



Rigel

**Revista de Estética y Filosofía
del Arte**

NºIII, julio-agosto 2017

Psicoanálisis, Estética y Arte

Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética

II_nTÆ

Universidad Nacional de Catamarca
Facultad de Humanidades

– ISSN 2525-1945–



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

Comité Editorial y Responsable

Director: Naím Garnica (UNCA – Conicet)

Codirector: Omar Quijano (UNCA)

Editor Responsable: Horacio Tarragona (UNCA)

Secretario de Difusión y Comunicación: Héctor Feruglio (UNCA)

Correctora: Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)

Traducción y corrección del francés: Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)

Claudia Vilela (Université Paris VII)

Traducción y corrección del inglés: Carolina Ferraresi (UNCA)

Viviana Inés Pascual (UNCA)

Comité Científico y Asesor

José Fernández Vega (UBA – Conicet, Argentina)

Silvia Solas (UNLP, Argentina)

Daniel von Matuschka (UNCuyo, Argentina)

Mariela Vargas (UNSa. – Conicet, Argentina)

Eduardo Peñafort (UNSJ, Argentina)

Esteban Alejandro Juárez (UNC, Argentina)

Verónica Galfione (UNL – Conicet, Argentina)

Gérard Raulet (Université Paris Sorbona, Francia)

Rodolphe Gasché (Buffalo University, Estados Unidos)

Andrew Bowie (University of London, Reino Unido)

Diego Sánchez Meca (UNED, España)

Peter Dews (University Of Essex)

Robert Holub (Ohio University)

Sophie Ronsin (Université Paris III, Francia)

– ISSN 2525-1945 –

www.iintae.com.ar

www.iintae.com.ar/revistarigel ISSN 2525-1945.

Facebook: Rigel. Revista de Estética y Filosofía del Arte

Dirección Postal: Belgrano 300, C.P. 4700.

San Fernando de Valle de Catamarca, Argentina.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

Contenido

Presentación.....	5
Sophie Ronsin: De Dürer à Cranach. Ni deuil ni mélancolie	9
Claudia Vilela: Vide médian et désir de l'analyste : une éthique psychanalytique.....	27
Ana Carolina André – Cadar: Hamlet, entre la comédie et la folie	45
Mauricio Rugeles Schoonewolff Paradojas de la esclavitud:.....	69
Cristóbal Farriol: Freud y el arte: un uso lógico.....	88
Sylviane Malinowski-Charles: Gusto y juicio sensible en Baumgarten.....	108
William Díaz Villarreal: Paul Valéry y T. S. Eliot:.....	126
Régimen de indistinción como esquema crítico.	138
La producción del sentir	146
Normas para los Autores	156



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

Rigel

Revista de Estética y Filosofía del Arte



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

Presentación

Este número está dedicado a una suma de trabajos sobre arte y psicoanálisis a partir de una lectura orientada por la enseñanza teórica de Jacques Lacan quien, orientado por la práctica psicoanalítica para discernir aquello que se dice en el síntoma, dialogaba con la cultura y el pensamiento de su época. Mediante tal diálogo, Lacan interrogaba los diferentes discursos en orden a aproximarse a lo real del síntoma del sujeto, sujeto del inconsciente en su relación al lenguaje. No se trata de hablar de arte, filosofía, matemáticas o lingüística propiamente dichas sino de intentar discernir lo mejor posible aquello que está en juego en la praxis psicoanalítica, es decir, lo que se dice en lo que se escucha. Se trata entonces de desviar, subvertir estas nociones para darles un cierto uso que permita a la teoría psicoanalítica avanzar en su encuentro con la clínica, apuntando a un anudamiento entre la praxis y la teoría.

El presente número de *Rigel* aborda el lugar que Lacan, siguiendo a Freud, le atribuía al arte y la estética, y desde dónde es legítimo hablar de arte. El psicoanálisis se aplica, en sentido propio, sólo como tratamiento, y por ende, insistimos, sólo a un sujeto que habla y escucha. Pero ¿qué relación mantiene entonces el psicoanálisis con el arte? Una respuesta podemos encontrarla en F. Regnault quien en sus *Conferencias de estética lacaniana* nos introduce a la lectura lacaniana del arte. Sostiene allí que no hay propiamente una *estética lacaniana* pero sí una *estética a la lacaniana*. Habla de un vuelco de Lacan con respecto a la perspectiva freudiana indicando que no hay psicoanálisis aplicado a las obras de arte. Según Regnault, podemos orientarnos de varias maneras en las cuestiones del arte a condición de considerar la enseñanza lacaniana sólo como psicoanálisis, nada más. El mismo Lacan decía en sus *Escritos* que hablaba sólo de psicoanálisis, diciendo precisamente y con claridad, qué lugar le atribuía al arte y al artista: el psicoanalista no tiene por qué hacerse el psicólogo allí donde el artista le abre camino pues, en su materia, el artista precede al psicoanalista.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

¿Qué es lo que el arte enseña entonces al psicoanálisis? Cada uno de los autores publicados en este número da testimonio de la enseñanza que resulta de este encuentro.

Sophie Ronsin abre la problemática de la obra de arte como la de un cuestionamiento que da al mismo tiempo una respuesta, a partir del tema de la melancolía propuesto por los cuadros de Durero y Cranach.

El texto de Claudia Vilela apunta a establecer un lazo entre el *vacío mediano* como elemento central y específico de la estética china y el deseo del analista como operante en la cura a partir de su *manque-à-être* articulado al objeto *a*, lo que conduce a una posición inédita, la de una ética psicoanalítica.

Ana Carolina André-Cadar propone una lectura lacaniana de *La trágica historia de Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Shakespeare. Interroga en qué medida la locura disimulada de Hamlet está articulada a la cuestión del deseo y del falo. Sostiene que las palabras absurdas de Hamlet como respuesta a lo real de la muerte de su padre y del goce desvelado de su madre revelan la inexistencia del Otro del Otro.

Mauricio Rugeles Schoonewolff aborda lo que para él se presenta como las paradojas de la esclavitud en una lectura de Hegel a partir de Lacan pasando por la obra de George R. R. Martin, cuestionando al mismo tiempo la posición lacaniana y así como la de las ciencias sociales.

De la relación arte-psicoanálisis, Cristobal Farriol propone una relación lógica, una “lógica de las poéticas”, correlativa a la lógica del inconsciente y postula dos usos lógicos de las artes en la obra de Freud.

A la problemática lacaniana del arte se suma el aporte de Syliane Malinowski-Charles sobre el tema del gusto, cuyo artículo *Gusto y juicio sensible en Baumgarten* traducimos en este número. Para ella, el proyecto de Baumgarten juega un rol central en la elevación de la estética a un estatuto científico.

También el presente número incluye el aporte de William Díaz Villarreal quien a partir de Paul Valéry y T. S. Eliot aborda la relación entre poesía, danza y música como analogías susceptibles de ser abordadas sistemática pero no unidireccionalmente.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

Finalmente incluimos las reseñas de Omar Quijano y Héctor Feruglio de dos libros hoy relevantes en nuestro entorno: *El reparto de lo sensible. Estética y política* de Rancière y *L'anima e il campo. La produzione del sentire* de Carmagnola.

Claudia Vilela
Paris, Agosto 2017

Rigel agradece a los autores y evaluadores que han colaborado en el presente número. También agradece a quien ha cedido los derechos de traducción del artículo de Syliane Malinowski-Charles publicado en *Revue germanique internationale*: Martine Bertéa, directora de derechos de CNRS Éditions. Y a la autora del artículo por su gestión. A su vez debemos reconocer el trabajo de Sophie Ronsin por la preparación de los trabajos junto a Claudia Vilela.

Revista *Rigel*
San Fernando del Valle de Catamarca, Agosto 2017



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

PSICOANÁLISIS, ARTE y ESTÉTICA



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

De Dürer à Cranach. Ni deuil ni mélancolie

Sophie Ronsin¹

(Universidad Sorbonne nouvelles – Paris III)

Recibido: 01/06/2017

Aceptado: 21/07/2017

Resumen:

La obra de arte es a la vez una pregunta y su respuesta. La melancolía de Dürer cuestiona la posición del sujeto frente a la pérdida del objeto, y su confrontación a la elección subjetiva que esto implica. Mientras que la de Cranach abre la pregunta del tiempo del después de la pérdida, el del deseo. Nos pone en guardia contra la perversión, engaño de la sublimación ya que el deseo emerge como efecto de la castración sostenido por un vacío.

Palabras clave: Duelo. Melancolía. Castración. Deseo. Sublimación.

Résumé:

L'œuvre d'art pose une question en même temps qu'elle livre une réponse. La Mélancolie de Dürer pose la question de la position du sujet confronté à la perte de l'objet, et ainsi mis face à un choix subjectif, tandis que celle de Cranach ouvre la question du temps d'après la perte, celui du désir, mettant en garde contre la perversion, leurre de la sublimation, le désir naissant de la castration et se soutenant du vide.

Mots clefs : Deuil. Mélancolie. Castration. Désir. Sublimation.

Paris, automne 2005. Les Galeries nationales du Grand Palais s'appêtent à accueillir, dans une approche transdisciplinaire qui mêle art, science et philosophie, la

Cómo citar este artículo:

MLA: Ronsin, Sophie. "De Dürer à Cranach. Ni deuil ni mélancolie". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 9-26.

APA: Ronsin, S. "De Dürer à Cranach. Ni deuil ni mélancolie" (2017). *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N° 3 (2017): Pp. 9-26.

Chicago: Ronsin, Sophie. "De Dürer à Cranach. Ni deuil ni mélancolie". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 9-26.

¹Sophie Ronsin, journaliste, psychologue clinicienne DEA (master 2) de langue et civilisation italiennes à l'université de la Sorbonne nouvelle-Paris III. Master de 2 de psychologie clinique à l'université Denis Diderot-Paris VII. Cours d'anthropologie à l'université Denis Diderot-Paris VII



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

plus grande exposition jamais consacrée à un thème, la mélancolie. Près de trois cents œuvres allant de l'Antiquité au XIXe siècle et censées rendre compte de l'histoire de cette « disposition de l'âme », selon Jean Clair, commissaire de l'exposition. La part belle y est faite à une gravure d'Albrecht Dürer, *Melencolia I*, et à une Mélancolie du peintre Lucas Cranach. Considérant les tableaux comme une expérience subjective et l'œuvre d'art comme étant une réponse, nous ferons une traversée de la mélancolie en questionnant la position des deux Mélancolies prises en tant que sujets du désir.

Le tableau, une expérience du sujet

Dans un article consacré à l'époque à l'exposition du Grand Palais, le psychanalyste Olivier Douville, soulignant la richesse du thème et de l'iconographie, notait qu'à la sortie le visiteur avait éprouvé « avec ravissement l'expérience du regard mélancolique »². Une expérience par la peinture donc. Dans *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, ne faisant pas du tableau un simple objet, Lacan explique : « Ce n'est évidemment pas pour rien que nous avons nommé tableau la fonction où le sujet a à se repérer comme tel. »³ Ajoutant ensuite :

La fonction du tableau – par rapport à celui à qui le peintre, littéralement, donne à voir son tableau – a un rapport avec le regard. [...] Le peintre, à celui qui doit être devant son tableau, donne quelque chose qui, dans toute une partie, au moins de la peinture, pourrait se résumer ainsi – Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça ! Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. C'est là l'effet pacifiant, apollinien, de la peinture.⁴

Ces développements servent certes pour Lacan à démontrer l'antinomie de la vision et du regard dans son rapport à l'objet perdu, mais il s'agit bel et bien d'une expérience dont il fait mention, une expérience qui est expérience du sujet. Le tableau

²Douville Olivier, « Mélancolie. Génie et folie en Occident », *Figures de la psychanalyse*, 2005/2 (n° 12), p. 205-211.

³Lacan Jacques (1990) [1973], *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, France, coll. Point, Seuil, p. 115.

⁴*Ibid.*, p. 116.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

comme fonction de repérage pour le sujet de ce qu'il en est de lui-même, une fonction où le sujet a à se repérer comme tel pour y saisir sa place, s'y penser lui-même. L'objet comme tel peut ainsi devenir lieu de pensée, lieu de la pensée du sujet qui le regarde. « L'art montre sans doute comment l'objet peut être le lieu même de notre pensée, au moins sa cause »⁵, écrit Gérard Wajcman, dans *L'Objet du siècle*. L'enjeu n'est pas mince, le sujet est là directement impliqué. Le tableau pourrait ainsi solliciter le sujet dans son rapport à l'Autre et, dans l'idée d'un retour au tableau comme objet, le tableau se ferait alors objet de pensée, puisque en effet pour penser il nous faut un objet.

Ainsi le tableau met-il au travail celui qui le voit, l'impliquant en tant que sujet. « Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau »⁶, précise Lacan, comme pour spécifier que ce que le sujet voit à travers le tableau n'est plus un objet, mais un sujet. Mais l'expérience du sujet ne saurait s'arrêter là, car « les œuvres d'art ne se livrent pas aisément, rappelle Gérard Wajcman, elles posent des questions, et les œuvres importantes plus de questions que les autres. Ce qui ne les empêche pas d'être aussi des réponses. C'est-à-dire qu'elles sont elles-mêmes des réponses à des questions »⁷. Ainsi l'enjeu maintenant est : quand on regarde un tableau, à quelle question vient-il en réponse ? Et, plus précisément, lorsque l'on regarde la gravure de Dürer *Melencolia I*, quelle question pose-t-elle, à quelle question fait-elle réponse ?

La mélancolie à l'œuvre

Peinte en 1514, à la Renaissance, considérée comme l'âge d'or de la mélancolie, la gravure de Dürer est, d'après Raymond Klibansky, « la première représentation du sujet de la main d'un grand maître qui ait survécu à travers les âges », sorte de représentation princeps de la mélancolie, qui, poursuit le philosophe, « suscita de multiples réponses »⁸, comme une invitation en soi à remonter à leur cause.

⁵Wajcman Gérard (2012) [1998], *L'Objet du siècle*, Lagrasse, France, Verdier, p. 35.

⁶Lacan Jacques, *Le Séminaire, livre XI, op. cit.*, p. 111.

⁷Wajcman Gérard (2012) [1998], *L'Objet du siècle, op. cit.*, pp. 36-37.

⁸Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz (1989) [1964], *Saturne et la mélancolie*, Paris, France, Gallimard, p. 14.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

A quoi nous convoque *Melencolia I* ? Pour commencer, assurément à quelque chose qui se trouve en rapport avec la dualité, et qui est contenu dans le terme même de « mélancolie », comme l'indique la définition du Dictionnaire historique de la langue française :

Mélancolie : emprunt, vers 1176, au latin *melancholia*, transcription du grec *melankholia* “bile, humeur noire”, dont le premier élément représente *melas* “sombre, noir” [...]. Le second élément, *-kholia*, est tiré de *kholê* “bile” [...]. Cette forme existe à côté de *kholos*, pris rarement au sens de “bile”, mais surtout employé au sens figuré “amertume, colère, ressentiment”. [...] Très tôt en grec, la dualité des formes *kholos*, *kholê* a permis une distinction entre la notion médicale de bile et la notion psychologique d'humeur [...]. En français, le sens psychologique a précédé le sens médical [...]. L'idée de tristesse finit par prévaloir sur celles de dépit, d'irritabilité et de folle rêverie, effaçant aussi le sens secondaire de “minauderie amoureuse”.⁹

Voilà clairement signifiée une double nature de la mélancolie, avec ses particularités d'ordre tant physiologique que psychologique ; voilà concernés le corps comme le psychisme.

Dans la langue grecque, le mot mélancolie fait son entrée vers 410 avant notre ère, apparaissant chez le poète comique Aristophane ainsi que dans les traités médicaux hippocratiques, regroupés sous le nom de *Collection hippocratique*. Elle suppose alors une coloration de la bile : jaune à l'état naturel, celle-ci pouvait, aux yeux des médecins grecs, prendre une funeste couleur à la suite de son dessèchement ou de son échauffement. La bile noire appartient, avec le sang, la bile jaune et le flegme, aux quatre humeurs de la tradition médicale, selon laquelle la santé était une question d'équilibre entre ces quatre substances, et elle participe donc pleinement à la nature de l'homme. Son excès dans le corps produit des états mentaux extrêmes et des désordres psychiques allant de l'abattement à la folie, et ces aspects psychiques revêtent une telle importance qu'ils permettent même le diagnostic : « Quand la crainte ou la tristesse

⁹Rey Alain (sous la direction de) (2012) [1992], *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, France, Le Robert, p. 2058.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

persistent longtemps, c'est un état mélancolique »¹⁰ (*Aph.*, VI, 23), précise Hippocrate. Dans le catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paul Demont, professeur de langue et littérature grecques à la Sorbonne, donne la traduction suivante : « En cas de terreur ou de découragement persistant pendant une longue période, une telle affection est mélancolique. »¹¹ Une nuance qui met en relief le vide, un vide pouvant faire penser à une rencontre avec le trou du Réel.

Affection de l'esprit et humeur du corps, tristesse sans cause apparente et matière visible, il semble impossible de distinguer en elle ce qui est sentiment immatériel et ce qui est entité physique, ce qui est âme et ce qui est corps, ce qui est son sujet et ce qui est son objet. Quand on regarde la gravure de Dürer, c'est bien cette double nature organique et spirituelle, matérielle et immatérielle de la mélancolie que l'on voit. Le personnage féminin, sorte d'ange ailé, est entouré dans sa solitude nocturne par une foule d'objets et accompagné par un chien endormi et un chérubin ailé. Dans le ciel, un double phénomène lumineux : une comète et un arc-en-ciel, ainsi qu'une chauve-souris. La Mélancolie pose la tête sur son poing gauche et tient dans sa main droite un compas. Elle ne mesure rien et son regard semble se diriger vers l'étendue d'eau au lointain. A ses pieds, entre autres éléments, une sphère, un rabot, une règle. Au-dessus d'elle, d'autres instruments, dont une balance à fléau, un sablier, au sable à moitié écoulé, un cadran solaire, un carré magique... On trouve là les symboles traditionnels liés à l'art du géomètre, cinquième dans la hiérarchie des sept arts libéraux à la Renaissance, le curieux polyèdre semblant se référer lui aussi à la géométrie. Outils de mesure de la terre, de l'espace, mais aussi outils de mesure du temps, et de sa pesanteur.

¹⁰Hippocrate de Cos (1994), « Aphorismes », *De l'art médical*, trad. Emile Littré, Paris, France, Le Livre de poche, p. 464.

¹¹Clair Jean (sous la direction de)(2013) [2005], *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, France, Réunion des musées nationaux/Gallimard, p. 35.



Une des caractéristiques de la Mélancolie est qu'elle ne fait rien des objets présents, qui gisent inutilement au sol, et que les choses sur lesquelles son regard pourrait s'arrêter n'existent pas pour elle. Si elle peut prendre la mesure de l'univers grâce aux instruments, appréhender rationnellement, mathématiquement le monde physique et rendre compte des aspects du visible, quelque chose semble pourtant lui échapper. La Mélancolie a les moyens d'une connaissance, mais celle-ci semble s'ouvrir sur un abîme, laissant deviner l'impossibilité de saisir la totalité intelligible du monde : la sphère et le polyèdre, objets métaphysiques, rappellent l'existence d'un inaccessible, d'un au-delà de la physique, et du monde du quantifiable. Et, en effet, les phénomènes cosmiques, la comète, l'arc-en-ciel, l'eau qui monte, sont autant d'éléments hors de l'appréhension humaine.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

Quelque chose échappe donc à la connaissance, à la maîtrise par le savoir. La Mélancolie consciente de ses limites et de son imperfection ? La question qui fait l'horizon de *Melencolia I* est celle de la finitude et de la position du sujet confronté à la finitude, du sujet conscient d'une perte. Dans *Deuil et mélancolie*, Freud définit le deuil comme « la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc. L'action des mêmes événements provoque chez de nombreuses personnes, pour lesquelles nous soupçonnons de ce fait l'existence d'une prédisposition morbide, une mélancolie au lieu du deuil. »¹² Il définit ensuite les caractéristiques de la mélancolie par « une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtimement »¹³, faisant du trouble du sentiment d'estime de soi le trait différentiel de la mélancolie par rapport au deuil.

