio de la *función del cuadro*, Lacan despeja la lógica con la que se organiza la

1. En su curso *Silet*, 1994-95.

realidad desde la perspectiva de la pulsión escópica: *más allá de la visión, el sujeto mira y, a la vez, es mirado. La articulación de estas dos dimensiones, sin ser reversible ni armónica, permite establecer una equivalencia entre la estructura de la ventana, concebida como borde o marco simbólico del fantasma, y el marco del cuadro. En su precioso libro Fenêtre, Gérard Wajcman trabaja sobre una hipótesis derivada de dicha equivalencia según la cual la subjetividad moderna está estructurada como una ventana. La ventana rectangular irrumpe en la arquitectura² tiempo después de la creación del cuadro en la pintura del Renacimiento, en el momento en el que "el ojo pasa a tener mayor importancia que la oreja como medio privilegiado para conocer el mundo". Tuvo lugar un profundo cambio en las condiciones del gusto que Daniel Arasse califica de "erotización de la mirada". En una sutil lectura del tratado *De pictura* de Alberti, Wajcman demuestra que la representación del mundo que se organiza a partir de este cambio de las condiciones del goce acaecido en el *Cuatrocento* italiano, no es otra cosa que una ficción, una versión, una *historia*. El sujeto consigue apropiarse de la mirada, que pasa entonces del Cielo a la Tierra. Pero este acto sólo puede tener lugar a partir del establecimiento de un límite, un borde por el cual se elide la mirada del Otro a la vez que abre la ventana de la propia. Siendo el cuadro indisoluble de la perspectiva geométrica, el formato se humaniza. Y el mundo de la representación queda, por lo tanto, indisolublemente ligado a la potencia irresistible de la forma del cuerpo.*³

2. A partir de entonces no se trata de que la ventana deje entrar el sol sino de que se pueda mirar desde allí. *El cuadro es como una ventana abierta sobre el mundo*, Gérard Wajcman, *Fenêtre*, pág. 49.

3. El intento de emancipación de la figuración en la pintura del siglo XX trae consigo la búsqueda de la emancipación de la geometría (Wajcman). Ver más adelante la referencia a Günter Brus y su búsqueda de un anti-arte, una pintura que pudiera prescindir del marco.

LOS DICHOS SOBRE EL CUERPO EN EL SEMINARIO XX

Otra sustancial aportación a los estudios sobre el cuerpo en el psicoanálisis está contenida en el Seminario *Aún*, que constituye un giro en la enseñanza de Lacan en torno al *parlêtre*, al ser hablante. Presenta la dimensión del cuerpo como una amalgama de palabra y goce: “el inconsciente no es que el ser piense (...) es que el ser, hablando, goce y no quiera saber nada más.”⁴ La realidad del *parlêtre* se conjuga con la imposibilidad de escritura de una relación entre los sexos por lo que el orden de la satisfacción resulta problemático. Podemos preguntarnos entonces ¿Qué alcance tienen los dichos sobre el cuerpo sobre el goce del cuerpo? Lacan ordena un repertorio variopinto de los dichos o pensamientos sobre el cuerpo que se han elaborado en el curso de los tiempos. Con un fin, el de conseguir señalar cuáles de tales dichos se ajustan a la verdad de la estructura, los que aportan una *dit-mension*, una residencia simbólica habitable en la que el sujeto pueda alojarse, conquistar un modo de ser y satisfacerse en él. A partir de un juego con la homofonía del término francés *dimension*, los agrupa según alcancen o no a constituir una *dit-mension* (residencia del dicho).⁵ En primer lugar, reúne en una misma tradición el conductismo con la ciencia tradicional derivada de la concepción aristotélica y la califica de *dit-manche*, dicho del mango. Resume así todas las versiones sobre el Uno, las ideas de que el pensamiento puede ser el amo, puede tener la sartén por el mango en la relación con el cuerpo.

En segundo lugar, la ciencia moderna, la física (no cuántica) que se ocupa de medir la energía. A partir del principio de ho-

4. Jacques Lacan, *El Seminario, libro 20, Aún*, Buenos Aires, Paidós, 1981, pág. 128.

5. En la traducción española *Dit-mension* se traduce como dichomansión: “la residencia del dicho, de este dicho del cual el saber ubica al Otro como lugar”, *El Seminario, libro 20, Aún*, ob. cit., pág. 117.

meostasis, deducido de la inercia del lenguaje, se intentan reducir los afectos que la palabra provoca a cifras constantes –aunque ciertamente arbitrarias– de transmisión de la energía. Esta esperanza ha derivado peligrosamente en una creciente biologización de la conducta. Con sus prometedoras píldoras de la felicidad, los “científicos” amenazan la existencia misma de la subjetividad. En tercer lugar, Lacan no olvida lo que aportan las sabidurías orientales como doctrinas de salvación. Sugiere que, en la medida en que no afrontan el problema de la verdad [del goce], tanto el taoísmo como el budismo requieren de una renuncia, de una castración, para reunir el pensamiento y el goce, para conseguir estar bien. El tao, en lo netamente sexual; el budismo, abdicando del pensamiento.

A partir de esta plataforma traza una sutil distinción entre dos *dit-mensiones*, dos casas del ser, la que ofrece la religión y la que aporta, discretamente, el discurso analítico. Y en este contexto despliega su concepción del barroco, cuyas representaciones han dado lugar a lo que califica de *dit-mension* de la obscenidad, un hábitat de “formas torturadas”.

Lacan define el barroco como el escaparate del gran proyecto político de la Contrarreforma, acordado en el Concilio de Trento en 1563. En esa fecha la Iglesia acomete la reconquista destinada a la recuperación de las almas perdidas, a la interiorización del sentimiento religioso con el diseño de un programa iconográfico. Gracias a éste se accedería a la plasmación real de la implicación entre el arte y la vida por la cual, cada acto, cada obra, podía contribuir *ad maiorem Dei Gloriam*. La arquitectura de los templos, el plan urbanístico de las ciudades, la pintura y la escultura, estarían animados por el principio de *delectare e movere*. “La contrarreforma era regresar a las fuentes [del cristianismo] y el barroco es su oropel”.⁶ Esta exhortación a expresar por medio de imágenes los dogmas y verdades de la

6. Ídem, pág. 140.

fe con la intención de persuadir a los fieles motivó que la jerarquía eclesiástica manifestara un fuerte aprecio por las pinturas de Caravaggio, cuya estela se extendería en toda Europa, especialmente en la pintura española. Por su parte, se conocía a Bernini como el artista que lograba esculpir las emociones.

La arquitectura debía favorecer la puesta en escena de la liturgia, favoreciendo la conmoción de los sentidos en los distintos momentos de la misa. Hasta el diseño de las calles debían regirse por la necesidad de favorecer las procesiones para conseguir acentuar el carácter de espectáculo de la liturgia.

LA ÉPOCA BARROCA

El interés y la reflexión acerca de las transformaciones de la civilización occidental que tuvieron lugar en dicha época ha sido constante en la enseñanza de Lacan, preocupado por cernir las condiciones que hicieron posible la emergencia del psicoanálisis y aquéllas de las que depende su práctica efectiva. Lee- mos en el Seminario de *La ética del psicoanálisis*: “No reconocer la filiación o la paternidad cultural que hay entre Freud y cierto vuelco del pensamiento, manifiesto en ese punto de fractura que se sitúa hacia el comienzo del siglo XVI, pero que prolonga poderosamente sus ondas hacia el final del siglo XVII, equivale a desconocer totalmente a qué tipo de problemas se dirige la interrogación freudiana.”

En distintos momentos del Seminario VII se refiere a estos dos siglos que fueron testigos de la multiplicidad de consecuencias que produjo la llamada *muerte de Dios*, una operación simbólica con una incidencia directa en el saber y la verdad, que pasa, de ser verdad revelada, a los requerimientos de la demostración. Pero Lacan se refiere también a otro vuelco, acaecido en el campo del goce a “un punto de vuelco del erotismo europeo y, a la vez, civilizado [...que dio lugar a] la promoción del objeto idealizado”. También afirma que el vuelco freudiano

tiene sus raíces culturales en las transformaciones en el orden del saber y del goce que dieron lugar al surgimiento de la modernidad. Freud habría podido concluir la conmoción iniciada entonces en el pensamiento teológico respecto a la imagen del mundo, “enviándola allí donde debe estar, a su lugar, a nuestro cuerpo”.⁷ *Simbólico se completa con diabólico*, afirma en esa misma lección de *La Ética*.

Ahora bien, muchos son los estudiosos que han reflexionado sobre el barroco en el campo de la creación artística. ¿cuál es la singularidad del aporte lacaniano? Antes de responder a esta pregunta recordemos algunas de las consideraciones de otros autores. George Steiner dice, a propósito de la encarnación y la eucaristía, que ningún otro acontecimiento de nuestra historia mental ha condicionado no sólo el desarrollo del arte occidental sino también, “y en un nivel más profundo, nuestra comprensión y recepción de la verdad del arte; una verdad contraria a la condena platónica de la ficción.”⁸ Ni los artistas que más decididamente intentaron liberarse de esta influencia, han podido sustraerse al poder de los signos cristianos.⁹ Tampoco las contrasemánticas del siglo XX, que pretendieron despojar los signos de un significado estable, han podido implementar estrategias diferentes a las que elaboró, en su momento, la teología negativa. Según Steiner ningún parámetro temporal queda indemne en esta concepción que propone un Dios formando parte de la historia humana y, a la vez, una eternidad verdadera para el alma. Sostiene que una “revolución de la sensibilidad” tiene lugar en torno a los conceptos de Dios-hombre encarnado y de su transustanciación en el misterio de la eucaristía. “Tras Cristo, la percepción occidental de la carne y de la

7. Jacques Lacan, *El Seminario, libro 7, La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1992, pág. 115.

8. George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Siruela, pág. 74.

9. Ver más adelante, las armas Christi en el accionismo vienés.

espiritualidad metamórfica de la materia cambia." Por lo que el cuerpo y el rostro humanos dejan de percibirse "como creados a imagen y semejanza de Dios" y pasan a serlo "como imagen del radiante y torturado Hijo".¹⁰

Esta idea de una cohabitación entre el esplendor y la abyección en los valores visuales de la representación occidental¹¹ está presente también en el ensayo *El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado* de Jacques Gélis. Según este autor "el discurso cristiano sobre el cuerpo y las imágenes que suscita tienen un carácter pendular, hay un doble movimiento de ennoblecimiento y de desprecio del cuerpo." El Cristo de la Pasión como centro del mensaje cristiano de salvación, aparece en la iconografía posttridentina como "Ecce Homo", "Cristo ultrajado", "Cristo en la columna", "Cristo de piedad", "Hombre de los dolores."