Et c'est bien cette caractéristique qui nous conduit à questionner la position subjective du personnage de Dürer. Doit-on postuler ici « une diminution extraordinaire d'estime du moi, un immense appauvrissement du moi » ? Doit-on voir ici un moi devenu « pauvre et vide »¹⁴, à la différence du deuil, dans lequel c'est le monde, et non le moi, qui connaît un tel sort ? Faut-il conclure avec Freud que la libido s'est ici retirée dans le moi, et qu'elle a servi à « établir une identification du moi avec l'objet abandonné », conclusion résumée ainsi : « L'ombre de l'objet tomba ainsi sur le moi »¹⁵ ?

Souvenons-nous que la mélancolie partage avec le deuil à la fois la question du déroulement du temps, car il s'agit d'« un processus de longue durée progressant pas à pas »¹⁶, et celle de l'épreuve de réalité, qui montre que « l'objet aimé n'existe plus »¹⁷.

¹²Freud Sigmund (2006) [1915], « Deuil et mélancolie », *Métopsychoanalyse*, Paris, France, coll. Folio, Gallimard, p. 146.

¹³*Ibid.*, pp. 146-147.

¹⁴*Ibid.*, p. 150.

¹⁵*Ibid.*, p. 156.

¹⁶*Ibid.*, p. 167.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

German Arce Ross, dans *La Fuite des événements*, différencie dans l'expérience de perte trois temps et trois formes de traitement de la perte d'objet : le deuil simple, le travail de deuil et le deuil pathologique, une complication ou un non-accomplissement du travail de deuil qui est à distinguer de la psychose maniaco-dépressive. Deuil simple et travail de deuil sont vus comme les deux temps d'un double processus actif de deuil :

La perte est dédoublée en deux instances : il y a la perte première, l'objet perdu, et puis il y a la réaction psychique qui est douloureuse car elle se profile elle-même comme une perte psychique. Si la perte première est instantanée et éphémère, la perte psychique, elle, traîne dans le temps, ce qui procure la sensation de l'irréparable, le sentiment de culpabilité et l'impression d'impuissance ou d'impossibilité. Tant que le refus de la perte psychique persiste, il y a la souffrance morale.¹⁷

Ainsi le deuil simple, réaction à la perte première, produit une seconde perte, d'ordre psychique, et le processus actif de deuil, impliquant deuil simple et travail de deuil, va permettre « d'élaborer, de concrétiser et de finaliser l'aspect psychique de la perte »¹⁹. Un processus qui se caractérise ainsi : « Dans un premier temps, ce traitement se limite à un long travail de démarcation de la blessure psychique par un repli sur soi ; il se limite à être une pure réaction psychique. Dans un deuxième temps toutefois, le sujet peut effectuer une désidentification à la blessure, ce qui l'aide à sortir progressivement de son abandon subjectif. »²⁰ A contre-courant, le deuil pathologique, lui, va refuser ou ne pas accomplir cette perte psychique.

« Qu'est-ce qui définit le travail de deuil, c'est-à-dire la fin de la période de souffrance aiguë, sinon un radical, mais très lent, décollement subjectif de la pente identificatoire à l'objet perdu ? »²¹ précise German Arce Ross, qui rappelle ensuite que les événements de perte peuvent ne pas être forcément traumatiques et être des temps de latence en tant que « décisions factuelles, plus ou moins forcées, que le sujet doit

¹⁷*Ibid.*, p. 148.

¹⁸Arce Ross German (2016), *La Fuite des événements. Les angoisses altruistes dans les suicides maniaco-dépressifs*, Paris, France, Huit Intérieur Publications, p. 28.

¹⁹*Ibid.*, p. 27.

²⁰*Ibidem.*

²¹*Ibid.*, p. 29.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

prendre en fonction d'une situation critique où une séparation semble nécessaire. Mais [...] aussi processus psychiques qui permettent au sujet une modification de sa relation à l'Autre »²². Ils peuvent alors donner lieu pour le sujet « uniquement [à] de la tristesse »²³.

Quelle expérience subjective nous propose la Mélancolie de Dürer ? Celle de l'identification avec l'objet abandonné, là où « c'est l'objet qui triomphe »²⁴, où la rencontre avec le réel a envahi le sujet, ou bien celle où le sujet affronte une castration, se tient dans le manque pour renouveler son désir, laissant le manque continuer de manquer ? Il s'agirait dans le second cas d'un temps entre deux, d'un moment de bascule, où le sujet se tient en suspens, prenant acte du choix qu'il va devoir accomplir. Le personnage ailé de Dürer, confronté à la séparation, devra supporter le manque. Ne faut-il pas se souvenir du choix opéré par l'ange du film de Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, perdant ses ailes de l'immortalité pour accéder à l'incarnation, et comprendre là que le tableau de Dürer, posant la question de la finitude, répond par l'expérience de la traversée de l'épreuve de réalité et du consentement à la perte en faveur du désir ?

Selon German Arce Ross, il y a une version du traitement de la perte qui dépasse la perte, « qui la symbolise tout en la réduisant à son expression la plus réelle possible, c'est-à-dire presque pulsionnelle. Cette version [...] ne se fixe pas au sentiment du vide, mais le parcourt et le traverse en relançant le désir. Cette version en connexion avec le pulsionnel passe alors forcément par un processus mental dont l'expression principale est la tristesse »²⁵. La tristesse marquerait alors le passage du « temps pour comprendre »²⁶, du temps nécessaire au désinvestissement libidinal, du délai nécessaire à ce que la désidentification se réalise. « Retraite spirituelle du désir »²⁷, non seulement elle marquerait l'avènement de l'épreuve de réalité, mais elle en serait la condition même : « Elle se pose comme la condition d'un processus d'examen de réalité

²²*Ibid.*, pp. 30-31.

²³*Ibid.*, p. 30.

²⁴Lacan Jacques (2004), *Le Séminaire, Livre X, L'angoisse*, Paris, France, Seuil, p. 387.

²⁵Arce Ross German, *La Fuite des événements*, op. cit., pp. 34-35.

²⁶*Ibid.*, p. 36.

²⁷*Ibid.*, p. 39.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

concernant soit une perte effectivement accomplie, soit un temps de latence, que le sujet effectue dans un état de déception vis-à-vis de l'objet perdu, ou à perdre, qui perd à son tour tout l'investissement dont il bénéficiait dans le passé. »

La Mélancolie, encore dotée de ses ailes, mais confrontée aux limites de la connaissance et à sa propre finitude, semble regarder par-delà l'étendue d'eau, vers le lointain, peut-être attirée par la nostalgique réminiscence de son lieu d'origine. Ne semble-t-elle pas se tenir plus à l'heure d'un choix qu'au bord d'un vide ? Temps du suspens, de l'entre-deux, point de bascule. L'œuvre de Dürer pose la question de la finitude. Et donne comme réponse le choix du sujet. « Dans une œuvre d'art, c'est donc la réponse qu'elle est qui fait énigme, c'est la réponse qui nous pose souvent question, [...] parce que, la plupart du temps, on ne voit simplement pas que l'œuvre est une réponse, toute simple », ²⁸ nous rappelle Gérard Wajcman, en soulignant comment la réponse vient ouvrir la question.

Ce moment dürérien serait ainsi en réalité le temps d'avant, celui précédant immédiatement la mélancolie, celui du risque de la mélancolie. A la fin de son étude de la gravure de Dürer, Cinzia Crosali Corvi, considérant que le personnage se situe plus du côté de l'angoisse que de la mélancolie, confirme:

Il s'agit d'un sujet qui n'a pas encore complètement abdiqué son désir (de savoir) et qui est immortalisé par l'artiste dans le moment décisif où il décide de basculer ou non au-delà de l'angoisse vers le gai savoir, ou de se retirer en-deça de tout risque et de se paralyser dans les affres de la dépression. Moment de bascule, celui du sujet dürérien, auquel est confronté tout sujet parlant face au choix que l'assomption du désir comporte. ²⁹

Sous l'emprise de Saturne

Si cette conscience suraigüe de la finitude qu'incarne la Mélancolie de Dürer pose la problématique du choix du sujet face à la perte, une nouvelle question s'ouvre : celle des solutions qui s'offrent au sujet ayant vu le monde sans le voile des semblants

²⁸Wajcman Gérard, *L'Objet du siècle*, op.cit., p. 37.

²⁹Crosali Corvi Cinzia (2010), *La Dépression, affect central de la modernité*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, p. 76.

Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

afin de faire face à la perte, celle du temps d'après la perte, le temps postérieur à son acceptation. Et c'est un tableau peint quelques années après celui de Dürer qui, par ce qu'il nous donne à voir, nous fait voir cette question et sa possible réponse. En 1532, Lucas Cranach, après avoir exécuté déjà deux versions du même thème, qui semblent aller chaque fois vers plus d'épuration dans la représentation, peint *La Mélancolie*, en prenant, à dix-huit ans d'intervalle, Dürer pour référence.

Une dame ailée portant une couronne d'épines, vêtue d'une robe d'un rouge intense, à la longue chevelure blonde et aux yeux taillés en amande braqués sur nous est occupée à tailler un bâton, dont douze copeaux jonchent le sol. Par terre, à ses pieds, un lévrier qui nous observe également, une sphère et un couple de perdrix. A sa droite, une table portant un plateau chargé de fruits et une coupe d'or. Dans la partie supérieure du tableau, quatre bambins, dont l'un est assis sur une balançoire et, derrière eux, un vaste paysage. Dans le ciel, une nuée noire peuplée d'animaux emblématiques et d'une horde de sorcières.





Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

L'ange ailé plongé dans ses pensées, accablé par le sentiment d'inutilité de sa quête intellectuelle et l'impossible assouvissement de son désir, a fait place à une femme coquette et sensuelle, l'immobilisme a fait place à l'action, la monochromie à la polychromie, la pesanteur à une légèreté apparente. « Par un audacieux paradoxe, c'est à une messagère de Dieu [...] que Cranach a confié le soin d'exalter le sex-appeal »³⁰, estime l'historien spécialiste de la pensée et des arts de la Renaissance Yves Hersant, tant la Mélancolie semble allégoriser le désir.

Les ailes désormais à peine visibles, telles des traces de la chute qui a mené l'ange à l'incarnation, la dame, séduisante, a un regard qui captive. Ravissante, elle semble indiquer, par le geste de taille qu'elle effectue sur le bâton phallique, la nécessaire coupure. Celle qui fait naître, par le détachement de l'objet a, le désir. La Mélancolie apparaît ici comme une dame sexuée qui assume sa division en tant que sujet ainsi que la perte de jouissance advenue dans la constitution de l'objet cause du désir. Elle aurait accepté le manque, et le manque à être, qui permet le désir, et aurait le fantasme pour recours afin de voiler le trou laissé par cette perte. La fenêtre serait alors là comme un bord, comme une fenêtre du fantasme qui viendrait recouvrir le réel, le rendant habitable. Rappelons la double fonction de protection du fantasme : « Il protège le sujet non seulement contre l'horreur du réel mais aussi contre les effets de sa division, conséquence de la castration symbolique »³¹, une horreur du réel que viendraient représenter le nuage sombre et sa horde de sorcières.

Sujet désirant, sujet désirable, c'est une séductrice qui se donne à voir, prenant soin de s'entourer d'attributs (les pommes, le couple de perdrix, la ceinture ouvragée et la balançoire) qui évoquent Vénus, déesse de l'Amour, précise Yves Hersant, qui souligne comment les lignes de force du tableau convergent rigoureusement vers le sein de la dame. Opposant *La Mélancolie* de Cranach à celle de Dürer, l'historien résume : « Dans [cette] œuvre, une dynamique érotique se substitue à l'immobilité

³⁰Clair Jean (sous la direction de), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, op. cit., p. 112.

³¹Chemama Roland, Vandermersch Bernard (sous la direction de) (2002) [1993], *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, France, édition France Loisirs, p. 131.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel-ISSN 2525-1945.

méditative. »³² Les investissements objectaux semblent ici s'être redistribués et, après le renoncement à l'objet, la libido paraît déjà vouloir investir de nouveaux objets. Freud décrit ainsi l'accomplissement du travail de deuil:

L'épreuve de réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et édicte l'exigence de retirer toute la libido des liens qui la retiennent à cet objet. [...] Chacun des souvenirs, chacun des espoirs par lesquels la libido était liée à l'objet est mis sur le métier, surinvesti et le détachement de la libido est accompli sur lui. [...] Le moi, après avoir achevé le travail du deuil, redevient libre et sans inhibitions.³³

Et il rappelle que, à l'inverse de ce qui se produit dans la mélancolie, ce processus conduit, dans le deuil, à un résultat qu'il déclare « normal : à savoir un retrait de la libido de cet objet et son déplacement sur un nouvel objet »³⁴. La dame en rouge de Cranach, ayant désinvesti l'objet perdu et étant capable de réinvestir la libido sur un autre objet, aurait donc accompli le travail du deuil, dévoilant la question qui se trouve au cœur du tableau de Cranach, celle du désir, le désir renouvelé, un désir qui s'est frotté à l'absence.

Dans sa réflexion sur l'objet de l'art, Gérard Wajcman se demande : « Et si les œuvres-de-l'art étaient des lunettes ? Je les traitais de longues-vues. [...] Tâche de l'œuvre, faire voir, c'est-à-dire donner à voir par elle-même au-delà d'elle-même. »³⁵ Par elle-même au-delà d'elle-même, la peinture de Cranach donne-t-elle véritablement à voir une assomption du désir consécutive au choix du sujet de prendre appui sur le manque, un sujet désirant qui se soutient d'un vide créateur et constitutif de ce désir ? De même que son lévrier nous observe avec une attention ironique, la dame en rouge nous tient en son pouvoir en maintenant son regard oblique fixé sur nous, et nous voilà piégés, relève Yves Hersant, par « une Femme superlative qui s'emploie activement à nous réifier sous son regard »³⁶. Sujet du désir qui se tient dans le manque ou sujet qui, dans une volonté de jouissance, s'apprête à remplir le vide afin d'éviter la castration, la

³²Clair Jean (sous la direction de), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, op. cit., p. 113.

³³Freud Sigmund, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, op. cit., p. 148.

³⁴*Ibid.*, p. 155.

³⁵Wajcman Gérard, *L'Objet du siècle*, op.cit., pp. 39-40.

³⁶Clair Jean (sous la direction de), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, op. cit., p. 113.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

dynamique érotique propre au personnage étant alors comme un symptôme de cette tentative de contournement ?

Dans son étude du tableau, l'historien précise que « ni les Eve, ni les Lucrèce, ni les Vénus, si souvent exhibées par le peintre dans leur éclatante nudité, ne manifestent autant de grâce perverse que cet ange faussement pudique »³⁷, relevant qu'avec la dame en rouge nous avons ici affaire à un leurre. En quête, dans son rapport au manque, d'un objet qui se dérobe et essayant, dans une sorte d'avidité scopique, pulsion dont Lacan rappelle qu'elle est « celle qui élude le plus complètement le terme de la castration »³⁸, à capter, voire à capturer, l'autre par son regard, la Mélancolie ne fait pas ici le choix de se confronter à la perte. Pas plus que, prise dans un mouvement de réalisation pulsionnelle, elle ne cherche à voiler l'absence par une transformation du but de la pulsion, mais semble au contraire vouloir la mettre en acte. Evoquant la possibilité d'un choix sublimatoire comme étant précisément le moment où le manque apparaît intéressant comme tel et soulignant l'existence d'une proximité entre perversion et sublimation, Sophie de Mijolla explique :

On peut de fait considérer que l'énergie libidinale, dans la perversion et dans la sublimation, opère un mouvement de contournement de l'interdit et parvient, moyennant certaines limites, non seulement à maintenir l'écoulement du flux, mais encore à le renforcer du fait de cet obstacle. Ce dernier, dans le cas de la perversion, reçoit comme réponse le "désaveu", c'est-à-dire le déni et la prise en compte simultanée de l'existence de la "castration" et, surtout, le défi de s'en laisser interdire quoi que ce soit. L'obstacle, dans le cas de la sublimation, engendra le "déplacement" de l'objet et du but vers "le haut". Il y a deux mouvements qui, sans être identiques, se rapprochent : le "per-vertir" et le "dé-river" indiquent tous deux que le flux libidinal est parvenu à ne pas se laisser prendre dans la nasse du refoulement.³⁹

Rappelons la visée tendancielle de la sublimation telle que la développe Lacan, en s'éloignant de la seule désinstinctualisation de l'instinct : « Ce que demande l'homme, ce qu'il ne peut faire que demander, c'est d'être privé de quelque chose de

³⁷*Ibid.*, p. 112.

³⁸Lacan Jacques, *Le Séminaire, livre XI, op. cit.*, p. 91.

³⁹Mijolla-Mellor (de) Sophie, *Le Choix de la sublimation* (2009), Paris, France, coll. Le fil rouge, PUF, pp. 150-151.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

réel. »⁴⁰ Un quelque chose de réel dont paraît ici ne pas pouvoir se priver la dame en rouge, s'opposant au passage à la figure de la Dame courtoise, objet féminin qui « s'introduit par la porte très singulière de la privation, de l'inaccessibilité »⁴¹. Un quelque chose de réel que viennent rappeler la nuée noire et sa horde de sorcières, à travers une fenêtre qui apparaît désormais non plus comme celle du fantasme mais comme celle du réel.

Avec à la fois son geste qui manifeste la coupure et son regard qui capture, la Mélancolie, aux prises avec le réel, dans une tentative d'échapper à la castration et de combler le manque, apparaît-elle ainsi se situer non dans le champ de la sublimation, qui n'a de place ici que sous la forme d'un piège, mais dans celui de la perversion. Une perversion qui, ne faisant qu'« imiter l'apparence du désir du névrosé sous le coup de la castration puisqu'elle vise la part interdite de la jouissance »⁴², semble donc devoir se manifester dans une forme d'au-delà des apparences que le tableau de Cranach se charge de dévoiler. L'œuvre du peintre, après avoir posé la question du désir, donne de la sorte comme réponse le risque de la perversion, avec la mise au jour de la castration comme leurre et de la faillite d'une construction imaginaire censée, telle que la pense Lacan dans son étude du cas Léonard, servir d'appui à la sublimation:

La façon dont une certaine expérience compose avec ce terme dernier de la relation humaine [la figure de la mort, qui est le dernier Autre absolu], la façon dont elle réintroduit à l'intérieur de cela toute la vie des échanges imaginaires, la façon dont elle déplace le rapport radical et dernier à une altérité essentielle pour la faire habiter par une relation de mirage, c'est cela qui s'appelle la sublimation.⁴³

Autour du vide

Explorant le caractère paradoxal de la dame en rouge, Yves Hersant estime que l'œuvre « propose aussi, à l'évidence, une figuration du diabolique : derrière la

⁴⁰Lacan Jacques (1986), *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, France, Seuil, p. 179.

⁴¹*Ibid.*, p. 178.

⁴²Chemama Roland, Vanderersch Bernard (sous la direction de), *Dictionnaire de la psychanalyse*, op.cit, p. 312.

⁴³Lacan Jacques (1994), *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, France, Seuil, p. 431.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

Ravissante, c'est le Prince des ténèbres qui se profile. [...] L'allégorie de Cranach montre une sorcière en pleine action. Tant ses gestes que son vêtement la désignent comme maléfique »⁴⁴. Il conclut alors que « la mélancolie selon Cranach vient moins de Saturne que de Satan »⁴⁵, mettant ainsi en opposition deux mouvements pulsionnels.

« Pour la plupart des auteurs de la fin du Moyen Age et de la Renaissance il était incontestable que la mélancolie, qu'elle fût morbide ou naturelle, était liée à Saturne [...] et faire le portrait d'un mélancolique équivalait, pour un artiste du XVIe siècle, à représenter un enfant de Saturne »⁴⁶, rappelle Erwin Panofsky. Le dieu latin Saturne, dieu des Moissons, se confond à la fois avec Cronos, le dieu grec père de Zeus, et Chronos, dieu du Temps. Le dieu Cronos se caractérise par une double nature : il favorise les moissons, permettant aux hommes de jouir de l'abondance, autant qu'il se révèle sombre et solitaire ; il est le père des dieux et des hommes autant qu'il est le dieu qui dévore ses enfants. Il est celui qui, à la demande de sa mère, armé d'une faucille, castré son père, Ouranos, le ciel, afin de libérer sa mère, Gaia, la terre, qu'Ouranos recouvrait tout entière et qui se lamentait de voir ses enfants pris en haine et empêchés de monter vers la lumière par leur géniteur. « Le grand Cronos à l'esprit retors », comme le nomme Hésiode, ayant ensuite appris que « le destin lui réservait de subir la loi de son propre fils [...], se tenant à l'affût, il ne cessait de guetter ses enfants pour les avaler »⁴⁷, avant d'être vaincu lui-même par son fils Zeus.

Mais castrateur avant d'être castré, Cronos accomplit sur son père un geste qui fait advenir l'ordonnement de l'univers, par la séparation du ciel et de la terre, qui signe le passage entre la cosmogonie et la théogonie, et qui surtout marque l'entrée dans la temporalité. Plus que tout autre dieu, Cronos-Saturne est en effet le symbole des cycles, d'une fin et d'un début, de la succession des règnes et des saisons. « Il est le Temps personnifié, qui fait naître et mourir les êtres et les choses, qui engendre les âges

⁴⁴Clair Jean (sous la direction de), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, op. cit., p. 116.

⁴⁵*Ibid.*, p. 117.

⁴⁶Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz, *Saturne et la mélancolie*, op. cit., p. 201.

⁴⁷Hésiode (1998), « Théogonie », *Les Travaux et les Jours*, Paris, France, Arléa, p. 54.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

et les engloutit à nouveau »⁴⁸, explique Jean Clair, qui insiste sur l'importance à accorder, chez ce dieu complexe, à son rapport avec le Temps, créateur et destructeur, et souligne ainsi sa nature profondément contradictoire. Pour sa part, Cinzia Crosali Corvo remarque que « néanmoins, il est toujours associé à un arrêt brusque, à une cassure dans l'évolution. »⁴⁹

Cette coupure organisatrice pour l'homme de son entrée dans le temps et l'historicité, véritable opération de castration, productrice de l'objet a en tant que cause du désir, est génératrice d'un vide et d'un manque qui deviennent la condition même de ce désir. Si la Mélancolie de Cranach tente d'échapper à cette opération de séparation et à la perte qui en résulte, celle de Dürer, en revanche, se confronte bel et bien, de par sa tenue au bord du vide à un moment de bascule, à ses effets. Le sujet dürérien se révèle ainsi celui qui, par le choix subjectif qu'il peut accomplir en acceptant la perte, se donne véritablement la possibilité de la sublimation.

« Là où le névrosé bouche le trou du réel avec son symptôme, le sujet sublimant se confronte au réel et à la souffrance du manque qu'il engendre. [...] Procédé dangereux toutefois dans la mesure où il implique comme préalable cette confrontation au vide autour duquel la sublimation va secondairement tisser ses productions »⁵⁰, souligne Sophie de Mijolla. Mais procédé qui inclut un savoir, celui d'un réel à l'œuvre, permettant de mieux supporter ce dernier.

Bibliographie

- Arce Ross German (2016), *La Fuite des événements. Les angoisses altruistes dans les suicides maniaco-dépressifs*, Paris, France, Huit Intérieur Publications.
- Chemama Roland, Vandermersch Bernard (sous la direction de) (2002) [1993], *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, France, édition France Loisirs.
- Clair Jean (sous la direction de)(2013) [2005], *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, France, Réunion des musées nationaux/Gallimard.
- Crosali Corvi Cinzia (2010), *La Dépression, affect central de la modernité*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes.

⁴⁸Clair Jean (sous la direction de), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, op. cit., p. 123.

⁴⁹Crosali Corvi Cinzia, *La Dépression, affect central de la modernité*, op. cit., p. 85.

⁵⁰Mijolla-Mellor (de) Sophie (sous la direction de) (2012), *Traité de la sublimation*, Paris, France, coll. Quadrige, PUF, p. 207.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel—ISSN 2525-1945.

- Douville Olivier, « Mélancolie. Génie et folie en Occident », *Figures de la psychanalyse*, 2005/2 (n° 12).
- Freud Sigmund (2006) [1915], « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, Paris, France, coll. Folio, Gallimard.
- Hésiode (1998), « Théogonie », *Les Travaux et les Jours*, Paris, France, Arléa.
- Hippocrate de Cos (1994), « Aphorismes », *De l'art médical*, trad. Emile Littré, Paris, France, Le Livre de poche.
- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz (1989) [1964], *Saturne et la mélancolie*, Paris, France, Gallimard.
- Lacan Jacques (1994), *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, France, Seuil.
- Lacan Jacques (1986), *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, France, Seuil.
- Lacan Jacques (2004), *Le Séminaire, Livre X, L'angoisse*, Paris, France, Seuil.
- Lacan Jacques (1990) [1973], *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, France, coll. Point, Seuil.
- Mijolla-Mellor (de) Sophie, *Le Choix de la sublimation* (2009), Paris, France, coll. Le fil rouge, PUF.
- Mijolla-Mellor (de) Sophie (sous la direction de) (2012), *Traité de la sublimation*, Paris, France, coll. Quadrige, PUF.
- Rey Alain (sous la direction de) (2012) [1992], *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, France, Le Robert.
- Wajcman Gérard (2012) [1998], *L'Objet du siècle*, Lagrasse, France, Verdier.

Vide médian et désir de l'analyste : une éthique psychanalytique

Claudia Vilela¹
(Universidad Paris VII)

Recibido: 08/06/2017

Aceptado: 20/07/2017

Resumen

Este trabajo apunta a establecer un lazo entre el Vacío mediano como elemento central y específico de la estética china -a partir de lo que el artista enseña al psicoanálisis-, y el deseo del analista como operador de la cura a partir de su manque-à-être articulado al objeto *a*. Se trata de interrogar el acto analítico: desde donde el analista autoriza su acto? Desde donde sostiene su posición en la cura para que sea operante? Es una cuestión ética que se presenta en definitiva pues la operación analítica centrada sobre el deseo del analista, cuyo soporte es la falta, viene a interrogar y activar el trabajo de la posición del analizante frente a su real y a su deseo. Esto implica como consecuencia un vuelco en la economía libidinal.

Palabras claves: Vacío, deseo, objeto *a*, castración, ética.

Résumé

*La visée de ce travail est d'établir un lien entre le Vide médian comme élément central et spécifique de l'esthétique chinoise -à partir de ce que l'artiste enseigne à la psychanalyse-, et le désir de l'analyste comme opérateur dans une cure à partir de son manque-à-être articulé à l'objet *a*. Il s'agit de poser l'interrogation sur l'acte analytique, d'où l'analyste autorise son acte ? D'où soutient-il sa position dans la cure pour qu'elle opère/d'où est-ce qu'il opère ? C'est une question éthique qui se pose en définitive car l'opération analytique centrée sur le désir de l'analyste appuyé sur son manque, vient interroger et mettre au travail la position de l'analysant vis-à-vis de son réel et de son désir. Ça ne va pas sans conséquences pour l'économie libidinale.*

Mots clés : Vide, désir, objet *a*, castration, éthique.

Cómo citar este artículo:

MLA: Vilela, Claudia. "Vide médian et désir de l'analyste : une éthique psychanalytique". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 27-44.

APA: Vilela, C. (2017). "Vide médian et désir de l'analyste : une éthique psychanalytique". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 27-44.

Chicago: Vilela, Claudia. "Vide médian et désir de l'analyste : une éthique psychanalytique". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 27-44.

¹Claudia Vilela estudió lengua y civilización china en el Instituto Nacional de Lenguas y Civilizaciones Orientales en París. Es master en Psicología clínica y psicopatología en París VII Denis Diderot.

*Je me suis aperçu d'une chose, c'est que, peut-être,
je ne suis lacanien que parce que j'ai fait du chinois autrefois.*
Jacques Lacan



« Les monts Jinting en automne » – Shitao (1642-1707)²

Lacan dialogue avec la pensée de son époque, orienté par la psychanalyse au plus près du réel du symptôme du sujet. Il ne s'agit pas de parler art, philosophie, mathématiques ou linguistique à proprement parler mais d'essayer de cerner au plus près ce dont il s'agit dans la praxis psychanalytique, à savoir *ce qui se dit dans ce qui s'entend* (J. Lacan dans l'Etourdit).

² https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Guimet_shitao_monts_jinting.jpg

Dans le cadre du dialogue que Lacan entretenait avec la culture, il s'est très tôt intéressé à la civilisation et à la langue chinoise, qu'il a apprise auprès de Paul Démieville dans la France de l'après-guerre. A maintes reprises tout au long de son séminaire, il a utilisé des notions empruntées à la culture chinoise lui permettant d'élaborer quelque chose de la théorie psychanalytique. C'est dans ce contexte qu'une rencontre féconde a eu lieu avec l'écrivain franco-chinois François Cheng dans les années 70, dont son livre « Vide et plein : le langage pictural chinois » porte les traces. C'est autour des questions d'esthétique principalement que les deux hommes ont échangé (sur les écrits sur l'esthétique du peintre chinois Shitao, entre autres), sachant que l'art et la cosmogonie sont noués dans la culture chinoise d'une manière singulière. C'est à la notion du Vide que je me référerai comme élément primordial dans la civilisation chinoise en général et dans le domaine artistique en particulier à partir de l'ouvrage de F. Cheng:

Le Vide, en corrélation avec quelques autres notions telles que les souffles vitaux, le Yin-Yang est sans doute l'affirmation la plus originale, la plus constante aussi, d'une vision de vie dynamique et totalisante que la Chine ait apportée. Il continue et continuera à régir en Chine, outre le domaine artistique, de nombreuses pratiques...³

Le Vide est un élément central dans l'articulation qui structure le mouvement de la pensée chinoise, présent également dans l'esthétique. Il donne un mouvement et permet une dynamique qui fait de l'œuvre d'art une expérience, particulièrement dans la peinture, une expérience de vie où l'homme peut se réaliser. Dans son dialogue avec la culture Lacan a attribué également à la suite de Freud, une place particulière à la question de l'art. Le vide y est concerné de différentes façons corrélat à la définition de l'inconscient en tant que structuré comme un langage. J'y ferai référence notamment à propos de la sublimation, et surtout par rapport au désir comme dynamique du vivant.

Il arrive que dans une analyse, un désir inédit émerge à la suite d'un long travail d'élaboration, comme un désir de savoir : le désir de l'analyste. Lacan n'a eu de cesse d'interroger ce désir comme ressort de la cure. Or, la condition du désir est le manque, comme conséquence de la rencontre avec l'Autre du langage, responsable de la division du sujet.

Je propose d'établir une articulation entre, d'une part le Vide présent dans la cosmogonie et l'esthétique chinoise en tant qu'élément permettant les transformations,

³Cheng, F. : *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Editions du Seuil, Mai 1991, pp. 49-50.

ainsi que la dynamique d'une œuvre d'art (telle qu'elle est exposée par F. Cheng dans son livre *Vide et plein*), et d'autre part le désir de l'analyste opérant dans les cures, garanti par le manque-à-être de sa condition de sujet parlant, de parlêtre. C'est une question éthique qui se pose. J'ai choisi de me référer à Lacan concernant le sujet de l'inconscient dans son rapport au langage. C'est dans la position d'une psychanalyse orientée par le réel que je m'inscris, me référant à une théorie qui puisse venir éclairer, dans un après-coup, ce dont il s'agit dans la clinique. Ainsi j'ai choisi de retenir les propositions théoriques qui viennent résonner, nommer ou permettre une élaboration de ce qui dans la rencontre analytique, toujours contingente, peut se produire, à partir du transfert et du désir de l'analyste comme opérateur dans une cure.

Pour éclairer ce parallèle, entre la fonction du *Vide* et celle du manque à être du désir de l'analyste, je traiterai en premier abord le lien spécifique unissant cosmogonie et esthétique dans la culture chinoise à travers la notion de *vide*, en particulier dans la peinture de paysage comme emblématique de cette dynamique. Ensuite je traiterai de la place et la fonction de l'art, ainsi que la notion de *vide* en psychanalyse. Je m'attellerai à définir l'abord psychanalytique du manque dans l'économie psychique, conséquence de la division du sujet, et l'émergence de son désir corrélé à l'objet *a* et comme conséquence de la castration. Pour conclure, j'aborderai la thématique de la finalité d'une cure, la question du désir de l'analyste comme désir inédit et garant de la mise au travail possible sous transfert, visant une éthique nouvelle.

Esthétique chinoise et *Vide*

A la base de l'esthétique de la peinture chinoise se trouve une cosmogonie : l'art pictural en Chine révèle par excellence, nous dit F. Cheng, le mystère de l'univers. Cet art, pour les chinois, est à la place suprême de tous les arts, car il ne s'agit pas de « décrire les spectacles de la Création, mais de prendre part aux « gestes » mêmes de la Création » (*Vide et plein*). Il explique que le désir de l'artiste chinois est de vivre l'essence de toutes les choses de l'univers, il crée en peignant une authentique manière de vivre. Le peintre vise à créer « un espace médiumnique où l'homme rejoint le courant vital ». Il ajoutera que, en Chine, l'art et l'art de la vie ne font qu'un. Le tableau est animé par une dynamique qui permet à celui qui le peint comme à celui qui le regarde de s'accomplir. F. Cheng nous dit qu'un tableau est à vivre, comme une expérience plutôt qu'un objet à regarder ou à admirer. Dans son livre *Vide et Plein* l'écrivain F. Cheng propose une approche structurale

de la peinture chinoise en dégagant les principes de fonctionnement d'un art qu'il considère comme un langage constitué. C'est à partir de la sémiologie qu'il abordera ce langage.

F. Cheng centre cette cosmogonie sur un élément clé : le Vide, suivant en ceci la tradition de la pensée chinoise, notamment taoïste mais pas uniquement. Cet élément central dans la peinture est celui qui permet au peintre et au spectateur de se relier à l'univers, à la dynamique du cosmos. C'est là que naît la création.

Nous nous attèlerons à développer la manière dont ce principe opère dans le champ de l'esthétique. En premier abord il s'agira donc d'aborder la pensée qui la sous-tend, la place du vide dans la philosophie chinoise et la manière dont la notion de Vide se pose comme principe de fonctionnement structurant le tableau. Le vide, parfois nommé également Souffle, est au cœur de la spécificité de la peinture chinoise comme nous le décrit F. Cheng. C'est le vide qui est au cœur de cette cosmogonie et de cette dimension dynamique et vivante.

La polémique à propos de la pensée chinoise ne date pas d'hier : est-ce ou non une philosophie ? Je ne m'arrêterai pas à ce débat mais vais tenter de dégager quels sont les axes qui tendent la pensée en Chine, à partir du remarquable travail effectué par Anne Cheng dans son ouvrage *Histoire de la pensée chinoise*.

Anne et François Cheng présentent la pensée chinoise comme une pensée en mouvement. Il s'agira de montrer son articulation avec les fondements de la peinture chinoise avec des conceptions précises de la cosmologie, de la destinée humaine et du rapport entre l'homme et l'univers. On peut considérer la peinture comme une mise en pratique de cette philosophie et représentant une manière spécifique de vivre.

La pensée chinoise apparaît totalement immergée dans la réalité : il n'y a pas de raison hors du monde (Anne Cheng). Son intérêt pour la connaissance est en rapport à l'action et non pas à la connaissance en soi. Elle décrit cette relation comme ayant un double versant : « un d'ordre politique qui concerne l'aménagement du monde à partir de l'homme » et un autre « d'ordre artistique en ce que l'homme participe à la création du monde ». A. souligne que ce qui importe au penseur chinois c'est la place et la participation de l'homme dans l'univers par son action. Cela ne se confond pas nous dit-elle avec le pragmatisme. Cette pensée correspond plutôt à une pensée d'emblée en situation et en mouvement dit A. Cheng et elle ajoute : « La pensée chinoise n'est pas de

l'ordre de l'être, mais du processus en développement qui s'affirme, se vérifie et se perfectionne au fur et à mesure de son devenir »⁴.

Ces données sont la clé pour comprendre la question de l'esthétique et son rapport à l'univers, le geste créateur est relié au cosmos à travers l'œuvre artistique. Cette pensée autant que la peinture est organisée comme un corp(u)s, Anne et F. Cheng parlent « d'organicité », c'est-à-dire dans le sens des organes du corps.

Un certain nombre de principes interviennent dans cette organisation du monde dont: le Souffle (Qi). Il est un élément essentiel pour comprendre la dynamique des mutations dans la conception chinoise. Il est à la fois ce qui constitue l'unité du monde et ce qui garantit la continuité du mouvement.

Le Souffle est une fonction et il intervient dans la relation entre l'homme et la culture : en tant qu'influx vital il est en constante circulation (entre sa source indéterminée et la multiplicité infinie). L'homme est animé par le souffle dans tous ses aspects, il y puise également ses critères de valeur, tant d'ordre moral qu'artistique. Anne Cheng cite le peintre Xie He (V siècle) : « en peinture, il s'agit d'animer les souffles harmoniques, le *qi* est au cœur de la pensée esthétique comme de l'éthique. C'est dans ce sens qu'on a pu dire que la culture chinoise est celle même du souffle »⁵.

Cette pensée en mouvement qui caractérise la vision chinoise du monde est fondée sur l'idée d'un mouvement perpétuel dans lequel les mutations se succèdent animant et organisant l'univers, avec l'introduction de la notion de circulation et des rythmes. La mutation est conçue toujours dans une polarité représentée par le Yin et Yang, corrélative à la notion de souffle : Anne Cheng dit que cette polarité préserve pour les chinois, le « caractère corrélatif de toute réalité organique »⁶.

La vision du monde telle que les chinois l'entendent à travers l'idée d'alternance et transformation, se conçoit comme un « réseau continu de relations entre le tout et les parties, sans que l'on transcende les autres ». La réalité est perçue comme un « continuum » tendant à privilégier la notion de rythme cyclique par rapport au commencement absolu ou d'une création ex nihilo, tant sur le plan naturel des choses comme dans les affaires humaines (Anne Cheng).

⁴ Cheng, A. : *Histoire de la pensée chinoise*. Editions du Seuil, Novembre 1997, p.38.

⁵ Idem. p.39.

⁶ Idem. p.40.

La mutation est perçue comme première, la réflexion ne porte pas sur les éléments constitutifs de l'univers mais à partir de ce souffle vital, «ressort du dynamisme universel».

A partir du Yin-Yang - qui incarne les lois dynamiques régissant toutes choses - sont nées, en peinture, d'une part l'idée de polarité (Ciel-Terre, Montagne-Eau, Lointain-Proche, etc.) et, d'autre part, celle de *li* 'lois internes ou lignes internes des choses'. Mue par ces deux idées, la peinture ne se contente plus de reproduire l'aspect extérieur des choses, elle cherche à en capter les lignes internes et à fixer les relations cachées qu'elles entretiennent entre elles.⁷

Il existe un lien étroit entre la calligraphie chinoise et la peinture, tant par l'utilisation du même outil, le pinceau, que par la manière dont l'artiste donne vie à ce dernier, le geste qui animera le tableau passe par le travail du trait.

Le trait du pinceau, animé par le Vide-souffle, est l'axe autour de quoi se tisse la trame de la peinture, de l'écriture et de la calligraphie. Il est le point commun, le point d'intersection. C'est par lui que le Vide vient se matérialiser sur le tableau et se transmettre dans le geste créateur du peintre (qui interiorise ce qu'il peint) par où le vide se transmet à celui qui le regarde permettant la circulation du souffle.