La aparición de la imprenta favoreció la difusión de la veneración por "la herida del costado", "el culto de las cinco llagas, inseparable de la crucifixión" y la devoción por las *arma Christi*, por "los instrumentos de la Pasión." Según Gélis estas representaciones no pretenden reflejar la verdad histórica sino despertar las sensibilidades religiosas [...] no hacen falta palabras, el mensaje se transmite a través de la mirada." Incluso el tema del Niño Jesús tal como se presenta en el siglo XVII no pone de relieve los encantos de la infancia sino que está destinado a anunciar la humillación que sufrirá más tarde. El Niño Jesús dormido con el brazo apoyado en una calavera se relaciona con las vanidades por acompañarse habitualmente con el texto "Hoy soy yo y mañana serás tú". El sueño es, pues, un preludio de su muerte, desempeña el papel de un *memento mori*, lema típicamente barroco.

Dado que ya en esas fechas las ocasiones para atravesar el

llamado "martirio rojo" habían disminuido, la identificación con Cristo da lugar al "martirio blanco", autoinfligido, sin vacilaciones ante tormentos y sufrimientos. La causa de la mortificación no es el otro (infiel, hereje) como en el tiempo corto del suplicio público, sino que toma la forma moderna de un calvario vital provocada por los propios sujetos. La traducción corporal del sufrimiento de Cristo, su incorporación dio lugar a través de todo tipo de martirios, a las nuevas formas de santidad. Las órdenes religiosas fueron fundamentales en la transmisión del carácter ejemplar del despedazamiento del cuerpo de los santos.

LA HISTORIA DEL CUERPO DE UN HOMBRE

Retomando la pregunta anteriormente planteada acerca del aporte singular que añade Lacan a los estudios sobre el barroco, diremos que dicha contribución parte de la verdad de la estructura, en términos del último paradigma de su enseñanza cuyo axioma es la inexistencia de la relación sexual. El barroco es "la historieta o el anecdotario de Cristo." El relato, la historia del cuerpo de *un*¹² hombre¹³ que sufre no para su salvación personal, versión que conserva incluso Gélis, sino para salvar a Dios, para salvar al Otro, al precio de su asesinato. La doctrina se refiere a "la encarnación de Dios en un cuerpo y supone en verdad que la pasión sufrida en esta persona haya sido el goce de otra".¹⁴ Debemos subrayar el término de "suposición" en este pasaje, porque allí tiene sus raíces una versión del deseo del Otro, anzuelo eficaz, como se ha demostrado.

En el lugar de la ausencia del pensamiento, del "alma de la

10. G. Steiner, ídem, pág. 81.

11. Según Steiner tal revolución producida por la imagen del Hombre Sufrido alcanza a Rembrandt y Van Gogh.

12. El subrayado es nuestro.

13. Lacan aclara que así fue llamado "Hijo del Hombre"

14. Jacques Lacan, *El Seminario, libro 20, Aún*, ob. cit., pág. 137.

copulación" (siendo el alma los pensamientos sobre el cuerpo), de la relación sexual que no puede escribirse, la doctrina cristiana ha promovido otros goces. Cristo, vale por su cuerpo, no hay ninguna mención de su alma. Su cuerpo vale como "intermediario para otro goce". En el momento de la Eucaristía, su presencia es incorporación, goce oral con el cual su esposa, la Iglesia, se contenta muy bien sin tener que esperar nada de una copulación.¹⁵ El acento irónico de esta formulación lacaniana resuena con la obra de Baltasar Gracián, *El Comulgatorio* en donde puede leerse este pasaje: "Hoy me como el sabroso corazón del corderito de Dios, otro día sus manos y pies llagados, que aunque lo comes todo, hoy con especial apetito, aquella cabeza espinada, y mañana aquel corazón abierto..."

Las representaciones del cuerpo en el arte barroco constituyen una "exhibición de los cuerpos que evocan el goce." Sin embargo, se constata que en dichas representaciones la copulación está excluida. De allí que su alcance deba medirse no sólo por los símbolos (Gélis) presentes sino por el que falta, y desde el cual los otros toman su fuerza: "Tan ausente está de la representación como de la realidad a la que sin embargo sustenta con los fantasmas de los que está constituida".¹⁶ No es casual, por lo tanto, que no aparezca la mencionada representación de la cópula en medio de tanta "orgía" y en esto se demuestra por qué es la "verdadera religión". Si, como decíamos antes, la realidad es el fantasma,¹⁷ la estructura religiosa de la realidad es fantasmática por suplir la relación sexual que no existe y de allí su efecto de verdad. La revelación cristiana provocó un profundo cambio en la relación al goce que habría alcanzado el *summun* durante el imperio romano. Por medio de la revelación cristiana el goce fue arrojado a la abyección. Por lo tanto, "volver a las

15. Ídem, pág. 137.

16. Ídem, pág. 138.

17. "En ninguna parte, en ningún área cultural se ha confesado esta exclusión [de la relación sexual] en forma más desnuda", Lacan, ídem, pág. 138.

fuentes" significa entonces que, en la Contrarreforma, el cristianismo, gracias a las imágenes barrocas, renueva el poder de los dichos con los cuales "inundó eso que llaman mundo restituyéndolo a su verdad de inmundicia".¹⁸

"LA ESCOPIA CORPORAL"

Sólo el cristianismo y el psicoanálisis son nombrados por Lacan como *dichomansiones*. El primero elabora una *dit-mension* de la verdad y la exalta. El barroco, ese "río de representaciones de mártires que se desmorona, deleita, delira"¹⁹ toma entonces la forma de "obscenidad exaltada". El psicoanálisis opera con la verdad para reducirla, para ponerla en su lugar, para ceñir el goce a una *dit-mension* del cuerpo topológica. Esta permite captar que, más allá del espejo, más allá de la pantalla, del velo de la representación, comanda lo real, el goce pulsional que suple a inexistencia de la relación sexual. La definición lacaniana del barroco como "regulación del alma por la escopia corporal"²⁰ implica tal topología, sugiere la importancia decisiva que tuvo la irrupción en lo real de las imágenes de cuerpos martirizados en el modo de gozar de la verdad religiosa. La operación del barroco consiguió invertir los términos del pensamiento del mango: las imágenes dolientes adquieren la función de escopia corporal, regulando el pensamiento en una determinada orientación del ser y por tanto, de su modo de satisfacción. El alma, el conjunto de los pensamientos sobre el cuerpo, ya no es el amo, depende de un objeto (la escopia corporal). El alma del creyente queda lastrada por el goce escópico, por el deleite, el goce de las representa-

18. Ídem, pág. 131.

19. Ídem pág. 140.

20. Ídem, pág. 140.

ciones de mártires. Por eso Lacan añade que "las representaciones mismas son mártires", son "testigos de un sufrimiento más o menos puro".²¹ Y por este razón no es tan sencillo variarlas de su sentido de goce como percibe Steiner. Según el cristianismo la vida de la especie humana debe mantenerse por los siglos de los siglos en la desgracia (*malheur*) que afecta al goce y que adquiere, por lo tanto, el valor de una verdad universal. Lacan revela allí la operación de reducción (al fantasma: la reunión el objeto *a* y el sujeto tachado). Jugando con el equívoco de la palabra humana (*humaine*) y humor malsano (*humeur malsaine*), extrae la función de un resto. Con esta nota divertida alude a la función de ese resto como causa de la vida, causa del deseo, fundada en la hiancia de la sexualidad en el ser hablante.

Esta operación de reducción lógica no quiere decir que la economía del goce pueda atraparse con facilidad. Lacan no des-cansó hasta proponer una vía que, en el psicoanálisis, pudiera ofrecer una alternativa "no religiosa" a la dimensión humana del goce del cuerpo y de la ausencia de relación sexual.

El psicoanálisis ofrece al sujeto una nueva alianza con el cuerpo a partir de operar con la verdad de estructura, al colocarla en su lugar, sin desquiciarla.²² Como ciencia de lo particular, apuesta por adecuar la lógica de la vida al saber sobre la ausencia de la relación sexual, de tal modo que, contingentemente, se consigue que dicho saber obtenga alguna incidencia en lo real de la relación entre los sexos ("que cada uno logre hacerle el amor a su cada una").

21. Ídem, pág. 140.

22. Ídem, pág. 116.

EL ACCIONISMO VIENÉS

Así se conoce uno de los movimientos más sorprendentes del arte del siglo XX que surge en la Viena de los años sesenta, considerado por muchos como la piedra angular del *body-art*.

El artista que inició esta tendencia radical, conocida como *estética negativa*, Günter Brus, pretendía la ruptura con la representación, como un intento extremo de alcanzar una verdad del arte, supuestamente amordazada por la identidad engañosa construida en el espejo. Su objetivo era el fin del arte como contemplación, como reflexión, como conocimiento. Semejante fin acarrea consigo el abandono del cuadro cuya estructura depende del marco y del caballete como sostén de la perspectiva del artista. Brus creía poder dejar atrás la función del cuadro como ventana, por eso ubicó el caballete en el suelo y se opuso a las reglas de la composición para ampliar el espacio más allá de la restricción impuesta por el lienzo o la hoja de papel. La limitación del uso de colores a blanco y negro también perseguía el fin de la anulación de "lo ilusorio". Se aplicaba a esta tarea con tanta vehemencia que su trazo perforaba el papel. El siguiente paso fue una pintura "a la redonda o por todos lados" en habitaciones con papel. La acción pictórica consistió en manchar la habitación y su propio cuerpo dando lugar al "arte corporal".

Ni representación ni narración, abogaba sólo por la presentación, por el arte en el espacio y el tiempo reales. Brus introdujo el cuerpo real como elemento de la acción artística, dando lugar al *tableau vivant*. En una acción titulada *Ana* en la que interviene su mujer, intenta redefinir también el papel del modelo a partir de la fusión de la pintura y el acercamiento en un juego espontáneo hasta quedar cubiertos ambos cuerpos (el artista y el modelo) de pintura. A partir de entonces las acciones serán cuidadosamente preparadas por Brus, guiado por un concepto dramático que ha quedado plasmado en fotografías y películas: los rasgos expresivos, desfigurados, subrayan el do-

lor real. En estos principios se inspiraría lo que denominó *autopintura*, un camino hacia el *autodestripamiento*, hacia la *autodeformación*: "Mi cuerpo es la intención, el acontecimiento, el resultado".

Se escenifica como víctima, como artista-mártir, rodeado y cubierto por cuchillos, alfileres, chinchetas, hojas de afeitar, que evocan las *armas Crbisti* o las flechas de San Sebastián. Aunque también se ha establecido el vínculo con los dibujos médicos de cuerpos abiertos y los dibujos anatómicos del siglo XVI. Utilizando el blanco como instrumento de tortura (por la evocación de los hospitales, las instituciones, las cámaras de gas) se somete a cortes y suturas. El siguiente paso de la evolución de la particular búsqueda de Brus fueron las acciones delante del público. El verbo empleado para describir el efecto buscado por los accionistas sobre los espectadores era *schokieren*: escandalizar, ofender, ultrajar. Según las propuestas de Günter Brus, Otto Mühl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, el arte debe poseer un carácter preformativo, debe conseguir transformar un estado de cosas.

Tiene un particular interés una acción denominada *Paseo Vienés* en la que Brus, cual pintura viviente, recubierto enteramente con una mezcla de pintura blanca, harina y agua con un trazo negro que le atraviesa de pies a cabeza se desplaza por destacados lugares de la ciudad de Viena, en una especie de escenificación del sujeto tachado, prueba visible de su culpabilidad. En una de las fotos se puede ver al artista junto al policía que acabará deteniéndole por alterar el orden público. Con este acto el artista consigue su objetivo: su denuncia de la hipocresía de todos los semblantes del discurso del amo, en especial, al estado austríaco, que se había levantado con renovados bríos luego de haber participado en el exterminio de los judíos. Sobre esta vergüenza sepultada, se festejaban los valores tradicionales y patrióticos cuya mentira Brus intentaba desmontar. Sus acciones fueron *in crescendo*, llegando a mostrar los efectos mortificantes del significante sobre el cuerpo, explícitamente

martirizado. Se rodea de instrumentos cortantes, llegando a producirse heridas, plasmando así el dolor puro del cuerpo cuando es separado de la sustancia gozante que hace posible la vida. Los poderes, con su violencia y sus mentiras eliminan la subjetividad, reduciendo el ser a sus funciones primarias, excretorias, eliminando las diferencias, incluso las sexuales, empujando el sujeto a la soledad, al grito, al temor.

Su reflexión va más allá de la provocación, del escándalo, dando a ver la presencia real de la obscenidad, la inmundicia de un cuerpo sin su envoltura simbólica, sin la decencia que otorga velar ese real al conseguir alojarlo en un semblante. A falta de una *dit-mension*, una dichomansión del cuerpo con la que regular su condición de hablante, sólo se experimentan los cortes, las fragmentaciones, la mortificación. Brus se escenifica como víctima, dando a ver que el cuerpo, liberado de las constricciones, de los semblantes, de las ficciones a las que considera falsas y mentirosas, se reduce a la carne sin subjetividad. En ese trayecto se encuentra ante una paradoja: su radical anti-arte muestra entonces un cuerpo y sus secreciones, abierto a las humillaciones, pura mueca de desesperación y abandono. Despojado de su singularidad, de todo pensamiento, de toda representación, se elimina toda dimensión del ser. Justamente es en ese terreno en el que afronta las paradojas de su posición hasta el absurdo, que tendrá como consecuencia el abandono de esta vía con su última acción *Prueba de resistencia* (1970) Algunos críticos consideran que, de continuar por este camino, habría sido conducido lógicamente a la muerte por medios plásticos, camino que Brus no eligió a diferencia de Rudolf Schwarzkogler que llegó a la automutilación frente a la cámara fotográfica y acabó por suicidarse a los pocos días.

Brus, en la encrucijada de la imposibilidad de acceder a lo real propiamente humano, vinculado a la no existencia de relación sexual, sin pasar por la condición del semblante, pretendiendo alcanzar otra verdad atacando los símbolos, finalmente habría comprendido que sólo se atrapa por la modalidad en que

se logra cernir lo verdadero, como *mediodecir*. Siendo el arte un modo de alcanzar lo real por lo simbólico, su eficacia no radica en la vía del ataque a los símbolos sino haciendo uso de su potencialidad creadora. Sólo aceptando esta condición la obra artística muerde lo real. No debe ser casual el retorno de Brus al arte-ficción a través de sus cuadros-poema y que este movimiento se produzca después de haber tenido una hija. La experiencia de asumir el semblante por excelencia, el paterno, no debe ser ajena a esta reconsideración de su relación con lo simbólico después de haber suspendido sus peculiares "acciones".

BODY ART Y CARNAL ART

El dolor es un tema recurrente para todos aquellos artistas que usan su propio cuerpo como soporte o elemento artístico. Todos ellos intentan mostrar algo que el ojo no puede ver, algo que va más allá de la contemplación, de la representación. El dolor en sí mismo, sin metáfora, como una somatización de la acción que ejerce la política, la religión, las identidades sobre el cuerpo en el estado actual de la sociedad. Con sus acciones, estos artistas exponen su cuerpo abandonado a las maniobras científico-técnicas, padeciendo un discurso sin agente, reducido meramente a sus funciones y necesidades, o escenario de la violencia que imprimen los cánones de belleza, los nuevos imperativos. El norteamericano Chris Burden se ha hecho colgar, disparar, encerrar, incluso crucificar sobre la parte superior de un coche Volkswagen examinando con estas acciones la noción de riesgo. Vito Acconci se ha mordido, golpeado, quemado en la búsqueda de una reflexión sobre los límites corporales. Ulay y Marina Abramovic se han abofeteado, quemado, cortado, quitado trozos de piel para trasladarlos a otros lugares con el fin de tomar conciencia del cuerpo y de la violencia que sobre este se ejerce. Gina Pane, que se autodenomina artista-mártir se ha clavado espinas, se

ha practicado cortes e incisiones, ha caminado sobre cristales rotos, todo ello en una clara referencia al suplicio de los santos. Su pretensión ha sido poner de manifiesto la dimensión "herida" del cuerpo de la mujer, preocupación que comparte con Ana Mendieta, Mary Kelly y otras. Todas ellas intentan poner en evidencia la objetualización y vilipendio de la mujer en el sistema capitalista falocentrista: El cuerpo se proyecta como conciencia de ser, como subversión del cuerpo cotidiano.

El movimiento denominado *carnal art* se distingue del *body art* por excluir el elemento del dolor como medio para intensificar la conciencia del cuerpo a través del arte. Su representante más conocida es, sin duda, Orlan, una artista multimediática que realiza *performances* en las que su cuerpo-mártir evoca el sufrimiento de los santos, aunque desde un punto de vista herético, privilegiando su carácter erótico. Con su peculiar exploración de la identidad femenina ha llegado a diseñar su autorretrato hasta transformar su rostro con la implantación de rasgos de mujeres míticas (Monna Lisa, Europa, Venus). Se somete a operaciones quirúrgicas ante fotógrafos y cámaras de televisión de acuerdo con una minuciosa planificación: la elección de la música, de la ropa que viste el personal sanitario (creada por famosos diseñadores), las máscaras que ella porta, los textos o poesías que lee. Orlan parte del principio de que el carácter ontológico del cuerpo es el resultado de su estado natural y de una construcción sociocultural. Con sus operaciones intenta negar estas determinaciones inmutables, a través de la fragmentación, la desconexión de sus partes, creyendo demostrar así su carácter sustituible y manipulable. Gracias a la intervención de las nuevas tecnologías pretende que se puede cambiar el estatuto del cuerpo femenino, sometido a seculares presiones sociales y políticas.

Aunque cada uno de estos artistas tiene motivaciones diferentes, ninguno ha podido prescindir del espacio fingido de la escena, por muy explícito y escandaloso que se proponga, el arte depende de la estructura del lenguaje, de la implementación

y diseño de los temas, es decir, de un simulacro. Además, la conservación de las obras (fotos o películas) elimina precisamente un elemento considerado específico de estas acciones, el estar hechas en espacio y tiempo reales.

EL NET.ART O ACCIONES ON LINE

Los artistas que inscriben su trabajo con este nombre propugnan que en el siglo XXI el cuerpo es obsoleto, investigan la potencialidad creadora de los soportes tecnológicos en cuanto a movimientos y percepciones por fuera de las limitaciones corporales.

Las obras no son sólo objetos (páginas web) sino también procesos (acciones en la red). Como en las performances tradicionales, el tiempo es el tiempo de la acción. Luego quedan registros en el gran archivo de Internet. Una serie de estas *Ephemeral matches online* se organizó en México en 2002, *un combate entre artistas mediáticos usando como arena el espacio en red, sin reglas y en tiempo real*.

Algunos exploran las relaciones entre el cuerpo y las nuevas tecnologías a través de diferentes interfaces cuerpo-máquina. El australiano Sterlac invierte el proceso habitual de transmisión, el actor está conectado a sensores y sujeto a los avatares del mecanismo sujeto a su cuerpo. Recientemente ha presentado una escultura llamada *Stomach* que sólo puede verse a través de endoscopia.