Les racines de l'art pictural chinois se trouvent dans l'écriture idéographique, où l'usage du pinceau est privilégié dans la calligraphie. Cette écriture tend également à transformer les éléments de la nature en signes (F. Cheng). L'acte créateur du peintre commence par le Trait Unique du pinceau : « l'acte de tracer le Trait correspond à celui même qui tire l'Un du Chaos, qui sépare le Ciel et la Terre », « il est le trait d'union entre l'homme et le surnaturel »⁸ dit F. Cheng. C'est par ce Trait qu'est introduite la dynamique de transformations dans le tableau : il incarne, écrit l'auteur, le processus par lequel l'homme dessinant rejoint les gestes de la Création, il prend en charge le rythme et les pulsions secrètes de l'homme.

La fonction et la place du Vide dans le tableau sont inhérentes à l'esthétique chinoise de la peinture, et fondent sa spécificité. Elle est habitée par une cosmogonie qui relie le tableau à l'univers à travers le trait animé lui-même par ce mouvement circulaire dont l'origine se situe dans le Vide. Dynamique qui s'établit entre les éléments du tableau à partir de l'espace et suivant le rythme du trait qui introduit une temporalité par le mouvement.

⁷Cheng, F. : *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Editions du Seuil, Mai 1991, p. 72.

⁸Idem. p. 73

F. Cheng distingue une série de niveaux composés par des binômes, chacun ayant une fonction particulière, qui articulés les uns aux autres organisent l'univers du tableau. Ils sont en mouvement et articulés grâce au Vide, qui permet le mouvement circulaire.

Ces niveaux forment un tout organique qui fait penser au corps humain, nous rappelant par là que la peinture, loin d'être un exercice purement esthétique, est une pratique qui engage l'homme tout entier, physiquement et spirituellement.

L'écrivain décrit le Vide comme une « entité vivante » et « ressort de toute chose », il insuffle les souffles vitaux y compris à l'intérieur du Plein. C'est lui qui suscite les transformations internes et entraîne le mouvement circulaire, en rompant le développement unidimensionnel. La réalité de ce Vide peut s'appréhender à partir du réseau cohérent qui représente l'ensemble de données décrites plus hauts.

Il dégage la fonction centrale du Vide avec justesse :

Dans la peinture comme dans l'univers, sans le Vide, les souffles ne circuleraient pas (...). Sans lui, le Trait, qui implique volume et lumière, rythme et couleur, ne saurait manifester toutes ses virtualités. Ainsi, dans les réalisations d'un tableau, le vide intervient à tous les niveaux, depuis les traits de base jusqu'à la composition d'ensemble. Il est envisagé comme un signe, et c'est sur son rôle fonctionnel qu'il nous intéresse. Il est signe parmi les signes assurant au système pictural son efficace et son unité.⁹ Le Vide n'apparaît comme un espace neutre qui servirait seulement à désamorcer le choc sans changer la nature de l'opposition. C'est le point nodal tissé du virtuel et du devenir où se rencontre le manque et la plénitude.¹⁰

Il est un élément éminemment dynamique et agissant, animant la dynamique d'alternances, du yin et du yang en lien à l'idée des souffles vitaux : « il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations où le plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude »¹¹.

Vide, art et psychanalyse

C'est précisément sur ce dernier point, sur la nature et la fonction du Vide, qu'il est possible d'amorcer le lien entre Vide médian et psychanalyse: « C'est le point nodal (...) où se rencontre le manque et la plénitude »¹² et « il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations »¹³. Le vide peut être considéré comme ce qui permet un nouage.

⁹Idem. p. 73

¹⁰Idem. p. 60-61.

¹¹Idem. p. 45.

¹²Idem. p. 61.

¹³Idem. p. 45.

F. Cheng rapporte dans le témoignage qu'il nous donne de sa rencontre avec le Dr Lacan, ce moment où ce dernier parle de ce lien. Ils abordent la notion de Dao, dont Lacan fait résonner l'équivoque Voie/voix (en chinois Dao signifie à la fois la Voie et le parler, ou l'énonciation). Il est question entre les deux hommes du chapitre I du Livre de la Voie et de sa vertu et du Dao :

La Voie que peut s'énoncer
N'est pas voie pour toujours
Le nom qui peut se nommer
N'est pas le Nom pour toujours
Sans nom : Mère-de-toutes-choses
Toujours n'ayant désir considérons le Germe
Toujours ayant désir considérons le Terme
Double-nom issu de l'Un
Ce deux-un est mystère
Mystère des mystères
Porte de toute merveille.

道可道,
非常道。
名可名,非常名。
无名天地之始;
有名万物之母。
故常无,欲以观其妙;
常有,欲以观其徼。
此两者,
同出而异名,
同谓之玄。
玄之又玄,
众妙之门。

Lacan dégage alors les deux axes présents dans le texte de Laozi qu'il présente comme un dilemme:

	le faire	-	sans nom	-	n'ayant désir
le Dao<					
	le parler	-	le Nom	-	ayant désir

Lacan pose sa question: comment faire tenir les deux bouts de ce dilemme: « par le Vide médian » répond F. Cheng. Ce dernier témoigne : « Ce terme de Vide-médian une fois prononcé, nous n'avons eu de cesse que nous n'ayons élucidé la réalité de cette notion fondamentale entre toutes, non tant sur le plan conceptuel que nous connaissions assez bien, mais surtout pour ce qu'il en est de sa place précise au sein du système de la pensée chinoise et de son fonctionnement pratique ». ¹⁴ C'est sur ce point précis que l'esthétique chinoise permet faire une avancée dans l'élaboration de la fonction du vide en psychanalyse.

Eric Laurent commentant ce passage dans sa conférence parue dans la Cause Freudienne n° 43, *La lettre volée et le vol sur la lettre*, souligne justement la dimension fondamentale de la question de Lacan:

Quel usage en faire ? Voilà la question que pose Lacan. Comment faire tenir ensemble ces choses ? Lorsque nous lisons cette entretien dans la perspective qu'a tracée Jacques-Alain Miller, une fois qu'on a isolé le réel, le symbolique et l'imaginaire, le réel, le sens et le hors sens, très bien ce sont des dimensions, c'est la question, mais comment vivre avec elles, comment vivre avec ce dilemme?¹⁵

C'est sur cette dimension qu'un pont peut s'établir entre l'esthétique chinoise centrée sur le Vide et la psychanalyse, c'est-à-dire cette fonction, du vide, pouvant susciter les transformations, générant une dimension de continuité dans les ruptures, ainsi qu'en introduire une dimension spatiale. Lacan s'est intéressé particulièrement à la dimension espace/temps dans la pensée chinoise. Cette fonction agissante du Vide est celle qu'on trouve dans la position de l'analyste, c'est elle qui soutient son acte et à partir d'où il opère. Ce Vide permet que la parole du sujet s'y loge et promeut un nouage inédit du réel, du symbolique et de l'imaginaire (selon les possibilités structurales).

Eric Laurent parle volontiers du « Tao du psychanalyste » dans sa conférence sur la lettre :

Et au fond le Tao du psychanalyste, si l'on suit ces indications de Lacan, c'est d'arriver à pouvoir se tenir à sa place là où il y a eu rupture, là où il y a eu cassure, là où la lettre est venue inscrire le littoral, le bord de tout savoir possible, transformer ça en un Vide-médian agissant. Transformer ça en une possibilité de faire tenir ensemble ce qui ne tient pas ensemble, le réel et le sens, le faire et le parler, ces registres qui se sont énoncés de

¹⁴ Cheng, F.: *Revue L'Ane* N° 48 – octobre-décembre 1991.

¹⁵ Laurent, E. : *La lettre volée et le vol sur la lettre*. in *Revue Cause Freudienne* n° 43, Les paradigmes de la jouissance, p. 22-33.

façon distincte par Lacan, mais qui tiennent ensemble par la place du psychanalyste, en tant que, en ce lieu-là, agir dans la rubrique du non-agir, dans la rubrique du Vide-agissant, autre façon de formuler le non-agir du psychanalyste, c'est arriver à ça, à se tenir en ce point où enfin quelqu'un peut circuler dans ce qui pour lui a fait retour.¹⁶

La notion de vide est corrélée à différentes notions et fonctions en psychanalyse. Il ne sera question dans le présent travail que du Vide comme condition du désir, du désir de l'analyste en tant que ressort de la cure. En premier lieu donc j'aborderai la question de l'esthétique et de l'art à partir de Lacan et de la place qu'il leur accorde, à la suite de Freud. Puis la place du vide en relation au manque et à l'objet *a* comme cause du désir. François Regnault nous introduit à la question de l'art dans son livre *Conférences d'Esthétique Lacanienne* en disant qu'il n'y pas d'esthétique lacanienne mais qu'il y aurait « de l'esthétique lacanienne ». Et il précise « une esthétique à la lacanienne » :

C'est-à-dire qu'à partir de Lacan (son enseignement, sa doctrine, comme on voudra, à condition de les considérer comme n'étant rien d'autre que de la psychanalyse), on peut trouver à s'orienter de plusieurs façons dans les questions de l'art (l'art selon Lacan).¹⁷

Lacan interroge les différents discours qui constituent la culture, pour mieux cerner ce qui se dit dans le symptôme. Ainsi, la question de l'art est approchée comme une organisation autour du vide. La problématique de l'art est abordée en psychanalyse à travers le concept de sublimation qui est un des destins de la pulsion comme l'établit Freud dans sa *Métapsychologie*. Lacan caractérise l'art comme un certain mode d'organisation autour d'un vide, nous rappelle F. Regnault. Le vide auquel on se réfère est le vide de la Chose. Regnault s'interroge sur l'autorité que le vide et la Chose attribuent à la psychanalyse pour parler de l'art ? Et il y répond en citant ces propos de Lacan :

On connaît le renversement opéré par Lacan par rapport à la perspective freudienne : il n'y a pas de psychanalyse appliquée aux œuvres d'art. La déclaration la plus claire se trouve dans « Jeunesse de Gide ». Lacan écarte l'idée que le livre de Jean Delay sur Gide, qu'il commente, ait même un instant couru le risque de ressembler à ce que le monde analytique appelle un ouvrage de psychanalyse appliquée. Il repousse d'abord ce que cette qualification absurde traduit de la confusion qui règne en cet endroit. La psychanalyse ne s'applique au sens propre, que comme traitement, et donc à un sujet qui parle et qui entend.¹⁸

¹⁶ Idem p.21-22.

¹⁷ Regnault, F. : *Conférences d'esthétique lacanienne*. Agalma. Septembre 1997 Paris. P. 6

¹⁸ Idem. pp. 15-16.

Et il cite Lacan à nouveau un peu plus loin:

Le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre position, lui fût-elle donc reconnue comme telle, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie.¹⁹

L'objet *a* comme cause du désir et ses incidences

Il n'est pas tellement question ici de traiter le vide qui concerne la sublimation, comme destin de la pulsion mais d'interroger le désir se soutenant d'un manque et par ce biais la fonction de ce manque dans la dynamique du désir. Ce vide qui se décline en rapport à la perte de l'objet et la castration, et en tant que vide du sujet, le manque ou encore le manque-à-être, c'est un vide structurel résultant de la division du sujet dans son rapport au langage. C'est la condition même du désir.

La notion de vide concerne directement le rapport du sujet au langage du moment où le sujet est aliéné au signifiant. Il n'a pas d'être et il ex-siste au langage. Il disparaît sous le signifiant qui le représente, il parle d'aliénation au signifiant. Le sujet est donc un effet du langage: il « ex-siste » au prix d'une perte. Il ne peut se constituer comme sujet qu'en se séparant de l'Autre. « Pour ex-sister, nous dit Paul-Laurent Assoun, le sujet doit, autant que s'aliéner à l'objet, se détacher de l'Autre ».²⁰

La logique du désir présuppose un manque qui concerne l'objet de la demande comme étant perdu. La question du désir est posée dans le lieu de l'Autre, au moment où la demande surgit comme appel à l'Autre au-delà du besoin et de satisfaction. C'est une demande d'amour qui interroge le désir de cet Autre, le che vuoi ? Le sujet est introduit ainsi à la logique de son propre désir.

Ce désir ne demande pas à être satisfait mais reconnu. Cet objet perdu est la cause du désir et support du fantasme. Ce manque est recouvert par un signifiant : le phallus.

L'objet, est ici l'objet de la pulsion. Il apparaît comme l'objet absolu, objet perdu d'une satisfaction mythique. La pulsion a pour but sa satisfaction. Cet objet perdu ne sera jamais retrouvé mais constituera, sera le support d'une quête fondée sur l'impossibilité de retrouver l'objet premier : l'objet trouvé n'est pas l'objet recherché dira Freud. « C'est de sa nature que l'objet est perdu comme tel. Il n'en sera jamais retrouvé »²¹ dit Lacan.

¹⁹ Idem. p. 16.

²⁰ Assoun, P-L. : *Lacan - Que-sais-je* n° 3660, Presses Universitaires de France, 2003, p. 81.

²¹ Lacan, J. : *Le Séminaire Livre VII – L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960*. Editions du Seuil, septembre 1986, p. 65.

L'objet *a* se constitue dans l'espace, la marge que la demande ouvre au-delà du besoin, il est la condition absolue de l'existence du sujet en tant que désirant. Il est une partie détachée de l'image du corps, et il a pour fonction d'être le support du manque à être qui définit le sujet du désir. Il est l'objet cause du désir, qui manque au sujet. Il n'existe pas dans la réalité et n'est appréhendé par Lacan qu'en tant que manque. Ce manque est la condition de l'être parlant. Dans la définition de la castration donnée par le Dictionnaire de la psychanalyse on lit :

La castration fait de l'objet partiel un objet définitivement perdu. Elle porte non seulement sur le sujet mais aussi et d'abord sur l'Autre instaurant un manque symbolique. (...) elle est d'abord appréhendée imaginativement comme étant celle de la mère. Mais ce manque de la mère, le sujet doit le symboliser, c'est-à-dire reconnaître qu'il n'y a pas dans l'Autre de garantie à laquelle lui-même puisse se raccrocher. Phobie, névrose, perversion sont autant de façons de se défendre contre ce manque.²²

Lacan dit à propos de la castration : « C'est donc plutôt l'assomption de la castration qui crée le manque dont s'institue, le désir. Le désir est désir de désir, désir de l'Autre, avon-nous dit, soit soumis à la Loi. »²³

La modification de la position du sujet qui passe par une cure analytique concerne l'assomption de la castration qui ouvre au désir. La visée de ce travail est d'établir un lien entre le vide médian, et ce désir de l'analyste comme opérant dans une cure à partir du manque à être.

La fin de la cure et le désir de l'analyste

Pour aborder le thème de la fin de la cure et de l'émergence du désir de l'analyste il est important de poser avant tout quelle est la finalité d'une cure psychanalytique. Ce qu'elle vise est l'émergence de ce désir. Au terme de celle-ci peut parfois surgir le désir de l'analyste comme désir inédit, désir de l'analyste comme opérant dans une cure à son tour.

«La réflexion de Lacan a pour objet de pointe l'acte analytique » nous dit Paul-Laurent Assoun dans son texte « Lacan » à la page 95, jamais disjoint d'une mise en cause du savoir ajoute-t-il. Le désir de l'analyste surgit dans une analyse poussée au plus loin, jusqu'à sa fin. P.-L. Assoun aborde ainsi la question de la fin de l'analyse:

²² Chemana, R. et Vandermersch, B. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Larousse 1998 p. 98.

²³ Lacan, J. : *Écrits*. Editions du Seuil, novembre 1960 p. 332.

La fin de l'analyse (finalité) se joue dans a fin (son terme). Or, Lacan souligne que « le ressort fondamental de l'opération analytique, c'est le maintien de la distance entre le I et le *a* », sachant que l'analyste est appelé par le sujet à incarner ce I, cet idéal. En conséquence : « C'est de cette idéalisation que l'analyste a à déchoir pour être le support de l'*a* séparateur », ce qui revient au « franchissement du plan de l'identification ».²⁴

Il ne s'agit pas de faire un raccourci entre pensée chinoise et psychanalyse, de plaquer et faire de l'identique entre la notion du Vide médian et manque-à-être, mais de détourner, de subvertir cette notion pour en faire un certain usage qui permette à la théorie psychanalytique d'avancer dans la rencontre avec la clinique, un nouage entre la praxis et la théorie. Rappelons avec Lacan que « La psychanalyse ne s'applique au sens propre, que comme traitement, et donc à un sujet qui parle et qui entende ».²⁵ Puis F. Regnault dans Conférences d'esthétique lacanienne: « (...) Lacan, donc, n'appliquera pas la psychanalyse à l'art, ni à l'artiste. Mais il appliquera l'art à la psychanalyse, pensant que, puisque l'artiste précède le psychologue, son art doit faire avancer la théorie analytique ».²⁶

Le désir de l'analyste est un désir inédit assumant le vide comme constituant, structurel comme condition du sujet. Il est mis en jeu dans la direction de la cure dans son désir de savoir. Ce désir est soutenu du manque à savoir, d'un « je ne sais pas ». L'analyste cherche un savoir qui ne sera jamais épuisé car l'objet *a* cause du désir est mythique, il réponde à une tentative de formalisation logique. Ce manque est corrélatif à l'extraction de l'objet *a* mais aussi celui de cet Autre qui n'existe pas. Il n'y a pas de garant à qui référer son acte. L'analysant devient analyste avec son acte dont il est le seul responsable. Son désir le met sur la voie de la recherche du vivant du sujet qui le sollicite dont il se fait partenaire.

Ce que les peintres chinois nous apprennent par leur conception de la peinture et son esthétique dont la notion du Vide est centrale, c'est justement la dimension agissante et dynamisante de ce Vide, génératrice du mouvement et de vie, qui permet l'accomplissement de celui qui la pratique. Le Vide est une fonction qui fonde le langage pictural chinois tel que l'entend François Cheng. Elle établit une organisation, et du tableau et de l'univers, dans laquelle l'homme est convoqué à trouver sa place et à s'y inscrire, à « participer au geste créateur ».

Ce Vide, se trouvant à l'intérieur de toute chose, il en est également l'origine :

²⁴ Assoun, P-L. : *Lacan*. Que-sais-je n° 3660, Presses Universitaires de France, 2003, p. 102.

²⁵ Lacan, J. : *Écrits*. Editions du Seuil, novembre 1960, p. 747.

²⁶ Regnault, F. : *L'art selon Lacan*. in *Conférences d'esthétique lacanienne*. Agalma, Septembre 1997 Paris. p. 16.

Le Dao d'origine engendre l'Un
L'Un engendre le Deux
Le Deux engendre le Trois
Le Trois produit les Dix-mille êtres
Les Dix-mille êtres s'adossent au Yin
Et embrassent le Yang
L'harmonie naît au souffle du Vide-médian

Laozi.

C'est sur le pivot du Vide que l'univers tourne, s'organise, car la pensée chinoise est construite à la manière de l'organicité d'un corps nous disent Anne et François Cheng. Cette organicité du cosmos est ce qui habite la peinture chinoise et anime le peintre dans son geste, l'homme s'y engage tout entier, corps et âme.

Le psychanalyste est habité également par le vide agissant dans l'acte analytique et dans sa fonction du semblant d'objet *a* pour un sujet. Le Vide en psychanalyse est le ressort et le pivot du désir de l'analyste en tant que manque à savoir, dont l'acte témoigne, car il n'est pas calculé ni programmé, il agit dans l'instant présent. La clinique de la psychose, particulièrement de l'autisme, convoquent l'analyste à une sorte de paradoxe qui est de présentifier ce vide pour introduire un bord. Le désir de l'analyste est mis à l'épreuve du non savoir, qui suppose un sujet, un savoir possible chez le sujet. Quelque chose émerge du côté du sujet, rendu possible par le Vide incarné par l'écoute de l'analyste. Il est appelé à mettre du corps, à incarner une parole que pourtant est soutenue du Vide de sa position désirante.