EL BIOART

Seguramente se trata de la expresión más extrema de los movimientos artísticos actuarles con referencia al cuerpo. Algunos lo denominan arte genético porque en ciertas producciones se utilizan células y cultivos de tejidos. También gracias a los re-

curso de la biorrobótica y de la bioinformática, llegan a síntesis de secuencias de ADN producidas artificialmente. A través de la autoexperimentación biotecnológica y médica consiguen subvertir las tecnologías de visualización para alcanzar maneras no previstas en los manuales de uso. Con estas operaciones consiguen manifestaciones bioficticias, esculturas-quimeras, fotos digitales trucadas que presentan mutantes, híbridos estéticos.

TENER UN CUERPO POR EL SÍNTOMA

¿Qué lugar otorgar a estos movimientos artísticos? ¿Cómo valorar estos intentos por atravesar la lógica de la representación, por mostrar lo que vela el fantasma? ¿Podemos conferir a esta búsqueda desesperada el valor de la denuncia, del clamor de los cuerpos abandonados al desvarío, característico de la post-modernidad, según la tesis de que lo corporal es político?. ¿O estamos asistiendo, también, a un movimiento de histerización de los significantes de la ciencia para ponerlos al servicio del arte, de lo que, por tener como fin el goce, muestra que no sirve para nada?

Frente a los nuevos imperativos de eficiencia, a las nuevas normas de salud y a la oferta infinita de objetos plus de goce, el sujeto postmoderno, a la deriva de los acontecimientos que sacuden cada día su precaria subsistencia, no puede orientarse en su relación a la verdad. Horadada la verdad religiosa, sólo pervive la verdad científica, por definición asubjetiva. Se siente culpable entonces de su cuerpo, que se manifiesta insurrecto a la deseable armonía, inhibido ante las satisfacciones múltiples que el mercado publicita. Razón por la cual el cuerpo puede volverse también persecutorio, por no inclinarse ante la promesa de felicidad que ofrecen las pantallas publicitarias.

El sujeto hipermoderno, condenado a la soledad, sin conseguir alojarse en un discurso que le suministre un orden verda-

dero con el que nombrar lo real, carga sobre sus espaldas con el sentimiento de culpabilidad por su impotencia, sus incapacidades, su fracaso en dominarlo con el mango, con el pensamiento. El cuerpo no se pliega fácilmente al equilibrio de las cantidades, a las cifras de las tecnociencias. Los afectos que lo conmueven y deleitan no se dejan atrapar en grillas psicológicas ni con las fórmulas de los psicofármacos.

En este difícil panorama que ofrece el estado actual de los discursos, el arte y el psicoanálisis se perfilan como dos vías posibles para tratar lo real. También como dos maneras de responder al discurso del amo actual y a sus efectos mortificantes. Algunos de los artistas antes citados admiten explícitamente que sus escenificaciones están destinadas a causar la palabra, a "dar que hablar."

En el capítulo *El saber y la verdad* del Seminario *Aún* Lacan elogia a Descartes por haber interrogado el saber como nunca antes. El paso siguiente, el vuelco freudiano, constituye un *hecho de caridad* por haber permitido "a la miseria de los seres hablantes decirse que, por el hecho del inconsciente, hay algo que les trasciende, el lenguaje".²³ Una vía en la que, por medio de la palabra, el sujeto consigue descifrar las marcas de goce de su cuerpo para hacer con ellas su ser de deseo, a sabiendas de que las significaciones de la vida dependen de la relación del ser hablante con la lengua que habla, que siempre es particular. Gracias a la operación del síntoma, el ser hablante puede habitar una dimensión del cuerpo en la que vivir y de la que gozar así como también, darse un partenaire de su condición mortal y sexuada.

BIBLIOGRAFÍA

- Jacques Lacan, *El Seminario, libro 7, La ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1992.
 ———, *El Seminario, libro 20, Aún*, Paidós, Buenos Aires, 1981.

- , *El estadio del espejo*, Escritos I, México, Siglo XXI,
 ———, *La agresividad en psicoanálisis*, Escritos I, México, Siglo XXI.
 Gulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Akal, 1999, tomo II.
 Bárbara Borngässer y otros, *El barroco*, París, Köneman, 1997.
 Jean Luis Gault, *EIM*, Reunión 27 de junio de 2002.
 Gérard Wacjman, *Fenêtre*, París, Verdier, 2004.
 Louis Soler, "Lacan y el barroco", en *Uno por uno*, n° 39, febrero 1992.
 Jean-Claude Milner, *La politique des choses*, París, Navarin, 2005.
 Jacques-Alain Miller, "Biología Lacaniana y acontecimiento del cuerpo", en *Freudiana*, n° 28, Barcelona, Paidós, 2000.
 ———, *Silet*, curso 1994-1995, inédito.
 ———, *Un effort de poésie*, curso 2002-2003, inédito.
 Miguel Angel Hernández-Navarro, *En torno al dolor en el body art*, Teleskop.
 Laura Baigorri, *Pieles de serpiente*, Revista Transversal.com
 Catálogo del Macba, Günter Brus, *Quietud nerviosa en el horizonte*, Barcelona.
 George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.
 Jacques Gélis, *El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado en Historia del cuerpo*, Taurus, 2005.
 Daniel Arasse, *El cuerpo, la gracia, lo sublime*, ídem.

SOBRE LAS PARADOJAS (CONTEMPORÁNEAS) DE LA SATISFACCIÓN

Xavier Giner Ponce

En el programa freudiano sobre el mutuo interés de la estética y del psicoanálisis dos temas ocupan un lugar central: en primer lugar, el problema de la satisfacción que la experiencia estética procura no sólo al artista, sino también al espectador y, en segundo, el problema de la creación artística.

Lo que me interesa subrayar hoy, es que son también estos dos temas (el de la creación artística y el de la satisfacción que procura) los que configuran, al inicio de la modernidad, el problema de la subjetividad al plantear la producción artística bajo la lógica del objeto, del acto, de la responsabilidad, de la causa, del deseo, y de la satisfacción.

Por lo tanto como lo formula Lacan en su escrito *Kant con Sade* a partir de una rectificación ética que sirve a la ciencia, también implica una transformación “en las profundidades del gusto”¹ de la que el arte moderno es su experiencia, su marca, su producto.

Esta modificación en “las profundidades del gusto” pasa por la promoción al centro de la experiencia estética del sentimiento de lo sublime entendido no sólo como “lo extraordinario”, “lo sorprendente”, “lo magnífico” o “lo maravilloso”,² si-

1. Jacques Lacan, “Kant con Sade”, en *Escritos 2*, México, Siglo XXI.

2. Logino, *Traité du Sublime*, prefacio y traducción libre de N. Boileau (1674), París, Librairie Générale Française, 1995, pág. 71.

no también como la deliciosa sensación de "quietud y estu-
por",³ o como "el agradable horror",⁴ o, por último, el "placer
negativo" con el que Kant define lo sublime en la *Crítica del
Juicio*, texto de 1790.

Esta promoción de lo sublime constituye el núcleo del mo-
vimiento que inicia el giro que lleva a la experiencia estética
más allá del principio del placer, al mostrar que la acción huma-
na no está movida solamente por la búsqueda de la satisfacción
medida de lo agradable, ni guiada por la benevolencia, la utili-
dad, el interés o el egoísmo. Esta paradoja se muestra, por
ejemplo, en la emergencia en las artes del siglo XIX del tema de
la "felicidad en el mal" que inaugura la exploración de un terri-
torio cuya cartografía fue, finalmente, trazada por Freud.

PARADOJAS DE LA SATISFACCIÓN ESTÉTICA:
MÁS ALLÁ DE LO BELLO...

En 1764 Kant publica un texto breve, "*Observaciones sobre el
sentimiento de lo bello y lo sublime*", en el que se propone tratar
el problema de la emoción sensible. El punto de partida es que
"las diferentes sensaciones de contento o de disgusto obedecen
menos a la condición de las cosas externas que las suscitan que a
la sensibilidad peculiar de cada hombre".⁵ Así pues, el texto se
consagra a "observar" la diversidad y "particularidad" de la na-

3. Joseph Addison, "Los placeres de la imaginación y otros ensayos de
The Spectator", col. *La balsa de la Medusa*, nº 37, Madrid, Visor, 1991, pág.
139.

4. Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas
acerca de lo sublime y lo bello* [1759], Colegio Oficial de Aparejadores y Ar-
quitectos Técnicos de Murcia, Valencia, 1985.

5. Cf. Kant, *Prolegómenos a toda metafísica del provenir. Observaciones
sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*, México, Por-
rúa, 1991, 5ª ed., pág. 113. La traducción de "Observaciones sobre el senti-
miento de lo bello y lo sublime" es de A. Sánchez Rivero.

turalidad humana en lo que hace a la satisfacción. En cierto senti-
do, se trata de declinar las paradojas de la satisfacción, al menos
de una modalidad muy peculiar de satisfacción que es aquella
que está relacionada con un sentimiento duradero que tolera ser
disfrutado "sin saciedad ni agotamiento" y que, a diferencias de
los otros sentimientos que constituyen el orden de la sensibili-
dad, no es compatible con "la indigencia mental".

De este modo presenta Kant el sentimiento de lo sublime y
el sentimiento de lo bello. Tienen en común que ambos com-
placen por sí mismos dentro de la representación que los pro-
voca, pero difieren en el modo, en la proporción. Para mostrar
esta diferencia y aquella semejanza, Kant elabora una exposi-
ción a partir de pares opuesto que no sólo recorre la presenta-
ción del texto sino que lo articula.

En consecuencia, la descripción de infierno de Milton es su-
blime mientras que la descripción del Elíseo de Homero es be-
lla; sublime es la descripción de una tempestad furiosa, mien-
tras que la descripción de una campiña florida es bella; por su
parte, la oscura noche es sublime y el luminoso día bello.
Kant, llega así a una primera conclusión: lo bello *encanta* mien-
tras que lo sublime *conmueve*.