Le travail du cartel *Qu'est-ce qu'un analyste*, publié sur le site de l'Ecole de la Cause Freudienne décrit avec pertinence ce qu'est le désir de l'analyste et le moment précis où il surgit dans la cure d'un analysant comme un effet de la castration :

Il n'y a en effet d'analyste qu'à ce que le désir de savoir lui vienne. Mais il y a là quelque difficulté : comment ce désir de savoir peut-il advenir pour un sujet tout empreint, presque jusqu'à la fin de son analyse, de la question de son propre désir en tant que sujet et sujet sexué ? A cet égard, il faut dire que le désir de savoir vient quand tombe l'horreur de savoir qui est le nom freudien de la castration imaginaire. L'horreur de savoir s'inverse alors en cause (Miller, J.-A., « Le banquet des analystes »). Le désir de savoir n'est donc pas un idéal et il ne s'adresse pas plus à une connaissance qui s'enseignerait qu'à un savoir servant à dominer la jouissance. Il ne consiste pas non plus à se mettre à la place de l'inconscient, ni d'ailleurs à distance de celui-ci. C'est un désir qui s'origine plutôt d'un trou dans le savoir rencontré dans l'analyse à partir de la finitude du symbolique et du serrage d'un impossible. Cet impossible, « l'inégalité du sujet à toute subjectivation de sa réalité sexuelle » (Lacan, J. « Le séminaire, Livre XV « L'acte analytique », Inédit), est

41

ce qui fait comme tel point de butée dans une analyse poussée jusqu'à son terme. Ce n'est que de ce point de vide dans le savoir et aussi bien d'évanouissement du sujet que l'analyste peut « se faire le désir du patient » (Lacan, J. Le Séminaire Livre XII – « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse ») sans se confondre avec celui dont il a la charge. Ce n'est que de là que son désir peut s'engendrer comme « désir d'obtenir la différence absolue » en quoi réside le plus singulier de celui qu'il analyse. A l'inverse d'une identification « collectivisante », ce désir est « complicité ouverte à la surprise » (Lacan, J. Le Séminaire Livre XII – « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse »). Ainsi le désir de l'analyste donne-t-il la direction de la cure dans sa phase la plus profonde.²⁷

C'est ce manque-à-être, comme condition du désir qui permet à ce dernier d'opérer dans la cure. On peut dire que, comme le Vide médian, il est « agissant » et « dynamisant », permettant au sujet l'élaboration d'un savoir concernant le réel de son symptôme et sortir de l'impasse mortifère où le conduit la jouissance. Une autre organisation subjective se met en place, par l'éthique introduite par le désir de l'analyste. Ce vide via le désir de l'analyste suscite une transformation. Ce vide est ce qui permet que la parole du sujet puisse surgir dans le transfert. Ce « manque à savoir » oriente ce que l'analyste entend du réel du symptôme du patient, à partir d'où il va opérer. Ce « ne pas savoir » suppose un sujet qui parle. En ce sens il est le moteur de la cure qui progressivement amène à une autre dynamique et conduit le sujet à consentir à se déprendre d'un peu jouissance et aller dans le sens de son désir quand cela est possible. A terme une autre économie libidinale se met en place.

François Cheng dit du Vide qu'il « constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations où le plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude ». En psychanalyse le Vide est également un lieu, le lieu de l'Autre du langage qui se dégage à la fin de l'analyse permettant à l'analysant de découvrir, de reconnaître le vide qui le concerne comme sujet, le lieu de son propre inconscient où s'origine son désir.

C'est le lieu à partir d'où l'analysant devenu analyste soutient sa position dans les cures qu'il aura alors à diriger. De ce lieu, vide, il soutiendra son acte permettant aux sujets qu'il aura à entendre dans une cure d'interroger sa jouissance et retrouver à leur tour leur propre désir.

Dans ce que les peintres chinois nous apprennent il y a également la question de l'engagement de l'homme tout entier dans l'acte créateur et par où il s'accomplit. Le Trait unique du pinceau est animé par le vide qui agit à l'intérieur de l'artiste et à travers lui dans

²⁷ Cartel de l'ECF : Pierre-Gilles Gueguen, Thierry Jacquemin, Pauline Prost, Herbert Wachsberger, Rose-Paule Vinciguerra (plus-un). Rédacteur : Rose-Paule Vinciguerra. *Qu'est-ce qu'un psychanalyste?* (2).

le geste. L'analyste aussi s'engage son corps, avec le support du désir, pour soutenir le semblant d'objet *a* pour les sujets qui le sollicitent. Cet engagement, y compris du corps, n'est pas oblativité mais désir, qui suppose un manque. C'est de là qu'il soutient sa position et permet une mise au travail entraînant la mise en place d'une nouvelle organisation subjective.

Comme il a été dit plus haut la castration ne concerne pas seulement le sujet mais également l'Autre. Le texte produit par le cartel « De l'Autre à la garantie de l'Autre qui n'existe pas » en note les conséquences :

Lacan a nommé par une formule, le rapport à l'Autre qui n'existe pas : « il n'y a pas d'Autre de l'Autre ». Le sujet est alors conçu comme un ensemble vide qui inclut dans la parole la castration fondant la loi de son désir. Là où il sollicitait le sens chez l'Autre, le névrosé découvre que ses requêtes s'originent d'un point *ex nihilo*, qu'elles tournent autour d'un vide central, donc sans solution dernière dans le signifiant. L'Autre manquant, véritable création du sujet, est le support de ses attentes, de ses questions sur l'existence et le désir (Lacan, J., « Question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Ecrits*, Editions du Seuil, p. 549). (...) Comment enfin, dans ce qu'il soutient d'effets, l'analyste peut-il engager sa présence ? (...) l'analyste occupe pour un analysant une place de semblant d'objet *a*, d'objet-cause de désir. Comment entendre cette proposition de Lacan ? Cette place de semblant d'objet *a*, il faut l'entendre ici, à rebours de toute intersubjectivité, plutôt comme « place de personne ». Aussi bien, comme le nom de « personne » l'indique aussi, est-ce une « place de rang à tenir ». Car c'est la place d'où l'analysant tire sa jouissance de parole. Et c'est parce que l'analyste s'y prête que l'analysant continue à parler. Mais c'est aussi à partir de cette position occupée que l'analyste peut espérer retirer de l'analysant des énonciations qui mèneront celui-ci jusqu'à un bord, le bord extrême de sa jouissance ignorée. C'est alors de ce bord – parfois à la limite du supportable – que l'analysant en fin d'analyse saura trouver le chemin de rebroussement vers son désir et saura aussi ce qui, de sa jouissance, reste à sa charge. Là est l'enjeu du désir du psychanalyste. C'est pourquoi Lacan l'a parfois comparé à un « saint » (Lacan, J. « Télévision », Seuil 1973 p. 28), celui qui fait le déchet.²⁸

C'est à travers de ce désir que le vide est opérant dans une cure et d'où l'analyste se fait partenaire du vivant d'un sujet. « Car, nous l'avons dit sans entrer dans le ressort du transfert, c'est le désir de l'analyste qui au dernier terme opère dans la psychanalyse ».²⁹ C'est une question éthique qui se pose en définitive car l'opération analytique vient interroger la position d'un sujet vis-à-vis de son réel et de son désir et ça ne va pas sans conséquences pour l'économie libidinale.

²⁸ Cartel de l'ECF : Ariane Chottin, Marie-Hélène Issartel, Françoise Labridy, Claire Piette Francesca Pollok, Jacqueline Dhéret (plus-un). *De l'Autre à la garantie de l'Autre qui n'existe pas*.

²⁹ Lacan, J. : *Du «Trieb» de Freud et du désir du psychanalyste. Ecrits II*. Editions du Seuil, Poche 1999, p. 334.

Bibliographie

- Assoun, Paul-Laurent (2003): *Lacan* - Que-sais-je n° 3660, Presses Universitaires de France.
- Chemama, Roland et Vandermersch, Bernard 1998: *Dictionnaire de la psychanalyse*. Larousse-Bordas
- Cheng, Anne (1997) : *Histoire de la pensée chinoise*. Editions du Seuil. Paris
- Cheng, François, *L'Ane* n° 4 février-mars 1982.
- Cheng, François (1991) : *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Editions du Seuil. Paris
- Lacan, Jacques (1999) : *Ecrits*. Editions du Seuil Paris
- Lacan, Jacques (2006) : *Le Séminaire livre XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant*. Editions du Seuil Paris.
- Lacan, Jacques, (1986) : *Le Séminaire Livre VII – L'éthique de la psychanalyse*, Editions du Seuil Paris.
- Laurent, Eric (1999) : *La lettre volée et le vol sur la lettre*. La Cause freudienne n° 43 Octobre 1999, *Les paradigmes de la jouissance*.
- Regnault, François (1997) : *Conférences d'esthétique lacanienne*. Agalma Paris.

Sitios Web

- Cartel de l'ECF : Ariane Chottin, Marie-Hélène Issartel, Françoise Labridy, Claire Piette Francesca Pollok, Jacqueline Dhéret (plus-un). « De l'Autre à la garantie de l'Autre qui n'existe pas » <http://www.causefreudienne.net/de-lautre-a-la-garantie-de-lautre-qui-nexiste-pas/>
- Cartel de l'ECF : Pierre-Gilles Gueguen, Thierry Jacquemin, Pauline Prost, Herbert Wachsberger, Rose-Paule Vinciguerra (plus-un). Rédacteur : Rose-Paule Vinciguerra. « Qu'est-ce qu'un psychanalyste ? ». <http://www.causefreudienne.net/quest-ce-quun-psychanalyste-2/>

Hamlet, entre la comédie et la folie.

Une approche psychanalytique de l'articulation du désir

Ana Carolina André-Cadar¹
(Universidad Paris VIII)

Recibido: 08/06/2017
Aceptado: 20/07/2017

Resumen

El presente artículo propone una lectura orientada por el psicoanálisis de la trágica historia de Hamlet, príncipe de Dinamarca, escrita por Shakespeare, autor sensible al equívoco y al Witz. Analizaremos en qué medida la locura disimulada de Hamlet está articulada a la cuestión del deseo y del falo. Los propósitos absurdos de Hamlet en respuesta al real de la muerte de su padre y del goce desvelado de su madre revelan la inexistencia del Otro del Otro.

Palabras claves: Hamlet; Deseo; Comedia; Falo; Witz

Résumé

Le présent article propose une lecture orientée par la psychanalyse de La Tragique Histoire d'Hamlet, prince du Danemark, écrite par Shakespeare, auteur sensible à l'équivoque et au mot d'esprit. Nous verrons dans quelle mesure la folie dissimulée de Hamlet est articulée à la question du désir et du phallus. Les propos absurdes de Hamlet en réponse au réel de la mort de son père et de la jouissance dévoilée de sa mère révèlent l'inexistence de l'Autre de l'Autre.

Mots clés: Hamlet ; Désir ; Comédie ; Phallus ; Mot d'Esprit

La psychanalyse a toujours discuté la création artistique et poétique. Sigmund Freud a porté une attention particulière à différentes expressions artistiques, dont il a

Cómo citar este artículo:

MLA: André-Cadar, Ana Carolina. "Hamlet, entre la comédie et la folie. Une approche psychanalytique de l'articulation du désir". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 45-68.

APA: André-Cadar, A. C. (2017) "Hamlet, entre la comédie et la folie. Une approche psychanalytique de l'articulation du désir". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 45-68.

Chicago: André-Cadar, Ana Carolina. "Hamlet, entre la comédie et la folie. Une approche psychanalytique de l'articulation du désir". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 45-68.

¹ Ana Carolina André-Cadar es psicoanalista y psicóloga en París. Master en Psicopatología infanto-juvenil Universidad de Rennes II y Master de investigación en Psicoanálisis en la Universidad Paris VIII. Correo electrónico: anabcadar@gmail.com

extrait la hiérarchie suivante : les créations littéraires, les sculptures, moins fréquemment, les peintures. Il n'a jamais osé raccorder la psychanalyse et la musique. Si Freud avait été tributaire d'un modèle neuropsychologique, il n'aurait jamais actualisé les grandes productions de la littérature pour construire sa théorie sur l'inconscient. Afin de l'élucider, Freud a cherché des éclaircissements dans l'art, en particulier à travers la lecture de romans, comme *Œdipe Roi*, *Hamlet* et *Les Frères Karamazov*. Sans l'interprétation freudienne l'Œdipe ne serait qu'un personnage de fiction et non une représentation du fonctionnement psychique.

Comme la tradition psychiatrique antérieure à la psychanalyse, Freud avait tendance à analyser une œuvre littéraire en cherchant, entre les lignes, la personnalité de son créateur et, surtout, sa psychopathologie. Il considère la littérature comme une alliée précieuse pour la compréhension des processus psychiques. En revanche, il le fait de façon à rejeter les idées du darwinisme social et la notion de l'hérédité d'un processus psychique déviant, notions chères à ses contemporains, comme Max Nordau et Cesare Lombroso.

Au cours du XIXe siècle, la « *psychiatisation* » de la création artistique a été consacrée par Cesare Lombroso et Max Nordau, à l'origine de l'expression « *fou littéraire* ». Dans son ouvrage *L'Homme de Génie* (1889), Lombroso postule la parenté entre le génie et la folie en présentant l'histoire « *naturelle* » de la personne socialement déviante, ainsi que celle du criminel né. Selon Nordau, « *l'art dégénéré* » serait produit par des individus corrompus par la vie moderne. Il transforme les connotations médicales de dégénérescence en une critique culturelle généralisée. Nordau identifie un certain nombre de faiblesses dans la culture occidentale de son époque, en s'appropriant des termes utilisés par le clinicien et neurologue français Jean-Martin Charcot, notamment l'égoïsme, l'hystérie et le narcissisme. Selon Nordau, la folie, le suicide, la criminalité et la littérature pathologique auraient « *symptomatisé* » la modernité.² L'artiste serait donc un des « *dégénérés supérieurs* »³ responsables d'une « *épidémie mentale générale* ».

En revanche, Freud propose un nouveau regard sur l'art et l'artiste. Tandis qu'il considère que le jugement esthétique ne concerne pas la psychanalyse, elle peut

² Pick. D. (1989). *Faces of Degeneration: A European Disorder*, London : Cambridge University Press.

³ Anouck, C. (2011). *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*. Paris : Honoré Champion.

néanmoins éclairer la vie fantasmatique humaine, à savoir la source créatrice de l'art. La lecture psychanalytique de la littérature s'apparente à celle des formations de l'inconscient, le rêve et le trait d'esprit, dont l'œuvre shakespearienne offre des contributions incomparables.

D'après Freud, un événement intense ou un souvenir, le plus souvent d'un événement infantile, sont les moteurs de la création artistique. Ainsi, un écrivain de romans dit « psychologiques » a tendance, par l'auto-observation, à scinder son moi en « *mois partiels* » entre les divers personnages. Freud postule que le désir de l'auteur se réalise dans son œuvre. Dans son article *La Création littéraire et le rêve éveillé* Freud a créé l'hypothèse selon laquelle l'œuvre littéraire, tout comme le rêve diurne, serait un type de continuation et de substitution du jeu enfantin.⁴

Freud investigate aussi l'effet cathartique d'œuvres d'art chez le lecteur/spectateur. Il écrit à Wilhelm : la psyché de chaque lecteur ou membre de l'auditoire éprouve une remémoration du fantasme incestueux lorsque la pièce *Œdipe* est lue ou mise en scène. Ce phénomène extrait la répression qui sépare l'enfance de l'état actuel de la réalité psychique du sujet.⁵

Outre Sophocle et Dostoïevski, Freud a dédié son analyse à d'autres célèbres œuvres littéraires. Il lit *La Gradiva* de Wilhelm Jensen comme une formation inconsciente et explique que l'intrigue s'inscrit grâce aux vécus de l'auteur. Cette méthode, appelée la *métaphore étymologique*⁶, conduit Freud à des interprétations parfois extravagantes sur les biographies des auteurs, de façon à les reconstruire pour qu'elles puissent correspondre à ses présuppositions, comme il l'a fait avec Shakespeare⁷ :

Tous les symptômes névrotiques et le rêve lui-même qui peut être sur interprété doit même être si on veut comprendre, toute vraie création poétique correspond à plus d'un motif et plus d'une émotion dans l'âme du poète [Shakespeare] et pourra avoir plus d'une interprétation. J'ai essayé ici d'interpréter seulement les tendances le plus profondes de l'âme du poète.⁸

⁴ Freud, S. (1971). « La création littéraire et le rêve éveillé ». Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Éditions Gallimard, 1933. Réimpression, 1971. Collection Idées, nrf, n° 263, 254 pages. (pp. 69 à 81).

⁵ Freud, S. (1956). « Lettre à Wilhelm Fliess [15 octobre 1897] », *La Naissance de la Psychanalyse*, PUF, Paris

⁶ Freud, S. (1986). *Le Délire et le rêve dans la « Gradiva » de Jensen*. Paris : Gallimard

⁷ Rougé, D. (2011). Les lectures psychanalytiques des œuvres littéraires. *Synergies n° 8*. Pologne : Université Pédagogique de Cracovie. p. 3

⁸ Freud, Sigmund. 1967. P 231-232

Freud affirme que la vie personnelle de Shakespeare aurait été une de ses sources d'inspiration et aurait fourni des matières inconscientes pour sa production littéraire. Il note que le fils de Shakespeare s'appelait Hamnet, un prénom très similaire à Hamlet, et que la pièce fut écrite aussitôt après la mort du père de Shakespeare. Selon Freud, Shakespeare était dans un moment de plein deuil et ses impressions infantiles de son père étaient réactualisées. Effectivement, il s'agit d'une pièce sur la mort des pères : le roi Hamlet, le roi Fortimbras de Norvège, ainsi que le Chamberlain Polonius, le père de Laërte et Ophélie. Malheureusement, Freud n'a pas eu accès à une biographie de Shakespeare crédible⁹. Shakespeare n'a pas écrit Hamlet après la mort de son père et son fils s'appelait Hamnet pour une raison autre que le choix du nom donné au héros de la pièce¹⁰. Une des sources d'inspiration de Shakespeare est l'histoire d'un certain prince Amleth qui apparaît dans la tradition orale des pays scandinaves et principalement dans le conte médiéval de l'ecclésiastique et historien danois du XIII^e siècle Saxo Grammaticus¹¹. L'intrigue est très proche de la pièce de Shakespeare puisque l'oncle du prince Amleth s'est marié également à sa belle-sœur pour prendre le trône de Danemark.

Freud a beaucoup écrit sur d'autres pièces shakespeariennes, notamment *Le Roi Lear*, *Macbeth*. Il a fait un petit commentaire sur *Romeo et Juliette* pour expliquer la continuité et l'intensité de leurs représentations théâtrales : notre fascination insécable et atemporelle pour l'amour et la mort. L'interprétation freudienne du *Roi Lear* met l'accent sur le désir de Lear d'être aimé par une femme, ainsi que l'impossibilité de l'être à cause de son âge avancé. C'est pourquoi Lear réclame l'amour de ses filles comme un substitut. Freud suppose que, dans l'acte final, lorsque Lear porte dans ses bras le cadavre de sa fille Cordelia, le corps de la jeune femme représente la déesse de la Mort, celle qui apporte le sommeil éternel au champ de bataille et ramène les décédés au Ciel. Selon Freud, la pièce décrit la relation d'un homme avec l'objet féminin : sa

⁹ Freud a utilisé la biographie de Georges Brandes, datée de 1896, considérée comme imprécise pour des biographes plus modernes, notamment Jonathan Bate et Lois Potter.