Para Kant, lo sublime presenta, además, "diferentes caracte-
res": así, está lo *sublime terrorífico* que es cuando al sentimien-
to de lo sublime lo acompaña "el terror o la melancolía"; está
también, lo *sublime noble* que es cuando el sentimiento de lo
sublime es acompañado por "un asombro tranquilo"; y, por úl-
timo, lo *sublime magnífico*, cuando a lo sublime se añade "un
sentimiento de belleza extendido sobre una disposición general
sublime".

La experiencia estética de la modernidad es el campo que se
abre por la tensión que se produce entre estos dos modos de
experiencia y de satisfacción: la experiencia de lo bello y el en-
canto que procura y la conmoción que se sigue de la experien-
cia de lo sublime, bajo sus distintas formas: lo terrorífico, lo
noble, lo magnífico...

Tras hablar de los diferentes objetos que provocan el sentimiento de lo bello y el de lo sublime, Kant establece una cartografía del alma humana en cuanto sujeta a estos sentimientos a partir del principio de que "todo hombre sólo se siente feliz en tanto que satisface sus inclinaciones". Kant, inicia su descripción del territorio del alma humana desde su litoral, desde "las cualidades": "la inteligencia es sublime; el ingenio bello; la audacia es grande y sublime; la astucia es pequeña, pero bella".

La conclusión de esta primera aproximación, es que las cualidades sublimes infunden respeto, mientras que las bellas causan amor. Pero señala, que al mayor poder del sentimiento de lo sublime le corresponde, por el contrario, una menor durabilidad temporal, a la inversa de lo que ocurre con la belleza que es un sentimiento menos intenso pero que se disfruta por más tiempo.

Kant prosigue su descripción del alma humana pero ahora a partir "de los vicios y defectos" que necesariamente acompañan en ella a las "cualidades loables", trazando el camino que lleva al sentimiento de lo sublime si degenera hacia lo monstruoso, lo extravagante o lo fantástico; mientras que, por su parte, la degeneración de lo bello produce lo frívolo.

De este modo, queda establecida la división "de esta honrada sociedad" en dos grandes áreas: la de los que tienen inclinación por lo monstruoso, los chiflados, y la de aquellos que tienen inclinación por lo frívolo, los fatuos. "Este extraño compendio de las debilidades humanas", como él lo nombra, concluye con un ordenamiento de "las obras de la razón y el entendimiento, en cuanto sus objetos encierran también algo de sentimiento", así: la representación matemática de la magnitud inconmensurable del universo, las consideraciones de la metafísica a cerca de la eternidad, de la providencia y de la inmortalidad del alma, contienen un cierto carácter sublime y majestuoso. Al igual que los objetos de la metafísica, también la virtud moral, "la genuina virtud", aquella que descansa en el principio de la utilidad general, es sublime.

Sin embargo, paradójicamente, no es del sentimiento sublime de donde la virtud moral extrae el poder que le permite dominar e imponerse al egoísmo y a la búsqueda inmediata de satisfacción que son los dos motores básicos de la acción humana.

Kant atribuye a "una debilidad de la naturaleza humana" esta imposibilidad efectiva de la virtud para guiar la acción a partir tan sólo del carácter general de sus principios, y añade que esta debilidad de la ética se compensa cuando los actos se vinculan con el "resplandor de la virtud", es decir, con la belleza de la acción que es de donde extrae el poder efectivo para dominar y gobernar en el orden de las cosas humanas. El poder moral de la belleza lo encontramos en los sentimientos de decoro, benevolencia o dignidad. Kant añade, por último, también "el sentimiento del honor, y su resultado, la vergüenza".

Prosigue su trabajo por establecer la cartografía de la sensibilidad humana a partir de examinar la articulación del sentimiento de lo bello y de lo sublime, ahora, con lo que en aquella época se denominaba: "los temperamentos tal como se dividen comúnmente": melancólico, sanguíneo, colérico y flemático. Llegamos aquí quizá a la región más conocida, más transitada pero en la que Kant sorprende por la sutileza de sus observaciones sobre las contraposiciones y paradojas que constituyen el alma humana.

Así, el *melancólico* tiene sensibilidad para lo sublime pues aunque también tiene sensibilidad para la belleza, ésta no le encanta tan sólo sino que le conmueve; la degeneración de este carácter se puede producir cuando "la seriedad se inclina a la melancolía, la devoción al fanatismo, el celo por la libertad al entusiasmos. La ofensa y la injusticia encienden en él deseos de venganza. Es muy temible entonces. Desafía el peligro y desprecia a la muerte" lo que tiene como consecuencia que el carácter melancólico pueda degenerar hacia lo extravagante o hacia lo monstruoso o hacia el chiflado. Por su parte, en el "carácter *sanguíneo*" predomina el sentimiento de lo bello: "su

sentimiento moral es bello, pero sin principios y obedece siempre a las impresiones momentáneas que los objetos en él producen”, es muy sensible para el bien pero muy poco para la justicia; el peligro de este carácter es que degenera hacia lo frívolo siendo entonces alocado e infantil; si la edad no atempera la vivacidad o infunde juicio, puede convertirse en “un viejo verde”. Kant define al *colérico* a partir de su sensibilidad para “lo sublime magnífico”, es decir, para lo sublime en lo que tiene de brillo llamativo, estridente, artificioso; “se complace en ser esclavo de los grandes para después ser tirano de los humildes ... cuando su gusto degenera”, su brillo resulta chillón y su estilo deviene exagerado hasta poder alcanzar lo monstruoso. Por último, Kant define al *flemático* por su ausencia de sensibilidad tanto para lo bello como para lo sublime.

Tras los caracteres, le toca el turno a las consecuencias que la diferencia sexual anatómica supone respecto de los sentimientos de lo bello y lo sublime. El dibujo que traza de esta región es muy nítido: si bien a ambos sexos convendrían ambos sentimientos, lo cierto es que entre las cualidades masculinas sobresale su relación con el sentimiento de lo sublime, mientras que del lado femenino conviene que las cualidades se reúnan para resaltar el sentimiento de lo bello.

A partir de aquí, y con un estilo mundano y pedagógico, muy al gusto ilustrado de la época, estilo cuya parodia realizará Sade en sus obras dedicadas a la educación sentimental de señoritas, Kant traza el mapa de una feminidad que prefiere lo bello a lo útil, el ingenio y la sensibilidad a la razón, la astucia a la audacia, el amor al respeto; que escapa a lo monstruoso o extravagante pero que puede caer en lo frívolo; que se aleja de lo repugnante como el hombre de lo ridículo. Sólo la edad y sus efectos sobre la belleza, aconsejan que “las cualidades sublimes y nobles reemplacen a las bellas, para que la persona vaya siendo digna de mayor respeto a medida que deja de ser amable”.

Freud señala, en los últimos párrafos de su texto “*Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica*”

(1925),⁶ su famosa tesis sobre la diferencia de grado e intensidad entre el super-yo femenino y el masculino, y dice, a continuación, que las diferencias de carácter entre los sexos podrían ser explicados por esta diferente formación del super-yo; resume el tratamiento que la cultura ha dado a estas diferencias entre los sexos en tres ejes: que las mujeres tienen un menor sentido de la justicia que el hombre, que son más reacias a someterse a las grandes necesidades de la vida, y que son más propensas a dejarse guiar en sus juicios por los sentimientos de afecto y hostilidad.

Las evidentes resonancias entre el texto de Kant y el comentario de Freud, en mi opinión, no son consecuencia de una común fenomenología de lo femenino, siempre tan determinada por el gusto de la época, sino que se debe al anudamiento de la estética con la ética que se produce por el tratamiento dado a la articulación entre la satisfacción vinculada al el sentimiento de lo bello y la satisfacción que se sigue del sentimiento de lo sublime y que muestra, como señala Lacan, la verdad que la ética vela.⁷

Es verdad que en Freud lo que encontramos de un modo explícito, es la cartografía del territorio que se extiende más allá del principio del placer a través de su formulación de la pulsión de muerte. Pero es verdad, también, que a partir de leer a Freud con Lacan, es posible aprehender el alcance y las consecuencias de las paradojas que la pulsión de muerte implica en lo que a la satisfacción se refiere. La promoción de la experiencia de lo su-

6. “Aunque vacilo en expresarla, se me impone la noción de que el nivel de lo ético normal es distinto en la mujer que en el hombre. El super-yo nunca llega a ser en ella tan inexorable, tan impersonal, tan independiente de sus orígenes afectivos como exigimos que lo sea en el hombre.”, Cf. S. Freud, “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica” (1925), O.C., Biblioteca Nueva, t. VIII, pág. 2902.

7. Jacques Lacan, *El Seminario, libro 7, La ética del psicoanálisis*, 1959-1960, Buenos Aires, Paidós, 1988.

blime en Kant que Lacan efectúa en la segunda mitad del Seminario "La ética del psicoanálisis", tiene como finalidad mostrar aquello que queda vedado tras la pulsión de muerte, tras el bien y tras lo bello. Y le permite, así mismo, construir la topología del deseo con la pretensión de mostrar que lo que se ubica en el centro de la experiencia analítica no es ningún tipo de bien si no una "medida inconmensurable, una medida infinita, que se llama el deseo".⁸

Esta función central del deseo se encuentra como circuito, como huella, como marca, tanto en la experiencia analítica, como en la experiencia estética que el arte encarna en la modernidad, porque toda obra de arte es, siempre, la escritura de un deseo, el momento de una búsqueda, la presencia de una ausencia.

SOBRE EL PROBLEMA DE LA CREACIÓN

Es el segundo de los temas que quería abordar porque el problema de la creación también permite abordar la satisfacción que el artista obtiene con su acto.

El problema del acto creador recorre toda la cultura occidental. Encontramos su formulación clásica en el *De rerum natura* de Lucrecio: "de la nada nada puede hacerse", toma la forma de una negación absoluta porque violenta la continuidad física de las cosas que se manifiesta en de la dialéctica entre lo que permanece y lo que cambio. La segunda formulación la encontramos en la teología medieval cuando afirma que sólo a Dios le es dado hacer surgir algo allí donde nada había, no se niega el acto creador pero se considera un atributo exclusivo. La tercera formulación la encontramos en aquellas poéticas del siglo XIX que sostienen que sólo el artista es creador si, libera-

do del sacrificio de su genio al altar del canon, se consagra a la tarea de la búsqueda de lo nuevo.

Para el psicoanálisis la formulación clásica del problema de la creación artística está el texto de Freud *El poeta y los sueños diurnos*.⁹ Allí, sostiene que el artista, como el niño, crea su propio mundo o mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada. El juego del niño no se confunde con su fantasía por que finalmente el juego, a diferencia de la fantasía, se apoya en objetos "tangibles y visibles". A partir de aquí, en este texto, Freud deja de lado la función de esos objetos "tangibles y visibles" y se concentra más en las causas y consecuencias que mueven al adulto, artista o no, a la creación de fantasías que son sustituciones de satisfacciones que ya no son posibles "pues nada le es tan difícil [al hombre] como la renuncia a un placer que ha saboreado una vez". Las fantasías vienen al lugar donde una insatisfacción ha dejado su huella, siendo, por tanto, "cada fantasía una satisfacción de deseos".

Además, las fantasías son muy plásticas y toman de cada momento su sello al utilizar, el deseo que sostiene toda fantasía, "una ocasión del presente para proyectar, conforme al modelo del pasado, una imagen del provenir". Si la fantasía y la creación artística se asemejan por su condición de productos, por la fuente común que comparten y por la peculiar articulación temporal que exigen. Se diferencian, por el contrario, por el camino que siguen pues el artista vuelve a encontrar el camino de la vida a través de su capacidad para transformar parte del material de su insatisfacción en una fuente de satisfacción para otros. La obra de arte lo es en la medida en que sirve como fuente de goce para otros, y por servir a otros, sirve a la satisfacción del artista.

A este peculiar camino de ida y vuelta que va de la insatis-

8. Ob. cit., pág. 375.

9. Sigmund Freud: "El poeta y los sueños diurnos", 1908, O.C., Biblioteca Nueva, t. IV, págs. 1342-1353.

facción a la satisfacción, a través de su circulación por el campo del Otro dada su condición de objetos producidos, Freud lo llamó "sublimación".

Lacan, por su parte, también sitúa el problema de la creación artística en el centro de la formalización del problema de la sublimación en Freud,¹⁰ al señalar la función que el objeto artístico tiene como representación material de aquello que por su propia naturaleza es imposible de imaginar (*das Ding*). Pero, además, el problema de la creación artística le sirve también a Lacan para recorrer e ilustrar, desde otro ángulo, el problema central de la ética. Y lo hace a partir de ubicar, como condición de posibilidad de la producción significativa, la nada, el vacío, el agujero, en el corazón de lo real entendido como lo imposible de decir. Así el objeto creado, por ser objeto y por haber sido creado, es portador y testimonio de la huella de lo humano en ese vasto territorio de lo imposible.

Esta dimensión de la creación de un objeto como efecto y como producto de la operación del deseo la señala Lacan¹¹ a partir de la revisión que Freud hace del sentido y la función del juego infantil,¹² a partir de la interpretación que hace de una observación de un juego infantil que dio en llamar Fort-Da.

La revisión que hace Freud va en la línea de tomar en consideración aquellos objetos "tangibles y visibles" que había dejado de lado en su texto sobre la creación artística y la fantasía, pues su comentario gira en torno a la función de un pequeño objeto, un carrito de madera atado a una crucecita, a los que un

10. Cf. Jacques Lacan, ob. cit. págs. 125-200.

11. La referencia al *fort da* freudiano, se encuentra en distintos lugares de la enseñanza de Lacan, pero dónde creo que se explicita lo que en el Seminario 7 está implícito es en: Jacques Lacan, *El Seminario, libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 1963-1964, Buenos Aires, Paidós, 1988.

12. Sigmund Freud, "Más allá del principio del placer", 1920, OC, tomo VII (capítulo 2, págs. 2511-2513).

niño de año y medio da un nuevo uso creando así un juego que consistía en la incansable repetición del lanzamiento del objeto por encima de la barandilla de su cuna, al tiempo que emitía un sonido, y tiraba luego de la cuerda hasta hacer reaparecer otra vez el carrito en la cuna, acompañando este segundo movimiento de un segundo sonido.

Lacan subraya la función que el carrito mismo tiene como condición de posibilidad del gesto del niño y de los sonidos con los que lo acompaña y como soporte de cualquier sentido posible. El carrito,¹³ objeto-resto de una operación que es la de la emergencia del sujeto allí donde el deseo toma causa de una ausencia, ese objeto tiene por nombre en el álgebra lacaniana: el objeto a minúscula, objeto causa del deseo.

Entendida así, la creación ex-nihilo, nos introduce en el campo del arte por la vía del arte como real,¹⁴ como objeto, como objeto-resto más allá de su posible función de significativo, de soporte de una ficción. Por tanto ¿cómo abordar hoy las paradojas de la satisfacción y de la creación en estos tiempos, los nuestros, en los que las máquinas engendradas por la ciencia producen objetos cuyo destino de desecho está no sólo inscripto es su programa sino que es condición de su existencia?

BIBLIOGRAFÍA

Addison, Joseph, "Los placeres de la imaginación y otros ensayos de *The Spectator*", col. *La balsa de la Medusa* 37, Madrid, Visor, 1991.

Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* [1759], Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, 1985.

13. Jacques Lacan, "Tyche y automatón", op. cit., clase 5, del 12 de febrero de 1964.

14. J.-A. Miller, "Siete observaciones sobre la creación", *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 12.

- Freud, Sigmund, "El poeta y los sueños diurnos" (1908), O.C., Biblioteca Nueva, t. IV
- , "Lección XXIII. Vías de formación de síntomas" (1916-17), en *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, O.C., Biblioteca Nueva, t. VI.
- , "Más allá del principio del placer" (1920), O.C., Biblioteca Nueva, t. VII
- , "Autobiografía" (1924), O.C., Biblioteca Nueva, t. VII, págs. 2793-2795.
- , "Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica" (1925), O.C., Biblioteca Nueva, t. VIII
- Kant, E., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [1764], Porrúa, México, 1991.
- , *Crítica del Juicio* [1790], Espasa-Calpe, Madrid, 2ª ed., 1981.
- , "Logino", *Traité du Sublime*, prefacio y traducción de N. Boileau, París, Librairie Générale Française, 1995.
- , *Sobre lo Sublime*, Madrid, Gredos, 1979.
- Lacan, Jacques, *El Seminario, libro 7, La ética del psicoanálisis*, 1959-1960, Buenos Aires, Paidós, 1988.
- , *El Seminario, libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 1963-1964, Buenos Aires, Paidós, 1988.
- , "La ciencia y la verdad", *Escritos 2*, México, Siglo XXI, 1984.
- , "Juventud de Gide o la letra y el deseo", *Escritos 2*, México, Siglo XXI, 1984.
- , "Kant con Sade", *Escritos 2*, México, Siglo XXI, 1984.
- Miller, J.-A., *Los signos del goce*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- , "Siete observaciones sobre la creación", *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 12.

ENTRE NÁUFRAGOS: NOTAS SOBRE FOTOGRAFÍA, ARTE Y PSICOANÁLISIS

Xavier Giner Ponce

El tiempo, la idea de tiempo. La idea del tiempo que pasa; del tiempo que ha pasado; de lo que pasó hace ya tiempo. La (re)presentación del olvido y la memoria. El recuerdo. La presencia del pasado. El retorno de lo olvidado. Lo que no puede olvidarse. Lo que no deja de olvidarse. El recuerdo del olvido y su memoria. Lo que no se deja recordar.

La fotografía es escritura del tiempo, de un tiempo que es momento, lapso, instante, de un tiempo que no es cualquiera porque se recorta, eterno, en un siempre-ahora. La fotografía es escritura de un tiempo pero también inscripción de una mirada que se constituye como campo, como espacio, como lugar, como superficie. Mirada que mira y porque mira nos hace mirarla.

Las fotografías son fragmentos, trozos, retazos, restos de aquella escritura posible y de esa mirada necesaria. Son también, el resultado de una operación de producción y, por tanto, productos, es decir, objetos que se crean, se almacenan, se exponen, se cuelgan, se miran, se acumulan...

Es a partir de su condición de objeto que se puede acceder al territorio que se ubica más allá de la promesa de sentido que en tanto imagen la fotografía oferta. Cualquier fotografía presenta entonces dos "naturalezas": una como soporte de un mensaje posible que pone en primer plano la ficción como ver-

dad; la otra, como objeto, en la que no tiene función sino destino.¹

Desde el psicoanálisis, Freud se valió con gusto del arte como soporte posible de un mensaje oculto, latente, reprimido, es decir, a título de formación del inconsciente. Sin embargo, a partir de la enseñanza de J. Lacan, cualquier forma de arte debe ser tomada en el registro de la producción, por tanto, a título de objeto, y no como si fueran sueños, lapsus, actos fallidos, es decir, como formaciones del inconsciente.

Toda interpretación del arte, también la psicoanalítica, yerra en lo nodal si no tiene en cuenta la función del objeto como tal, distinto del significante y del significado. El arte moderno comienza allí donde lo que no puede ser dicho puede ser mostrado e, incluso, exhibido.²

En su comentario sobre Hamlet, Lacan señala la diferencia estructural que se da entre una "formación del inconsciente" y una "producción del inconsciente"; los productos, a diferencia de las formaciones, no conservan la forma del inconsciente.³ Por tanto, el objeto de arte no es portador de ningún mensaje cuyo contenido permanezca reprimido: rechazado, cifrado e ignorado. Más bien al contrario, no se interpreta al artista a través de su obra, sino que es el objeto de arte el que interpreta al espectador al funcionar como objeto que causa su deseo porque captura su mirada pero sobre todo porque "le hace hablar". Esta función de "hacer hacer", Lacan la escribe como "objeto a".