¹⁰ En 1582, à l'âge de 18 ans, Shakespeare a épousé Anne Hathaway, de huit ans son aînée, et déjà enceinte de leur premier enfant, Susanna. Trois ans après le mariage, naissent les jumeaux Hamnet et Judith, ainsi nommés en l'honneur d'amis proches de la famille, le boulanger de Stratford-Upon-Avon Hamnet Sadler et sa femme Judith. Hamnet décèdera en 1596 à l'âge de 11 ans. In : Wilson, J. D. *Vous avez dit Hamlet ?*. Aubier et Nanterre. 1988. p. 30

¹¹ Appelé *Gesta Danorum* ou *l'Histoire des Danois*, écrite sur le mode épique et en latin. Les historiens se demandent si la pièce de Thomas Kyd, contemporain de Shakespeare, appelé Ur-Hamlet n'était pas également une des sources d'inspiration de Shakespeare.

relation à la femme qui l'enfante, la femme qui est son amoureuse et finalement la femme qui le détruit, à savoir la Nature qui lui impose sa mortalité.¹²

Dans son texte « *Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse* » de 1915¹³, notamment au deuxième chapitre intitulé « *Ceux qui échouent devant le succès* », Freud constate que certaines personnes peuvent parfois tomber malades après avoir accompli un désir très ancien et intense. L'analyse freudienne explique que ce phénomène est causé par des forces émanant de la *conscience morale*. L'objet désiré par lequel la libido peut se satisfaire est supprimé dans la réalité, en éprouvant une privation *extérieure*. Ainsi, une dynamique libidinale pathogène se met en place quand la privation *intérieure* du sujet faillit à donner à la libido le droit de s'orienter vers d'autres objets. Freud choisit le personnage Lady Macbeth comme modèle pour ce type de caractère trouvé dans la clinique. Elle convainc son mari à commettre le meurtre du Roi Duncan afin de devenir reine. Après son couronnement, Lady Macbeth s'est effondrée : avec énormément de frayeur elle lave ses mains tachées de sang. Dans certaines interprétations artistiques, Lady Macbeth hallucine cette tache de sang, une métaphore à l'infini de sa déréliction et de ses remords.¹⁴

L'Hamlet freudien

Hamlet est une réflexion sur la vie, la mort et le désir, toutes les trois des thématiques que Shakespeare a anticipées par rapport à la psychanalyse. Le héros principal, par ses hésitations et ses bizarreries, c'est le représentant le plus célèbre de l'époque moderne. Quoique mise en scène depuis plus de quatre cents ans, la pièce se voit attribuer un nouveau sens à chaque génération. La pièce permet de nombreuses interprétations, aussi différentes qu'extrêmes. Ce chef-d'œuvre shakespearien transcende la littérature car il peut nous éclairer sur certaines formations de l'inconscient, même s'il ne s'agit pas d'un cas clinique.

La pièce raconte le drame du jeune prince danois au moment du deuil de son père et de sa contrariété au mariage précipité de sa mère avec son oncle Claudius. C'est alors que le spectre de son père apparaît et lui révèle que sa mort n'était pas un accident.

¹² Freud, S (1971b). « Le thème des trois coffrets ». *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Éditions Gallimard, 1933. *Collection Idées*, nrf, n° 263, 254 pages (pp. 87 à 103).

¹³ Freud, S. (1971a) « Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse », 1915. Paris : Éditions Gallimard, 1933. *Collection Idées*, nrf, n° 263, 254 pages. (pp. 105 à 136).

¹⁴ Selon Freud le désir implacable de Lady Macbeth d'accéder au trône se justifie par sa stérilité.

En fait, le roi a été empoisonné et le coupable n'est autre que son frère. La pièce évolue dans une complexité d'intrigues : l'antagonisme entre Hamlet et Claudius, ainsi que Laërte, ses conflits avec sa mère et son amour et son dédain pour Ophélie. Au-delà du drame familial, le royaume de Danemark est confronté à des incertitudes dans le domaine politique en raison d'une très récente prise de pouvoir par le nouveau Roi Claudius, ainsi qu'une menace de l'armée polonaise.

Affecté par la connaissance des circonstances de la mort de son père et son souhait de vengeance, Hamlet simule la folie pour mener son projet à terme. Mais il semble incapable d'agir, et, devant l'étrangeté de son comportement, l'on en vient à se demander dans quelle mesure il a gardé la raison. Certains personnages supposent que cette folie passagère est une conséquence de l'amour qu'il porterait à Ophélie. L'excentricité de Hamlet plonge la cour dans la perplexité.

Le sujet de Hamlet a été discuté par différents auteurs, et chacun a insisté sur un thème en particulier : l'inhibition de Hamlet et son incapacité à venger son père à cause d'un conflit Œdipien inconscient ; la structure psychopathologique du héros (dont les diverses lectures suggèrent une structure hystérique, obsessionnelle ou psychotique) ; l'aspect dévorant du désir maternel auquel Hamlet est confronté ; la dimension transgénérationnelle de la tragédie ; l'homosexualité refoulée et l'interdépendance de l'intrigue de la pièce et la biographie de Shakespeare.

Les philosophes et les poètes ont abordé le problème de l'ajournement de l'acte d'Hamlet. Selon Johann Wolfgang von Goethe, Hamlet est bloqué par un développement excessif de la pensée. Dans le même cadre, le philosophe August Wilhelm von Schlegel considère que Hamlet révèle la tragédie de la pensée paralysée par une méditation continue et insatisfaite sur le destin humain et l'obscurité des événements dans le monde. Cette lecture a eu une grande influence sur l'art. La version cinématographique de 1948 de Laurence Olivier se présente au spectateur par un *opening scene* avec les texte : « *this is the tragedy of a man how could not make up his mind* » (« *ceci est la tragédie d'un homme qui ne pouvait pas se décider* »).

Par ailleurs, Freud ne considère pas que ce qui empêche Hamlet d'accomplir son acte serait la suprématie de la raison sur ses passions. C'est important de souligner le problème théorique qui préoccupait Freud au début de la création de la psychanalyse : il refusait d'interpréter la névrose obsessionnelle et l'hystérie comme l'effet d'une diminution de l'énergie mentale. Freud a établi les bases d'une nouvelle interprétation

de Hamlet. L'inhibition du prince n'est plus conçue comme la manifestation d'une « faiblesse psychologique » ; elle devient le résultat d'un conflit intérieur où s'opposent des forces extraordinairement violentes. Hamlet ne manquait pas d'énergie psychique : « seulement il n'est pas le maître de celle qui se dépense et qui s'épuise presque entièrement au niveau profond. Un nouveau héros prend naissance à l'intérieur du héros énigmatique : l'inconscient ».¹⁵

L'un des premiers mots de Freud sur le complexe d'Œdipe se trouve dans *L'Interprétation des Rêves*, où il précise que *Hamlet* est l'expression littéraire maximale de ce complexe. La plume de Sophocle nous aura laissé des pistes sur l'existence universelle de semblables tendances chez l'enfant et le rôle essentiel occupé par les parents dans leur vie psychique. Freud conclut que l'*Œdipe* représente la tragédie du destin, celle d'un héros prisonnier de la fatalité de son avenir. Il propose une continuité entre la pièce grecque et son époque en nous exposant sa clinique, ainsi que sa lecture de *Hamlet*. Il remarque que, malgré leurs matières similaires, il y a des différences entre la vie intellectuelle de ces deux époques : le refoulement. Ce dernier aura fait un vrai progrès dans la vie affective des hommes depuis la Grèce Antique. Freud précise que

[...] dans L'*Œdipe*, les fantasmes et les désirs sous-jacents de l'enfant sont mis au jour et sont réalisés comme dans le rêve ; dans *Hamlet*, ils restent refoulés, et nous apprenons leur existence – tout comme dans les névroses – que par l'effet d'inhibition qu'ils se déclenchent.¹⁶

Si l'*Œdipe* révèle le fantasme de l'enfant comme un rêve qui se termine mal, *Hamlet* s'inscrit dès le départ par une grande angoisse. Freud se demande pourquoi Hamlet ne peut pas agir, pourquoi il ne peut pas accomplir la tâche demandée par son père. Qu'est-ce qui l'empêche d'accomplir sa vengeance ? C'est la nature même de cet acte car il s'agit de se venger de l'homme qui a écarté son père et qui a pris la place de celui-ci auprès de sa mère. Il ne peut pas tuer l'homme qui a réalisé les désirs refoulés de son enfance. L'inaction de Hamlet vient de son « impossibilité de surmonter le sentiment de culpabilité né du retour d'un désir infantile que la parole du père spectral et l'acte de l'oncle incestueux qualifient désormais de crime ».¹⁷

¹⁵ Starobinski, J. (1967) « *Hamlet et l'Œdipe* ». *Hamlet et l'Œdipe* de Ernest Jones. Paris : Gallimard. p. XI

¹⁶ Freud, S. (1900) *L'Interprétation des Rêves*. Presse Universitaire de France. 1967. P. 230

¹⁷ Starobinski, J. (1967). p. XII

Selon Freud, la transgression et la subséquente punition d'Œdipe révèle la loi universelle qui dirige l'être mortel, tandis que Hamlet manifeste, par sa procrastination, la rémanence angoissante des tendances infantiles. Ce qui devait pousser Hamlet à accomplir sa vengeance est remplacé par « *des remords, des scrupules de conscience* »¹⁸. Freud indique que Hamlet, « *lui semble qu'à y regarder de près il n'est pas meilleur que le pêcheur qu'il veut punir* », à savoir, son oncle Claudius. Les « *remords et scrupules de conscience* » sont la traduction freudienne de ce qui se passe dans l'inconscient du héros.

Dans *l'Interprétation des Rêves* (chapitre V, section IV), Freud suggère que Hamlet illustre un fonctionnement psychique typique de l'hystérique¹⁹. Il avait déjà indiqué dans correspondance du 15 octobre 1897 à Fliess, que l'effet des remords du prince était un type d'aversion sexuelle à l'égard du personnage d'Ophélie :

Comment expliquer cette phrase de l'hystérique Hamlet : 'C'est ainsi que la conscience fait de tous des lâches' ? Comment comprendre son hésitation à venger son père par le meurtre de son oncle, lui qui n'a aucun scrupule à envoyer ses courtisans à la mort et qui n'hésite pas une seconde à tuer Laërte? [...] Sa froideur sexuelle, au cours de son entretien avec Ophélie, sa réprobation de l'instinct qui pousse à procréer, enfin, la façon dont il transfère sur le personnage d'Ophélie l'acte qui vise son père, tout cela n'évoque-t-il pas des manifestations typiquement hystériques ? Ne réussit-il pas finalement de façon aussi singulière que mes hystériques à attirer le châtiment sur lui-même, ce qui l'entraîne à subir le même sort que son père et à être empoisonné par le même rival ?²¹

Dans son importante œuvre *Les Trois Essais sur la Sexualité*, Freud explique la contradiction énigmatique dans l'hystérie : la dualité d'opposition du besoin sexuel excessif et de l'aversion sexuelle exagérée. Il affirme que

Un individu prédisposé à l'hystérie devient hystérique quand, à la suite de la puberté ou par l'effet de circonstances extérieures, ses exigences sexuelles se font sentir d'une manière pressante. Entre la poussée de la pulsion et la résistance opposée par l'aversion sexuelle, se présente la maladie comme une solution qui n'en est pourtant pas une, puisqu'elle ne résout pas le conflit, mais cherche à l'esquiver par la transformation des tendances sexuelles en symptômes morbides. Le cas d'un

¹⁸ Freud, S. (1900). P. 231

¹⁹ Freud considère que cette aversion sexuelle de Hamlet est un reflet de la vie du poète. Il trouve la même explication pour la pièce *Timos d'Athènes*.

²⁰ Hamlet ignore que le fleure est empoisonné, donc on peut conclure que la mort de Laërte a été accidentelle. Est-ce que Freud pense que Hamlet avait aussi un désir fratricide, ou il s'agit d'un lapsus dont il a confondu le nom de Laërte et de Polonius ?

²¹ Freud, S. (1956). « Lettre à Wilhelm Fliess [15 octobre 1897] », *La Naissance de la Psychanalyse*, PUF, Paris, p. 198

hystérique - un homme par exemple - devenant malade à la suite d'une émotion banale, d'un conflit non provoqué par l'intérêt sexuel, ne constitue qu'une exception apparente. La psychanalyse peut prouver que c'est l'élément sexuel du conflit qui a provoqué la maladie, en ne permettant pas au processus psychique d'arriver à son terme normal.²²

Hamlet est très concerné par la sexualité féminine. Sa mère représente pour lui la lascivité maximale chez une femme. Gertrude ne révèle pas un processus de deuil considéré comme éthique selon l'avis de son fils. Elle passe d'un mariage à l'autre sans respecter les conventions sociales imposées à une veuve à l'époque. C'est pourquoi Hamlet, avec une grande ironie, proclame : « *Les viandes rôties des funérailles ont été servies froides aux noces* ». Pourtant, Freud ne met pas l'accent sur la sexualité de Gertrude. C'est Lacan qui fait des remarques notables sur les effets de ce personnage sur le héros. Hamlet méprise la volatilité de la dévotion de sa mère, en la comparant à la Reine de la Comédie (personnage qu'il a créé pour la pièce *Le piège à Souris* – acte III, scène 3). Cette Reine imaginée par Hamlet proclame, après que son premier mari annonce son sommeil, « *que le mauvais sort jamais nous sépare* ». C'est une façon pour Hamlet de dénoncer la luxure de sa mère : « *[le prologue de la pièce] c'est bref, comme l'amour d'une femme* », dit-il. La responsabilité de Gertrude dans la mort de son premier mari a toujours été au centre des questions sur *Hamlet*. On a une petite indication sur ce que pense Hamlet à ce sujet. La Reine de la Comédie proclame que se remarier serait une trahison dans son cœur : « *dans un second mari, oh ! que je serais damnée ; / Qui en prend un second a tué le premier* ». Peut-être pour Hamlet, d'une certaine façon, sa mère est impliquée dans le meurtre de son père en ne gardant pas vivant le souvenir de son premier mari et en ne respectant pas le deuil qui devrait être le sien.

À son tour, Hamlet ne tient pas non plus à sa promesse d'amour faite à Ophélie. Ses sentiments vis-à-vis de la demoiselle se bousculent après avoir témoigné de la fragilité de l'amour de la Reine Gertrude pour son père. Selon Freud, Hamlet révèle une froideur sexuelle dans l'acte III, scène 1. Hamlet dit n'avoir jamais été amoureux d'elle, et « *qu'il ne lui a jamais rien donné* ». Le prince doute de la vertu d'Ophélie et évoque les maquillages de femmes comme une façon de cacher la vérité. « *J'ai entendu parler aussi de vos peintures. Dieu vous a donné un visage et vous vous en faites un autre. [...]* [Vous] faites l'impudique sous vos airs d'innocence. Allez, je n'en veux plus. Cela m'a

²² Freud, S. (1989). *Trois essais sur la théorie sexuelle*, (1905), Folio-Gallimard.

rendu fou. » Alors, il conseille à Ophélie de se retirer dans un couvent. Le mot employé par Shakespeare dans sa langue originelle c'est « *nunnery* » (couvent) c'est que implique aussi une maison de prostitution²³.

Hamlet et les postfreudiens

Ernest Jones considère que la paralysie de Hamlet résulte d'une hésitation. Suite à la notion freudienne, Jones considère que Hamlet escorte le paradigme Œdipien comme son ombre portée. Il insiste sur la différence qui sépare Œdipe et Hamlet : la progression séculaire du refoulement dans la vie affective de l'humanité. Jones analyse la scène d'empoisonnement du Roi Hamlet par son frère comme une révélation des tendances homosexuelles de Claudius, car le poison est versé dans son oreille.

En outre, il met l'accent sur l'importance de la fidélité féminine, à savoir d'une mère à son mari. Selon Jones, cette fidélité pourrait aider tout jeune enfant à élaborer des défenses contre ses élans incestueux et à les transformer graduellement par un détour de libido vers d'autres objets. Il explique qu'un type de désir matricide pourrait être éprouvé par l'enfant en réponse à l'infidélité ou à la lascivité de sa mère, ainsi qu'un surinvestissement de la mère à son enfant. Par exemple, lorsqu'une mère « *se montre par trop sensuelle avec son fils (commettant ainsi un inceste symbolique), le développement des tendances sociales de l'enfant risque d'être compromis* ». ²⁴ Une solution trouvée par l'enfant serait de se protéger par une aversion, un dégoût, voire une réelle hostilité envers la mère. Jones justifie ses idées en citant John Dover Wilson :

La hideuse pensée de l'inceste est présente à l'esprit de Hamlet à travers tout le premier monologue. C'est elle, bien plus que la hâte indécente des noces, qui rend 'épuisant et vicié, insipide, stérile,... le train du monde', qui souille sa propre chair, lui fait désirer la mort et provoque son cri amer : 'Faiblesse, tu es femme !'. ²⁵ [ou faiblesse, ton nom est 'femme'].

Hamlet se sentait impliqué dans la luxure de sa mère ; il avait conscience de partager sa nature faible et grossière ; la branche dont il était issu était pourrie.²⁶

Jones anticipe l'idée de Jacques Lacan selon laquelle Hamlet se préoccuperait plus à mettre fin à la relation incestueuse de sa mère qu'à venger le meurtre de son père.

²³ Holdsworth, R.V. (1993). « Nunnery' in 'Hamlet' and Middleton ». *Notes and Queries*, vol. 40, no. 2, p. 192

²⁴ Jones, E. (1967). *Hamlet et l'Œdipe*. Paris : Gallimard. 1967. P. 9

²⁵ Wilson, J. D. (1988). p. 307

²⁶ *Idem*. p 42

Par contre, Jones réduit l'aversion et l'hostilité de Hamlet envers les femmes, et principalement leur sexualité (comme il démontre dans les dialogues avec sa mère²⁷ et Ophélie) à une démonstration des tendances à la fois incestueuses et de matricide.

Dans une autre lecture, la psychanalyste anglaise Ella Sharpe²⁸ affirme que Hamlet n'est pas la tragédie de la procrastination ou de l'hésitation, mais plutôt la tragédie de l'impatience causée par l'urgence sadique du surmoi. Contrairement à Freud, elle n'explique pas la pièce par la biographie de Shakespeare : « *le poète n'est pas Hamlet* ».

À son tour, Otto Rank considère comme le point culminant et crucial de la pièce la scène du *Piège à la Souris* (ou *La Souricière* d'après la traduction de « *The Mouse Trap* »). Le réel nom de la pièce est *Le Meurtre de Gonzago*. Il s'agit de l'acte III, scène 2. Rank s'interroge sur l'effet de la pièce sur Hamlet, celui-ci étant son propre réalisateur et scénariste. Selon lui, Hamlet n'est pas capable d'accomplir la tâche imposée par son père, jusqu'au moment où, par cette pièce de théâtre, il trouve la motivation pour agir. Il propose que « *le spectacle du meurtre de son père devrait, pour sa part ranimer l'élan du fils à venger le père et l'aider à accomplir le geste décisif* ».²⁹

Une brève analyse de la pièce que Hamlet a créé afin de démasquer Claudius nous donne quelques indices sur ses actions. À travers le soliloque qui la précède, Hamlet parle de la fonction de la pièce : « *The play 's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the king* » : « *La pièce ! – c'est là / Que je piégerai la conscience du Roi* ». Hamlet explique à Claudius que la pièce est une parodie du meurtre du duc Gonzague à Vienne et il explique que ceux qui ont l'âme libre de culpabilité ne sont pas touchés par cette pièce. C'est pourquoi Hamlet attend une réaction du roi qui révélerait son crime. Il vise l'expression de la culpabilité de Claudius, maintenant qu'il connaît la puissance du théâtre pour toucher certains spectateurs.

Alors que Hamlet est un grand enthousiaste du théâtre et clairement engagé à exposer le roi, il fait plusieurs commentaires pendant le développement de la pièce. Après le dialogue entre le Roi et la Reine de la Comédie, c'est Hamlet qui nous présente le personnage de Lucianus, le neveu du Roi de la Comédie. Il n'y a aucune indication sur les liens de parenté entre les personnages dans le texte proclamé par les acteurs ni

²⁷ Notamment l'acte III, scène 3, lorsque Hamlet menace sa mère dans sa chambre.

²⁸ Sharpe, E. (1967). « L'impatience d'Hamlet ». *Hamlet et l'Œdipe*. Paris : Gallimard. P. 173-188

²⁹ Rank, O. (1915) Le spectacle dans Hamlet. *Contribution à l'analyse et à la compréhension dynamique de l'œuvre*. Paris : Imago. p. 8

dans la performance, sauf l'indication d'Hamlet : « *This is Lucianus, nephew to the king !* » : « *c'est Lucianus, le neveu du Roi !* ». Lucianus accomplit l'acte pour lequel Hamlet procrastine : il tue son oncle. Par la pièce *The Murder of Gonzago*, Hamlet observe la mise en scène de l'acte que lui-même doit accomplir, et il éprouve une sorte de catharsis. C'est pourquoi Otto Rank indique que le changement de position de Hamlet se révèle à ce moment-là.

Par contre, Hamlet ne peut pas accomplir sa vengeance dans la scène suivante : lorsque Claudius fait ses prières. Selon le prince, il est crucial que la mort de son oncle soit semblable à celle de son père, à savoir qu'il soit tué pendant un moment de lascivité, « *dans la fleur de ses péchés* ». Hamlet imagine que tuer Claudius au moment il est en contact avec Dieu, il ne reviendrait qu'à l'envoyer directement au Ciel et non au purgatoire, comme c'était le destin de son père.

Le Hamlet de Lacan

Lire *Hamlet* n'est pas pareil qu'assister à une représentation de la pièce. Marie-Hélène Roch³⁰ indique que le théâtre texte présentifie l'Autre car l'acteur prête son corps à ce discours inconscient. Selon Lacan, il ne le fait « *pas simplement comme une marionnette mais avec son inconscient bel et bien réel* »³¹.

Dans le *Séminaire VI Le Désir et son Interprétation*, Lacan structure pour la première fois une éthique du deuil et propose une nouveauté dans sa thèse : l'inexistence de l'Autre de l'Autre. Au contraire de Freud, qui préserve le père au centre de la pièce, Lacan indique que la figure paternelle est en fait « *affaiblie* », vu qu'elle se présente en tant qu'un spectre ou un esprit. La notion du Nom-du-Père comme régulateur de la relation du sujet à sa jouissance est remplacée par une autre perspective, extraite de la logique du fantasme et du désir qui s'inscrit dans le circuit pulsionnel du sujet.

Lacan met aussi l'accent sur la jouissance dévoilée de la reine Gertrude, énigmatique pour Hamlet. C'est la raison de la désorientation de ses actions. Le héros endeuillé montre, par sa « *symptomatologie* », l'inexistence d'une garantie chez l'Autre.

³⁰ Roch, M.-H. « Lacan interprète Hamlet : Une clinique du deuil - XVI notes ». *La Lettre Mensuelle : Nouveaux Symptômes pour la psychanalyse*. no 169, Septembre/Octobre 97. École de la Cause Freudienne.

³¹ Lacan, J. (2013) *Le Séminaire, Livre VI, Le Désir et son Interprétation*. 1958-1959. France. Éditions de la Martinière. Le Champ Freudien Éditeur. p. 328.

Après la mort de son père, Hamlet devient un sujet embarrassé par l'Autre sexe, c'est pourquoi il établit un court-circuit dans la figure de sa mère et celle de son auparavant bien-aimée Ophélie.

L'agressivité avec laquelle Hamlet s'adresse à sa mère à cause du scandale de son union avec son oncle est la même que celle avec laquelle il dénigre Ophélie. Le prince attaque plusieurs insignes de la féminité³², surtout les événements de la vie qui ont un rapport avec le sexe et la maternité. Il expose son aversion démesurée pour le mariage et demande à Ophélie de rester recluse dans un couvent, lieu qui exclut la dimension de la sexualité. Ce que Freud ne voit pas et ce que nous montre Lacan c'est qu'il ne s'agit pas d'un dégoût pour le sexe comme pour l'hystérique, mais le fait que, pour Hamlet, Ophélie incarne le baromètre de son désir. Ophélie est la partenaire la plus intime de celui qui a perdu la voie de son désir. C'est une création poétique de Shakespeare : une *fil-le-garçon*, *garçon-fille*, dont *girl* = *phallus*.

Lacan, dans *Les Séminaires VI, VII et VIII*, fait référence à l'article de M. Fenichel intitulé « *The Symbolic Equation Girl = Phallus* » (1949) pour parler de Lolita, la « *girl-child* » de Nabokov, et Ophélie, la « *girl-phallus* ». ³³ Lacan a aussi trouvé cette équivalence dans le cas du petit Hans³⁴ et dans d'autres œuvres littéraires, comme *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe et *Le Diable Amoureux* de Cazotte³⁵. Lolita est, pour le personnage Humbert, ainsi qu'Ophélie est pour Hamlet, l'objet qui prend la place de ce dont le sujet est privé symboliquement, à savoir le phallus. Les filles se situent au niveau de l'objet *a*, autour de quoi tourne la dialectique du désir et du fantasme.

Lacan marque trois scissions dans la relation de Hamlet à Ophélie. Un premier temps de distance avec ce qui fut l'objet d'exaltation suprême. C'est un moment pathologique : « *le signe d'une identification désormais difficile* » dont Hamlet éprouve un phénomène de dépersonnalisation après l'apparition de l'esprit de son père et la prise de connaissance de la réalité de son meurtre. C'est une forme de l'inquiétante étrangeté

³² Notamment le maquillage qui, selon Hamlet, masquent la vérité d'une femme.

³³ Dans son article, M. Fenichel fait remarquer l'identification d'enfant au manque-à-être maternel et remarque aussi la série des équations « *feces = enfant = pénis* », où l'enfant est considéré par la mère, au niveau de l'inconscient, comme substitut ou même équivalent du phallus. Comme explicite Lacan dans son article « *Du Traitement possible de la Psychose* » dans *Les Écrits*, de 1966, (p. 565), pour le président Schreber, cette équation a une racine imaginaire et face à l'impossibilité de pouvoir être le phallus qui manque à la mère, il lui reste la solution d'être la femme qui manque aux hommes. Lacan, J. (2013) pp. 356-361

³⁴ Lacan, J. (1994) *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*. 1958-1959. France. Éditions Seuil. p. 279

³⁵ *Idem*. p. 168-169

qui résulte de la décomposition du fantasme. Lors de la rencontre avec Ophélie, Hamlet peut se rétablir symboliquement de nouveau.

Le deuxième temps est celui du rejet de Hamlet pour Ophélie. Il s'agit d'une destruction perverse de l'objet. « *Hamlet en vient à tourmenter Ophélie dans un style plein de sarcasme. Ophélie est donc symbole du rejet (Φ)* ». ³⁶

Dans le dernier temps, on a la fonction du deuil comme rectification du désir. C'est par la jalousie du deuil que Hamlet rattrape son objet *a*. Lors des funérailles d'Ophélie, il voit sa douleur reflétée sur l'angoisse de Laërte. Le fantasme est une mise en scène de la castration, c'est pourquoi cette scène se passe dans un trou, dans le tombeau d'Ophélie. C'est là où Hamlet et Laërte se disputent pour la première fois. Cet axe d'agressivité imaginaire ouvre la voie sur le graphe du désir pour l'entretien du fantasme $\$ \langle \rangle a$.

Est-ce que Hamlet nous présente une illustration de l'inhibition névrotique, la répulsion hystérique de la sexualité, la position mélancolique ou l'ironie psychotique ? Pour répondre à ces questions nous prenons note de la recommandation d'Ernest Jones, reprise par Lacan : il ne faut pas considérer Hamlet comme un cas clinique, mais il faudrait entretenir son importance pour la pratique de la psychanalyse.

Hamlet est une pièce sur la mort, la sexualité et l'existence. Mais c'est aussi une drôle de pièce tragique. Prenons le personnage principal par son côté subversif. Par « *la méthode* » de faire semblant d'être fou et son irrévérence, Hamlet révèle à l'homme l'universalité tragiquement banale de son destin. Pour soutenir cette hypothèse, nous regarderons la pièce par l'optique du comique et ce qu'il apporte au tragique. *Œdipe* représente la tragédie du destin tandis qu'*Hamlet* représente la tragédie du désir. On propose une lecture du désir de Hamlet par sa plaisanterie et par sa folie simulée, car elles révèlent un savoir sur les productions inconscientes et le rapport du sujet au phallus.

Hamlet entre la comédie et la folie

L'humour dans les tragédies de Shakespeare est encore plus intéressant que dans ses comédies. Quand la tragédie devient insupportable, Shakespeare insère l'humour, non seulement pour le soulagement comique, mais aussi pour contraster avec la tragédie austère qui est là auparavant et qui adviendra sûrement par la suite. Dans son appendice

³⁶ Roch, M.-H. (1997) p. 2

à l'ouvrage sur le mot d'esprit, Freud évoque le rapport entre le surmoi et l'attitude humoristique. L'humour y apparaît comme une espèce de défense contre le réel. Freud lui donne ainsi la parole : « *Regarde ! voilà le monde qui te semble si dangereux ! Un jeu d'enfant ! le mieux est donc de plaisanter !* »³⁷.

Par l'humour, un subterfuge pour aborder l'angoisse et l'impuissance de l'être humain, Hamlet essaie de se débarrasser de l'avidité de sa mère. Dans son article « *La Clinique Ironie* » Miller indique que « *l'humour s'inscrit dans la perspective de l'Autre*³⁸ ». Le premier rapport à l'Autre soumet le besoin du sujet à l'incertitude de l'Autre. Le sujet s'interroge sur sa volonté et son caprice, et ainsi construit dans le discours de l'Autre son propre désir. Miller ajoute que « *le dit humoristique se profère par excellence au lieu de l'Autre. Il saisit le sujet dans la misère de son impuissance* »³⁹. Selon Freud, dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, l'humour est le versant comique du surmoi. Il est le triomphe de l'ego et du principe de plaisir sur la cruauté des circonstances réelles.

La maîtrise stylistique de Shakespeare dans la pièce *Hamlet* est marquée par l'humour, l'équivoque, le jeu de mots et la métaphore. Nous observons également l'importance de l'ironie dans la pièce. Qu'est-ce que l'ironie? L'ironie est une figure rhétorique qui signifie le contraire de ce qu'elle dit, ce qui implique la reconnaissance du potentiel de mensonge implicite dans le langage. Elle guide ou elle trompe au niveau du sens et de la motivation dans un message qui permet des compréhensions divergentes. Nous essayerons de clarifier ce qui se trouve implicite dans différents aspects de la pièce.

C'est le cas de la scène après la mort accidentelle de Polonius, provoquée par Hamlet. Le roi et ses acolytes cherchent le corps du chambellan caché par Hamlet. c'est pourquoi ils lui demandent sa localisation. Voici sa réponse :

HAMLET

« The body is with the King,
but the King is not with the body.
The King is a thing of nothing »

HAMLET

« Le corps est avec le roi,

³⁷ Freud, S. (1988). *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905). Paris : Gallimard. p. 408.

³⁸ Miller, J-A. (1993) Clinique ironique. *La Cause Freudienne*. N°. 23, février 1993 Paris Navarin. p. 7.

³⁹ *Idem*. p. 8.

mais le roi n'est pas avec le corps.
Le roi est une chose de rien. »

Dans la première ligne: « *The body is with the King* » Hamlet nous dit qui le corps de Polonius est en décomposition, comme le corps de son père ou même que tous les deux sont au purgatoire. Il faut noter que Shakespeare emploie le mot *corps* et non *cadavre*⁴⁰. À la deuxième ligne, « *but the King is not with the body* » se réfère à Claudius, un être vivant, loin de la condition de Polonius. Lacan nous invite à remplacer le mot *body* par *phallus* car le corps est engagé dans cette affaire phallique. La troisième ligne, « *The King is a thing of nothing* », est interprétée par Lacan comme un indice du fait que Claudius incarne le phallus réel pour Hamlet. Lacan indique que l'importance de la pièce s'explique par le fait que le phallus s'inscrit toujours dans le drame, malgré la mort du père de Hamlet. Le prince s'arrête toujours en face de ce phallus réel qu'il hésite à frapper. Ce flottement incertain devant l'objet à atteindre se justifie par « *le lien narcissique dont nous parle Freud dans son texte du déclin de l'Œdipe. On ne peut pas frapper le phallus, parce que le phallus même s'il est là bel et bien réel, il est une ombre.* »⁴¹

Selon Lacan, la scène de la recherche du corps de Polonius indique les « *propos schizophréniques* » d'Hamlet⁴². Ce personnage a été beaucoup exploré par la littérature psychiatrique, dont *l'Étude médico-psychologique sur Shakespeare et ses œuvres, Hamlet en particulier* d'Alcée Biaute et par Stern et Whiles dans l'article *Three Ganser States and Hamlet*. Selon le premier, malgré le tempérament nerveux d'Hamlet, sa folie est simulée. Il ne dit pas pareil pour Ophélie, qui après la mort de son père se suicide. David Allen (1999) expose les idées de Stern et Whiles sur le syndrome de Ganser « *hamlétien* », un trouble dissociatif caractérisé par des réponses fausses, absurdes ou dépourvues de sens aux questions. Ils indiquent un diagnostic de psychose du fait que Hamlet ignore sa maladie et simule un trouble mental par des réponses absurdes (*crooked answers*). Allen est en désaccord avec Stern et Whiles :

C'est pourquoi les *crooked answers* nous apparaissent non pas tels de 'ses propos schizophréniques' mais comme la mise en mots d'un désir d'une réalité psychique : le prince crépusculaire détourne certes les mots des autres, impose sa

⁴⁰ En anglais *corpse*.

⁴¹ Lacan J. (2013) p. 416

⁴² *Idem*. p. 316

lecture, son 'dictionnaire psychologique' mais jamais il ne quitte la sphère de signification que lui imposent ses interlocuteurs.⁴³

À la scène IV du troisième acte, Hamlet révèle à sa mère qu'il simule folie, ce qui a été remarqué par Polonius : « *Though this be madness, yet there is method in 't* », « *Bien que ce soit folie, il y a en cela de la méthode* ». Par la plaisanterie Hamlet révèle le statut de la fiction de la vérité, comme il le fait, notamment, à la scène de la pièce de théâtre « *The Murder of Gozago* ». Lacan explique que par cette pièce Hamlet : « [...] *essaye d'ordonner, de donner une structure, de susciter cette dimension déguisée de la vérité que j'ai appelé quelque part sa structure de fiction – sans laquelle il ne saurait trouver à se réorienter [...]* »⁴⁴

Le wit shakespearien a d'étroites parentés avec le Witz exploré par Freud. Hamlet est le maître du jeu de mots à double entente, question centrale du livre de Freud *Le Mot d'Esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Il semble que tout soit une affaire d'économie : « *économie, économie, Horatio !* ». Cette proclamation de Hamlet lors du mariage de sa mère avec son oncle est reprise par Freud⁴⁵ pour nous indiquer les variables expressions du mot d'esprit : la condensation, l'utilisation du même matériel et le double sens. Il s'agit justement de la question économique de l'humeur. Hamlet met l'accent de façon spirituelle sur la précocité du mariage de Gertrude et Claudius pour intensifier sa révolte face à la luxure que représente pour lui le désir de sa mère. Voici un autre exemple du mot d'esprit par la condensation des ses éléments néologiques : la discussion entre Hamlet et Guildenstern à l'acte II, scène 2 :

HAMLET

...You are welcome: but my
uncle-father and aunt-mother are deceived.

HAMLET

Vous êtes les bienvenus: mais mes
Oncle-père et ma tante-mère sont trompés

L'humour de ce dialogue se trouve dans les mots « *uncle-father* » et « *aunt-mother* », qui mettent l'accent sur la relation incestueuse de Claudius et Gertrude. Nous

⁴³ Allen, D. (1999). Critique de la raison psychiatrique. *Eléments pour une histoire raisonnée de la schizophrénie*. Paris : Éres. p. 121.

⁴⁴ Lacan, J. (2013). p. 313

⁴⁵ Freud, S. (1988). *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905). Paris : Gallimard. p. 100

notons que Hamlet nomme cette relation de parenté par rapport à lui-même. Il ne dit pas *mari-beau-frère* et *épouse-belle-sœur*. Hamlet se met lui-même au centre de la spirale de cette relation incestueuse.

Dans l'acte I, scène 2, la Reine interroge Hamlet sur les causes du morne chagrin dans lequel il est plongé et Claudius l'exhorte à se libérer de son « *regret inutile* ».

KING

But now, my cousin⁴⁶ Hamlet, and my son -

HAMLET

A little more than kin and less than kind.

KING

How is it that the clouds still hang on you ?

HAMLET

Not so, my lord : - I am too much i'th'sun.

LE ROI

Pour vous, cousin Hamlet, qui êtes mon fils...

HAMLET

Un peu plus que cousin, moins que l'un de tiens.

LE ROI

Comment ? Les nuages sont donc encore sur vous ?

HAMLET

Du tout, monseigneur, je suis trop fils du soleil.

Après le mariage royal, les liens familiaux entre Hamlet et Claudius se sont resserrés, mais ce lien n'a pas un caractère affectueux : « *more kin and less than kind* ». Lorsque Claudius demande à Hamlet s'il est toujours triste, « *if the clouds still hang on him* », celui-ci répond qu'il était trop exposé au soleil. Soleil, en anglais « *sun* », a quasiment la même sonorité que « *son* », à savoir fils. C'est un jeu de mots créé par Hamlet pour montrer son mécontentement d'être le beau-fils de son oncle. Cet énoncé est un des nombreux exemples qui démontrent la passion de Shakespeare pour l'équivoque et le sens comique qu'on peut attribuer à des mots homophones. Il illustre la technique du mot d'esprit présentée par Freud : l'utilisation double⁴⁷ : *son* et *sun*. Dans ce cas le mot d'esprit est double dans la phonétique et pourtant, dans le sens. Voici un autre exemple dans le dialogue entre Hamlet et sa mère lors de ses noces avec Claudius (acte 1, scène 3) :

⁴⁶ Le sens du mot employé proprement n'est pas cousin. Claudius fait simplement référence aux liens de famille.

⁴⁷ Freud, S. (1988). *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905). Paris : Gallimard. p. 81

GERTRUDE

Good Hamlet, cast thy nighted colour off,
And let thine eye look like a friend on Denmark.
Do not for ever with thy veiled lids
Seek for thy noble father in the dust:
Thou know'st 'tis common; all that lives must die,
Passing through nature to eternity.

HAMLET

Ay, madam, it is common.

GERTRUDE

Cher Hamlet, dévêts-toi de cette couleur nocturne.
Et que ton œil soit amical envers Danemark.
Ne va pas toujours, les paupières baissées.
Tu le sais, c'est commun : toute vie doit mourir,
Passer de la nature à l'éternité.

HAMLET

Oui, Madame, c'est commun.

Hamlet joue avec le double sens du mot « *commun* ». Il a été premièrement employé par sa mère pour indiquer la trivialité et l'universalité de la mort. Gertrude demande à Hamlet de mettre fin à son deuil, en disant que la mort est une fatalité *commune*. Ainsi, Hamlet change le sens du mot « *commun* », à savoir, ordinaire, habituel, par celui de la vulgarité. C'est une bonne illustration de la technique du mot d'esprit de « *l'équivoque versus le double sens* ». Hamlet n'a pas pu achever son processus de deuil de son père car il a été absorbé par le manque de tristesse de la part de sa mère. Il n'y a pas de secret ni de voile au désir de la mère pour servir de médiateur symbolique, c'est pourquoi Hamlet est confronté au réel.

Une drôle de question sur l'existence

Freud nomme l'*Œdipe* de Sophocle « *la tragédie du destin* », car son héros réalise la prophétie de l'oracle. Dans l'*Œdipe Roi*, il accepte son destin à l'ombre de l'ignorance de ses actions, dont il prendra conscience seulement dans l'*Œdipe à Colone*. Après tous ces événements, il considère que la vie se résume à sa capacité de mourir.