"Hacer hacer" también es causa de la creación artística. Para el psicoanálisis la formulación clásica del problema de la creación artística está en el texto de Freud "El poeta y los sue-

1. Cf. J.-A. Miller, "Siete observaciones sobre la creación", *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 12.

2. Cf. J.-A. Miller, *Los signos del goce*, Barcelona, Paidós, 2000, pág. 320.

3. Ob. cit., pág. 87.

ños diurnos",⁴ donde sostiene que el artista, como el niño, crea su propio mundo o mejor dicho, da un nuevo orden, un orden que le agrada, a las cosas del mundo. Como el artista, tampoco el juego del niño se confunde con su fantasía por que finalmente la creación y el juego, a diferencia de la fantasía, se apoyan en objetos "tangibles y visibles".

Freud señala que las fantasías vienen al lugar donde una insatisfacción ha dejado su huella, siendo, por tanto, sustituciones de satisfacciones que ya no son posibles, por que "nada es tan difícil, como la renuncia a un placer que se ha saboreado una vez". Los juegos infantiles y las creaciones artísticas, como las fantasías, son muy plásticas y toman de cada momento su sello porque utilizan, "una ocasión del presente para proyectar, conforme al modelo del pasado, una imagen del porvenir".

Si la fantasía y la creación artística se asemejan por su condición de productos, por la fuente común que comparten y por la peculiar articulación temporal que exigen, se diferencian, por el contrario, por el destino que siguen, pues el artista vuelve a encontrar el camino de la vida a través de su capacidad para transformar parte del material de su insatisfacción en una fuente de satisfacción para otros. La obra de arte lo es en la medida en que sirve como fuente de goce para otros, y por servir a otros, sirve a la satisfacción del artista. Así el objeto creado, por ser objeto y por haber sido creado, es portador y testimonio de la huella de lo humano en el vasto territorio de lo imposible.

A esta dimensión de la creación de un objeto como efecto y como producto de la operación del deseo, Lacan⁵ la formula a partir de la revisión que Freud hace del sentido y la función del

4. Sigmund Freud, "El poeta y los sueños diurnos" (1908), O.C., Biblioteca Nueva, t. IV, págs. 1342-1353.

5. La referencia al FORT DA freudiano, se encuentra en distintos lugares de la enseñanza de Lacan, pero de un modo especial en: Jacques Lacan: *El Seminario, libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 1963-1964, Buenos Aires, Paidós, 1988.

juego infantil,⁶ y de tomar en consideración la función que los objetos tienen en los juegos infantiles como condición de posibilidad del gesto del niño y de los sonidos con los que lo acompaña y como soporte de cualquier sentido posible. El objeto creado por el niño para su juego,⁷ es el objeto-resto de una operación: la de la emergencia del sujeto allí donde el deseo toma causa de una ausencia.

Ejercicios de búsqueda, necesidad de hacer algo con la nada y necesidad de mirar ese algo que vela siempre la ausencia; de eso, quizás, esté hecha la creación y el placer de mirar que exige. Es cierto que el arte no requiere razones sino silencios pues al arte las palabras siempre le vienen cortas o largas pero rara vez le cuadran.

Detener la mirada, acallar el sentido, suspender el juicio, dejarse tomar por ese objeto, el más extraño de los objetos producidos, pues nada quiere y para menos sirve, tan extraño que sólo quiere tu rendición, tan sólo quiere llevarte hasta el límite del sentido y hacerte poner un pie, tan sólo uno, más allá; más allá del sentido para poder, así, escuchar el silencio que habita el vacío. Se expone y en su exposición se esconde pero cuando lo hace se muestra. Exige aceptar su engaño como condición para develar su verdad: es, siempre, escritura de un deseo, momento de una búsqueda, presencia de una ausencia.

6. Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer* (1920), OC, tomo VII (capítulo 2, págs. 2511-2513).

7. Jacques Lacan, "Tyche y automatón", ob. cit., clase 5, del 12 de febrero de 1964.

"TU NO ME VES DESDE DONDE YO TE MIRO"

Rose-Paule Vinciguerra

Desde la Antigüedad, la visión tiene una función arquetípica, metafórica del conocimiento teórico. Así es que para los griegos, el que ve y lo visible son solidarios a partir de una similitud de naturaleza. La sensación es "acto común del que siente y de lo sentido" y no se puede hablar de "sujeto de la representación". Desde entonces, la vista nos da lo que es: ella manifiesta el aparecer de la cosa en su verdad, el *phainomenon*¹ y la imagen es apariencia, error cuando se pretende sustituirla a la realidad verdadera.

Es solo a partir del siglo XVII que "fenómeno" y apariencia van a dejar de oponerse. El fenómeno no será más el aparecer de la cosa misma, sino la representación de las cosas para un sujeto.

Este nuevo espacio teórico, correlativo de una metamorfosis del espacio perceptivo, el descubrimiento de la perspectiva en el siglo XV lo había anticipado. La perspectiva, definida por Panofsky como una "forma simbólica a través de la cual, un contenido significativo de orden inteligible se liga a un signo concreto para no hacer más que uno con él",² se revela como

1. Gérard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1992.

2. Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Paris, 1978.

una estructura que da las condiciones de posibilidad de la representación para un sujeto. Qué habían pues enseñado al mundo los fundadores de la perspectiva moderna, Brunelleschi, Alberti?

Habían primeramente construido “el ojo”, el primer ojo, punto-sujeto en el cuadro. El mismo correspondiendo con el “punto de fuga” sobre la línea del horizonte, hecho frente al ojo del que mira.

Pero dejemos por ahora esta referencia a la perspectiva. Este ojo que contempla el cuadro, qué ve? Compose primeramente el espacio de la representación dada, organiza espacios, colores, busca las “buenas formas”. Busca hacer la unidad de la representación, persuadido que está de ser el punto desde donde se origina toda construcción ordenada de ésta.

¿Vale decir que las intenciones significativas de tal obra, de tal artista, de tal época, sobre tal sujeto no cuentan para nada en esta construcción? Es más vale lo contrario, a través de la organización de los elementos formales, la obra puede hacer valer las significaciones que el pintor quiso entregar, la justificación que quiso darse a sí mismo, y el espectador, instruido o no, se ensaya ahí con su deseo.

Pero cada elemento del conjunto vale entonces para los otros elementos respecto a este “punto de fuga”, centrado por el pintor y que organiza el espacio de la representación.

En el espacio, así abierto, el espectador sueña o más vale, como el sujeto cartesiano, sueña y se piensa soñando, se da la libertad de imaginar y quizás también de jugar con la ilusión de perderse cuando contempla el punto del infinito.

Pero es más vale ahí que se aprehende el poder de una imagen ideal. Hay, dice Lacan, “tantos puntos de fuga posibles sobre esta línea de horizonte como yo ideales”.³

3. J. Lacan, Séminaire non publié, “L'objet de la psychanalyse”, 18 Mai 1966.

El sujeto, pensando que él se da una representación ordenada, medida como un espacio cartesiano “partes extra partes” cuyo pensamiento puede dominar en toda su amplitud, suelta la rienda de su fantasía, persuadido de que podrá luego retirarla, volviendo a él en la transparencia de su razón. Se supone sin espesor, estando encantado por su imagen anticipada allí. Sin darse cuenta que su cuerpo hace pantalla a su visión y que no fomenta más que un otro construido por analogía consigo mismo.

Porque un cuadro no es un espejo en el que el sujeto iría a verse. ¿Y aquél que reflexiona, mira?

Planteemos que “organización de las formas” no es “estructura”. Asimismo Lacan le reconoce a la perspectiva otra función: la de producir una estructura reveladora de una concepción nueva del sujeto, la de un sujeto dividido. Puesto que no es solamente en la juntura de lo imaginario y de lo simbólico que el espectador se sitúa. En lo imaginario, el cuadro es “efecto real”, induce en el sujeto una pérdida de referencias ahí donde este engancha comúnmente su certidumbre.

Por lo general, el sujeto oscila entre ver y mirar. Ver no es mirar. Así es que, en oposición a la voluntad ordenadora del mundo, presente en toda atención visual un poco sostenida, puede aparecer la mirada. Esta surge desde el momento en que hay un imposible de ver: el falo, ausente del campo de las apariencias, efecto de la Aufhebung iniciada por la captación del cuerpo por el lenguaje. A la falta en la imagen especular, imposible de ser restituida al cuerpo imaginario, responde la barra por la que el sujeto no puede significar su ser en el discurso.

A cambio, la mirada puede designarse como lo que se ha perdido de esta misma operación. Efectivamente, en el momento de producirse la significación fálica, algo cae para siempre, la

* *Réfléchir*, en francés tiene 2 sentidos posibles, reflexionar, pensar, y reflejar (n. del t.).

visibilidad del falo. Al mismo tiempo que se impone como simbólico, es excluido del registro de las apariencias y en toda la extensión del campo perceptivo, es precisamente el único objeto del cual el sujeto estará seguro de no poder distinguir. De ahí en más en la búsqueda de algo a ver, lo que acecha el sujeto no será jamás en su línea de mira, jamás presente en lo visible. Más vale lo visible le hace pantalla.

A este esfuerzo indefinidamente reiterado por ver "más allá" viene a responder la mirada. Esta detiene la búsqueda del sujeto que "quiere ver". El objeto "mirada" vale entonces como símbolo de la falta, o sea del falo en tanto que produce falta. Simboliza la falta central del deseo.⁴ El Seminario "Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis" nos aporta una primera construcción que supone una inversión del espacio de la percepción. La mirada invierte los polos clásicamente impartidos al que ve y al visto: ahí donde se hallaba la cosa percibida en el mundo, se halla la mirada. El ojo considerado como órgano de un aparato sensorial y la mirada como zona de goce funcionan inversamente uno del otro, en alternancia: es la visión o la mirada. La mirada se halla bajo la visión, a identificar detrás del más banal objeto percibido, la ausencia de "menos phi" que este objeto enmascara por su evidencia. Es pues en tanto que la mirada es inversión del funcionamiento perceptivo, *interversión (alteración, permutación)*,⁵ del ojo y del espectáculo, que en la experiencia de la mirada yo me sitúo menos viendo que siendo visto. Ciertamente a título de sujeto puntual de la representación, yo me concibo como centro de visión, cima del ángulo bajo el cual recorro los objetos que me rodean al interior de un horizonte del que dispongo. Pero lo

que se me escapa en esta postura de dominio y, a pesar de la ilusión de completud narcisista que puedo creer atrapar en mi imagen en el espejo, es justamente mi propia imagen, despojada por una mirada anónima, virtual, presente en todo punto del espacio hacia donde llevo mis ojos. La mirada se me va a presentar entonces desde el afuera, en sí misma inasible.⁵ Somos seres mirados en el espectáculo del mundo. La mirada está en el mundo, y aunque no se la pueda situar, es omnipresente.

Pero Lacan no se va a quedar a nivel de la simple oposición simétrica de la visión y de la mirada. Dos años más tarde, en el Seminario "El objeto del psicoanálisis", la referencia a la perspectiva inventada por los maestros del Renacimiento, va a darle la ocasión de una referencia mucho más precisa.

Aparte del primer punto-sujeto determinado como punto de visión, los pintores que utilizaban la perspectiva construyeron sobre la línea de horizonte "un segundo ojo", hecho para dar cuenta de la distancia a la que hay que ubicarse para mirar el cuadro. "La distancia se inscribe pues en la estructura".⁶ Pero Lacan va a subvertir este dato: porque el espacio situado entre la línea de horizonte en el cuadro por un lado, y una línea "supuesta" por otro lado, -aquella por la cual el plano paralelo al cuadro, pasando por el ojo, corta el suelo perspectivo- este espacio va a dar lugar a la construcción de un segundo "punto-sujeto", mucho más allá del "segundo ojo" de los pintores; ese "punto sujeto" está situado en el infinito, en la intersección supuesta de esas dos líneas paralelas. Este segundo "punto-sujeto" no es otro más que el punto de mirada, ausente del campo de visión, que determina la perspectiva.

De ahí en más, se pierde la mirada que el sujeto no puede dominar. Este quería ávidamente ver, pero en este "intervalo

4. J. Lacan, *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1973, pág. 95.

⁵ Sinónimos posibles de *interversión* (palabra que no existe en castellano).

5. J. Lacan, *ibid*, pág. 79.

6. J. Lacan, "L'objet de la psychanalyse", 11 Mai 1966.

no marcado”,⁷ en esta distancia irreductible, se produce la pérdida de lo que estaba en suspenso hasta entonces, la mirada del sujeto.

Si lo que el sujeto ve es siempre otra cosa que lo que imagina, que lo que cree proyectar de su fantasma, es también siempre otra cosa que lo que solicitaba su deseo y lo convidaba a acercarse con la esperanza de una última revelación. Como la Gioconda, que según Freud, atrae con la promesa de un secreto de amor, de una felicidad que ella podría dar más allá de todo sentimiento conocido, el cuadro atrae al ojo del espectador que se encamina, persuadido que más allá de lo visible, aquello que nadie ha visto jamás va a serle develado por fin. Pero su mirada cae, lo deposita en ese intervalo buscado por el pintor, para estar completamente bajo la mirada del artista que supo calmar su ardor, su “mostrá” y darle a ver una representación que vele esa falta. La mirada del pintor, así presentada, calma al sujeto de su propia mirada.

Efecto encantador, pacificante de la pintura,⁸ que es, como lo dice Lacan en “L’objet de la psychanalyse”, un *Vorstellung-repräsentanz*, un representante de la representación, en tanto que ella falta.

El cuadro no es entonces representación. No es tampoco, como lo pensaba Platón, apariencia que se da por la verdad, sino aparecer en donde puede ser revelada la estructura subjetiva en su conjunto con la parte de Real que ella implica. Tiene que ver con “la esencia de la verdad”. El cuadro esconde y revela al mismo tiempo. Esconde lo que el sujeto quiere ver y le revela aquello a lo que no se esperaba. No sabemos nunca como representa, pero estamos tomados por él, nuestro apetito de ver es engañado por un tiempo breve y la ilusión de “verse” en el cuadro se borra. Es entonces que, en el

7. J. Lacan, *ibid*, 25 Mai 1966.

8. J. Lacan, *Séminaire XI*, pág. 93.

fantasma del sujeto, la mirada del pintor hace irrupción. El sujeto deviene por tanto “habitante del cuadro”, bajo la mirada del pintor.

Cada mirada de artista es entonces específica y el espectador debe cada vez volver a dar el paso de dejarse enseñar por la obra, siempre un poco alejada de donde él está.

La mirada del artista no es, en efecto, dada en forma evidente.

Cual es entonces la relación del cuadro al fantasma del espectador? El sujeto por lo general, trata de domesticar la mirada en el “juego de marionetas” del fantasma. El sujeto, frente a la hiancia que llevada al límite engendraría “el remitir al infinito del deseo”,⁹ encuadra esta hiancia en el fantasma en el que se complace. El fantasma es comparado por Lacan a un cuadro que vendría a llenar el marco de una ventana, la que aparece en cuanto abrimos los ojos, y de entrada “tomamos distancia” de la realidad. El fantasma implica entonces ese deseo de ver proyectarse el fantasma, dice Lacan: es por lo que “es llamado” a aparecer en el cuadro. Pero llamado solamente! Puesto que si el ideal de la realización del sujeto, de presentificar el cuadro en la ventana abierta por nuestros párpados¹⁰ —y es lo que hace Magritte pintando un cuadro en una ventana— si ese ideal se realizara, entonces, “la sala quedaría inmersa en la oscuridad”;¹¹ nada se representaría más. Es por lo que, más allá de la distancia que establecemos desde el momento en que abrimos los ojos, el cuadro es en sí mismo una “toma de distancia”. El fantasma es el prototipo del cuadro, pero el cuadro, está “por delante” de la ventana. El artista, dice Lacan, renuncia a la ventana para tener el cuadro¹² y este se inscribe en un “plano sepa-

9. J. Lacan, *Séminaire non publié*, “Le désir et son interprétation”, 1958-1959.

10. J. Lacan, “L’objet de la psychanalyse”, 11 Mai 1966.

11. J. Lacan, *ibid*, 25 Mai 1966.

12. J. Lacan, *ibid*.

rado" del fantasma —ahí en donde el lugar de la falta puede venir a ser representado.

No parece pues tratarse del mismo tratamiento de la falta en el espectador y en la obra. Ya que lo que el cuadro manifiesta, alrededor de este objeto como vacío imposible de representar y, por supuesto, más allá de todos los enunciados manifiestos que suscita, es la articulación de un deseo propio que el artista ha dejado exponerse en su obra. Es porque, independientemente de las escenas que representa en la tela, el artista es, como lo dice Lacan, el único "sujeto" del cuadro.

Así, si el fantasma esconde al objeto que causa el deseo e impide a la castración de aparecer, el cuadro, suscitando al amateur de pintura al deseo del Otro, opera en él un efecto de desplazamiento subjetivo. Es como una resistencia que cae. Por un momento, para un sujeto, cae el objeto del cual su fantasma se sostiene ordinariamente; el sujeto se hace entonces dócil al objeto que causa el deseo del Otro, a saber la mirada del pintor. Este último permite que sea entonces desplazado el marco imaginario sobre el cual el sujeto acomoda su realidad habitualmente. De este "descenso de deseo" mostrado, el sujeto queda fascinado. Puede entonces ser entusiasmado por el medio dicho, irreductible y parcial, de la verdad liberada por el pintor.

TÍTULOS PUBLICADOS

Lo que se escribe de la interpretación

ADRIANA ABELES, PABLO FRIDMAN, DELIA STEINMANN,
GENÈVIÈVE MOREL, LEONOR FEFER, SILVIA GELLER,
ÚRSULA SEIBERT, MIQUEL BASSOLS, SUSANA ROMANO-SUED,
INGRID ELICKER, OLGA GONZÁLEZ DE MOLINA

El vuelo de la interpretación

ABELARDO CASTILLO, NOÉ JITRIK, DANIEL MARCOVE,
ENRIQUE MARÍ, CARLOS RUIZ, ERNESTO EPSTEIN, PABLO FRIDMAN,
LEONOR FEFER, OLGA GONZÁLEZ DE MOLINA,
SILVIA SALVAREZZA, INGRID ELICKER, ÚRSULA SEIBERT

Lacan: Heidegger

JORGE ALEMÁN - SERGIO LARRIERA

Lo triple del placer

JEAN-CLAUDE MILNER

La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos

ANA MARÍA BARRENECHEA

Reflexiones sobre nuestro tiempo

ALAIN BADIOU

El entredicho neurótico

AMELIA IMBRIANO Y COLABORADORES

Adelgozar

SERGIO IRIBARREN

Lacan. El escrito, la imagen

JACQUES AUBERT, FRANÇOIS CHENG, JEAN-CLAUDE MILNER,
FRANÇOIS REGNAULT, GÉRARD WAJCMAN

La última cena: anorexia y bulimia

MASSIMO RECALCATI

Interrogar el autismo.

Hacer espacio del lenguaje

LILIANA DI VITA, GRACIELA CURRÁS, CLAUDIA DAFONTE,

SILVIA LÓPEZ PARDO, NILDA SEOANE, DIEGO YAICHE,

GRACIANA KLEIZER

Massimo Recalcati

Las tres estéticas de Lacan.
La sublimación artística y la Cosa.

Marie-Hélène Brousse

Una sublimación a riesgo del psicoanálisis.

Gérard Wajcman

La casa, lo íntimo y lo secreto.

Vilma Cocoz

El cuerpo-mártir en el barroco y en el *body art*.

Xavier Giner Ponce

Sobre las paradojas contemporáneas de la satisfacción.
Entre naufragos: notas sobre fotografía, arte y psicoanálisis.

Rose-Paule Vinciguerra

“Tú no me ves desde donde yo te miro”.