Dans le Séminaire II *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Lacan fait attention à une phrase du chœur prononcée à la fin de la pièce, adressée à Œdipe : « *Mieux vaut, en fin de compte, n'être jamais né. Et si l'on est né,*

mourir le plus vite possible »⁴⁸. Lacan raconte l'anecdote d'un distinct comédien qui injecte un peu d'humour dans les mots les plus célèbres d'Hamlet « *to be or not to be* » : il dit que Shakespeare aurait dû penser à faire dire à Hamlet : « *to be not, to be* ». Alors, Lacan imagine ce que le comédien aurait proposé comme réponse d'Œdipe à la phrase du chœur déjà mentionnée. Ça serait quelque chose comme : « *malheureusement, cela arrive seulement une fois dans une centaine de milliers* »⁴⁹. Ce sont des réflexions sur l'existence et sa banalité. Lacan indique que

Là, il est évident que nous saisissons pourquoi d'esprit est l'esprit. L'esprit est l'esprit par ce quelque chose qui est vraiment voisin de notre existence même, ce que nous projetons dans ces choses annulâtes du rire. Pourquoi ? Parce que c'est bien vrai, ça peut l'être au moment où on le dit « mieux vaudrait ne pas être né ». Ce qui est ridicule est justement de le dire. Et ce qui est ridicule, ce qui fait rire, c'est que avec toutes les précision et nuance nécessaires : il y a à peine un cas sur cent mille.⁵⁰

Le comique, la personne qui a de l'esprit, le discerne justement car il comprend la trivialité de l'existence pour se permettre de la nier. Ce type d'humour est du même registre que le rêve et le mot d'esprit, à savoir l'inconscient. Hamlet subvertit l'idéal du prince par la comédie et la bouffonnerie. Dans le théâtre élisabéthain, le personnage du bouffon parle de l'existence et de la sexualité⁵¹. Il permet de mettre en évidence l'inconvenant de l'existence par des mots crus et grotesques, afin d'évoquer l'imminence de la mort. « *Hamlet, bouffon métaphysique, est, à l'évidence, l'incarnation de l'ambivalence profonde de ce grotesque-là.* »⁵² Le prince endosse le costume baroque du Fou, notamment lors de la scène de la chasse du corps du Polonius, citée auparavant, où Hamlet donne d'autres indications sur la localisation de son cadavre : Hamlet dit que Polonius est « *à souper* » :

CLAUDIUS
À souper ? Où ?
HAMLET :
Non pas où il mange, mais où il est mangé.

⁴⁸ Lacan, J. (1978) *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955). Éditions du Seuil. p. 316

⁴⁹ *Idem* p. 319

⁵⁰ *Idem*. p. 320

⁵¹ Gorfain, P. (1988). *Towards a Theory of Plays and the Carnavalesque in Hamlet. Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. Ed. Ronald Knowles. Houndmills/New York: Macmillan/St. Martin's, 152-176.

⁵² Cottagnies, L. (2002). *Princes et Bouffon : Aspects du grotesque dans le théâtre de Shakespeare. Sociétés & Représentations 2000/2 - n° 10*. Publications de la Sorbonne. p. 55 à 68 p. 60

Hamlet révèle la mort par sa réalité brute, par la dimension du corps physique en décomposition. De même il parle du sexe par son aspect grotesque, en priorisant son aspect vulgaire. Par « *la méthode* » de faire semblant d'être fou et son irrévérence, Hamlet révèle à l'Homme l'universalité tragiquement banale de son destin.

Le désir entre tragédie et comédie

Nous proposons une lecture de la pièce *Hamlet* en cherchant l'éthique du désir entre la tragédie et la comédie. Lacan indique que

la comédie est un très curieux attrape-désir - le désir, dans la comédie, est démasqué, mais non réfuté. - [Alors que] la tragédie finit avec le nom et avec la totale identification du héros. Hamlet est Hamlet, il est tel nom. C'est même parce que son père était déjà Hamlet qu'en fin de compte tout se résout là, à savoir qu'Hamlet est définitivement aboli dans son désir.⁵³

Ainsi, Lacan nous indique que pour lui la pièce Hamlet est plutôt une tragédie. Dans quel sens Hamlet est un héros tragique ? Ce type de héros, selon Lacan dans son septième séminaire, *L'Éthique de la Psychanalyse*, est celui qui peut impunément être trahi par son propre désir. Le héros de l'Antiquité n'acte qu'au nom du bien. La morale de la tragédie grecque domestique le désir. Le héros de l'Antiquité, notamment Œdipe et Antigone, garantit la loi divine au prix de sa vie. L'*Œdipe* représente la tragédie du destin, d'un héros enfermé dans la fatalité de son avenir, tandis qu'*Hamlet* représente la tragédie du désir. Selon Lacan, il y a un grand écart entre les textes de Sophocle et ceux de Shakespeare, une grande différence dans le domaine du savoir : dans *Hamlet* le crime « œdipien » est révélé au héros dès le départ de la pièce, tandis que chez *Œdipe* la vérité est révélée beaucoup plus tard.

Dans la pièce *Hamlet* l'acte de vengeance n'implique pas seulement une vie pour une autre, à savoir tuer le meurtrier du Roi Hamlet, mais également rompre l'union scandaleuse de Claudius et Gertrude. Le fantôme du père de Hamlet, de façon surmoïque, le pousse à agir. Ce que le père souhaite par cet ordre, au-delà de sa vengeance, c'est de restaurer la vertu de la reine. Ainsi Shakespeare met au premier plan le désir de la mère. La pièce c'est la tragédie d'un héros endeuillé plongé dans le problème de l'articulation du désir. Lacan nous donne son avis :

⁵³ Lacan, J. (2013). p. 488

Je ne crois pas que ce soit dans une telle divergence de l'action et de la pensée que réside le drame d'Hamlet, ni le problème de l'extinction de son désir. J'ai essayé de vous montrer que la singulière apathie d'Hamlet tient au ressort de l'action même, que c'est dans le mythe choisi que nous devons en trouver les motifs, que c'est dans son rapport au désir de la mère et à la science du père concernant sa propre mort que nous devons en retrouver la source.⁵⁴

L'acte de Hamlet n'est pas semblable à l'acte œdipien. Les actions d'Œdipe soutiennent sa vie, elles en font le héros plongé dans l'ignorance qu'il est avant sa chute. En revanche, Hamlet sait qu'il est coupable. Dès le départ il connaît le crime d'exister. Pour Hamlet il s'agit de rencontrer sa place dans le péché non payé de l'Autre. Son père a été tué pendant un moment d'égarement, probablement dans un instant lascif, dans « *la fleur de ses péchés* », et ainsi condamné à l'exil du purgatoire. Hamlet ne peut ni payer à la place du père ni laisser la dette ouverte. En fin de compte, il doit payer avec sa castration. Le héros moderne est entravé dans son acte parce qu'il est embarrassé par le phallus. Lacan indique que « *le problème du désir, [...] il a à le situer, à le trouver qu'à la limite d'une action qui se réalise que à la condition de sa mortalité.* »⁵⁵

Hamlet c'est la pièce de la procrastination par excellence. Le comique a comme rapport au désir l'échec fondamental à le rejoindre. Hamlet procrastine, il n'arrive jamais à accomplir la tâche demandée par son père. Dans le Séminaire VII Lacan propose que :

La dimension comique est créée par la présence en son centre d'un signifiant caché, mais qui, dans l'ancienne comédie, est là personne – le phallus. La comédie fait rire, elle plaît à l'inconscient car elle n'est pas le triomphe de la vie. Elle expose le fait que la vie glisse, se dérobe, fuit, échappe à tout ce qui lui opposé des barrières et précisément de plus essentielles, celles qui sont constituées par l'instance du signifiant.⁵⁶

Dans le *Séminaire Le Désir et son Interprétation*, Lacan remplace la notion du Nom-du-Père comme régulateur de la relation du sujet et de sa jouissance par une autre perspective, extraite de la logique du fantasme. Le Père n'est qu'une invention, un symptôme du sujet. L'inexistence de l'Autre de l'Autre, à savoir le fait que l'Autre est une fiction du sujet, est indiqué dans la pièce par la plaisanterie parfois grotesque qui imprègne le discours d'Hamlet. Lacan explique « faire le fou » est la politique de

⁵⁴ *Idem.* p. 293-294

⁵⁵ *Idem.* p. 307

⁵⁶ Lacan, J. (1986). *L'éthique de la psychanalyse* (S VII), 1959-1960, Paris : Le Seuil, p. 362.

l'héros moderne. Le prince simule la folie en réponse au réel de la mort de son père et de la jouissance dévoilée de sa mère. C'est la raison de la désorientation de ses actions. Hamlet subvertit l'idéal du prince par l'image du « *bouffon métaphysique* ». Par « *la méthode* » de faire semblant d'être fou et par son irrévérence, Hamlet révèle à l'Homme l'universalité tragiquement banale de sa destinée. La tragédie et la comédie ne sont pas incompatibles : le problème de l'articulation du désir est aussi présent dans le tragico-comique.

Références bibliographiques

- Allen, D. (1999). *Hamlet ou l'à-côté du désir*. Critique de la raison psychiatrique. Eléments pour une histoire raisonnée de la schizophrénie. Paris : Éres. 1999.
- Anouck, C.(2011). *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-garde*. Paris : Honoré Champion. 2011.
- Bate, J. (2010). *Soul of the Age*. London : Random House Trade. 2010
- Bergson, H. (2011) *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Henri Bergson, Paris, Payot, collection « Petite Bibliothèque Payot ».
- Biaute, A. (1889) *Étude médico-psychologique sur Shakespeare et ses oeuvres, Hamlet en particulier*. Conférence faite à la Bibliothèque populaire de Nantes. Nantes : Vier, libraire-éditeur. 1889.
- Blanco, M. (2002). Le trait d'esprit de Freud à Lacan. *Savoirs et clinique*. 2002/1 (n°1) ERES.
- Brandes, G. William Shakespeare: A Critical Study. Kessinger Publishing, LLC. 2006.
- Cottegnies, L. (2002). « Princes et Bouffon : Aspects du grotesque dans le théâtre de Shakespeare ». *Sociétés & Représentations* 2000/2 - n° 10. Publications de la Sorbonne. pages 55 à 68.
- Fenichel, M. (1949). *The Symbolic Equation Girl = Phallus*. Psychoanalytic Quarterly, vol. XVIII, n 23. 1949.
- Freud. S. (2003). *Die Traumdeutung* (1899-1900), trad. : *L'interprétation du rêve*, dans *Œuvres complètes*, T. IV, PUF.
- Freud. S. (1971a). « Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse » (1915). Paris : Éditions Gallimard, 1933. *Collection Idées*, nrf, n° 263, 254 pages. (pp. 105 à 136).
- Freud, S. (1971b) « La création littéraire et le rêve éveillé ». Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Éditions Gallimard, 1933. *Collection Idées*, nrf, n° 263, 254 (pp. 69 à 81).
- Freud. S. (1956) Lettre à Wilhelm Fliess [15 octobre 1897], *La Naissance de la Psychanalyse*, PUF, Paris, 1956.
- Freud, S. (1986). *Le Délire et le rêve dans la "Gradiva" de Jensen*. Paris : Gallimard.

- Freud, S. (1988). *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient (1905)*. Paris : Gallimard.
- Freud, S. (2007) Le poète et l'activité de fantaisie. *Œuvres complètes VIII, 1906-1908*, Paris, PUF.
- Freud, S. (1989). *Trois essais sur la théorie sexuelle*, 1905, Folio-Gallimard
- Gorfain, P. (1988). Towards a Theory of Plays and the Carnavalesque in Hamlet. *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. Ed. Ronald Knowles. Houndmills/New York: Macmillan/St. Martin's, 152-176.
- Holdsworth, R.V. (1993). « Nunnery' in 'Hamlet' and Middleton ». *Notes and Queries*, vol. 40, no. 2, p. 192.
- Jones, E. (1967). *Hamlet et l'Œdipe*. Paris : Gallimard. 1967.
- Lacan, J.(1966). « Du Traitement possible de la Psychose ». *Les Écrits* Seuil.
- Lacan, J.(2013). *Le Désir et son Interprétation* (S VI). 1958-1959. Paris : Éditions de la la Martinière. Le Champ Freudien Éditeur.
- Lacan, J.(1998). *Les formations de l'inconscient* (S V), 1957-1958, Paris, Le Seuil.
- Lacan, J.(1978). *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (S II), 1954-1955, Paris, Le Seuil.
- Lacan, J. (1975). *Les écrits techniques de Freud* (S I), 1953-1954, Paris, Le Seuil.
- Lacan, J. (1986). *L'éthique de la psychanalyse* (S VII), 1959-1960, Paris : Le Seuil.
- Lacan, J.(2001). *Le transfert* (S VIII), 1960-1961, Paris : Le Seuil. 2001
- Potter, L. (2012) *The Life of William Shakespeare*. Londres: Wiley-Blackwell, 1er édition.
- Lombroso, C. (1889). *L'homme de génie*; traduit de la 6e édition italienne par Fr. Colonna d'Istria, Paris : Félix Alcan Éditeur
- Miller, J-A. (1993). Clinique ironique. *La Cause Freudienne*. n. 23. Paris : Navarin Éditeur. Février.
- Pick, D. (1989). *Faces of Degeneration: A European Disorder*, London: Cambridge University Press.
- Potter, L. (2012). *The Life of William Shakespeare*. Londres :Wiley-Blackwell.
- Rank, O. (1915). Le spectacle dans Hamlet. *Contribution à l'analyse et à la compréhension dynamique de l'œuvre*. Paris : Imago.
- Roch, M.-H. (1997). « Lacan interprète Hamlet : Une clinique du deuil - XVI notes ». *La Lettre Mensuelle : Nouveaux Symptômes pour la psychanalyse*. École de la Cause Freudienne. no 169, Septembre/Octobre.
- Rougé, D. (2011). Les lectures psychanalytiques des œuvres littéraires. *Synergies* n ° 8. Pologne : Université Pédagogique de Cracovie.
- Shakespeare,W. (2002). *Hamlet*. Traduit par Jean-Michel Déprats. Paris : Editions Gallimard.
- Sharpe, E. (1967). « L'impatience d'Hamlet ». *Hamlet et l'Œdipe*. Paris : Gallimard. Stern, E-S. et Whiles , W-H. (1942). *Three Ganser States and Hamlet*. The British Journal of Psychiatry.
- Wilson, J-D. (1988). *Vous avez dit Hamlet ?*Nanterre : Amandiers.

Paradojas de la esclavitud:

Hegel, Lacan y *Game of thrones*

Mauricio Rugeles Schoonewolff ¹

(Universidad de Paris VII)

Recibido: 08/11/2016

Aceptado: 28/11/2016

Resumen:

Desde el psicoanálisis lacaniano, el presente artículo aborda el problema de la esclavitud, como problema filosófico y clínico. Señala los límites de la concepción hegeliana de esclavitud confrontándola con las diferentes historias, situaciones y paradojas expuestas en la serie de novelas del escritor estadounidense George R.R. Martin *Canción de hielo y fuego*. El hilo conductor del análisis será la sexualidad como aquello que atraviesa la dialéctica del amo y del esclavo.

Palabras claves: esclavitud–paradojas– dialéctica– sexualidad.

Introducción

La esclavitud es una de los problemas más complejos y menos estudiados de la humanidad. Es una mancha indeleble en la historia de muchas sociedades, e incluso tiene un fuerte impacto en la psiché de muchos individuos. Pero, como problema filosófico y problema clínico, la esclavitud no ha sido estudiada en profundidad. Para poder proponer una aproximación psicoanalítica a este problema, es necesario en primer lugar criticar los límites de la concepción tradicional de la esclavitud en la filosofía contemporánea, es decir de G.W.F. Hegel en *La fenomenología del espíritu*.² Sin embargo, para criticar a Hegel la mejor herramienta puede ser la producción artística y no la filosofía, antes de pasar a la clínica psicoanalítica, que es más cercana de todas formas al arte que a la filosofía. Para ello, en lugar de confrontar la lógica hegeliana con

Cómo citar este artículo:

MLA: Rugeles Schoonewolff, Mauricio. "Paradojas de la esclavitud. Hegel, Lacan y *Game of thrones*". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 69-87.

APA: Rugeles Schoonewolff, M. (2017). "Paradojas de la esclavitud. Hegel, Lacan y *Game of thrones*". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 69-87.

Chicago: Rugeles Schoonewolff, Mauricio. "Paradojas de la esclavitud. Hegel, Lacan y *Game of thrones*". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 69-87.

¹ Psicólogo por la Universidad Paris VII. Correo electrónico: mauriciorugeles.s@gmail.com

²Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1952) *Phänomenologie des Geistes*, Hamburgo, Alemania: Verlag von Felix Meiner. Utilizo también la traducción al inglés: (1977) *Phenomenology of Spirit*, Trad. Miller, A.V, Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

la obra de Jacques Lacan, que de todas formas es incompleta y no-toda, quisiera confrontar la Dialéctica del amo y el esclavo con las diferentes historias, situaciones y paradojas expuestas en la serie de novelas del escritor estadounidense George R.R. Martin *Canción de hielo y fuego* [*A song of Ice and Fire*].

La serie de novelas de fantasía de *Canción de hielo y fuego*³, que inspiraron la serie de televisión *Game of thrones* [*Juego de tronos*] fueron escritas (y están siendo aún escritas) por el escritor estadounidense George Martin. Sin entrar en grandes detalles sobre la trama de sus novelas, que han obtenido un renombre importante en la actualidad, encontramos un mundo “medieval”, que en últimas recuerda al nuestro; sus libros comienzan a ser escritos a partir de la década de los ‘90 del siglo XX. Dentro de sus muchos temas, que pueden suscitar gran interés para la filosofía o el psicoanálisis, como el complejo de Edipo, la guerra, la religión, la política, la familia, etc., quisiera presentar las paradojas que este autor muestra en relación a la esclavitud. De esta forma, este ensayo tendrá el siguiente orden: primero, explicaré la Dialéctica del amo y del esclavo, como es expuesta por Hegel en la *Fenomenología*, para luego exponer varios momentos de las novelas, con los cuales la concepción de la esclavitud hegeliana se puede poner bajo duda. Las referencias a Lacan estarán por todas partes, en especial en relación a *Canción de hielo y fuego*. Este ejercicio intelectual es posible porque tanto el pasaje de Hegel, como la clínica lacaniana, como el arte tienen forma de ficción, lo que hace posible ponerlas en un mismo nivel. El interés de este ejercicio no es sólo de criticar a Hegel, sino de poner preguntas en relación a la clínica lacaniana y a las ciencias sociales sobre la esclavitud; la realidad va más allá de la ficción, pero puede ser que a través la ficción sea posible comprender algo de la realidad. Con los personajes y situaciones descritos en esta obra, se puede confrontar la dialéctica como Hegel la planteó para hacerse nuevas preguntas en torno a la esclavitud.

Hegel, Kojève y Marx: las dialécticas del amo y del esclavo

Es obvio que la referencia principal Lacan utiliza para discutir la esclavitud, incluso antes que el estructuralismo, es *La fenomenología del espíritu* de Hegel. Para empezar, es necesario entender cómo encaja la dialéctica hegeliana en esta obra. La

³Martin, George R.R. (1996) *A song of ice and fire*, Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books. Las cinco novelas han publicadas de 1996 a 2011, y la serie de libros no ha sido acabada. Uso la versión original.

“dialéctica del dominio y de la servidumbre” es parte del capítulo de la “auto-conciencia” de la *Fenomenología*. Esta obra de Hegel comienza preguntándose sobre desarrollo de la conciencia en el mundo; esta conciencia debe en un principio lidiar con el mundo inanimado, percibirlo y transformarlo. En el capítulo sobre la auto-conciencia, la conciencia se encuentra por primera vez con otro ser como ella, y en este momento aparece la “dialéctica de dominio y servidumbre” [*Herrschaft und Knechtschaft*.] Lo que acontece es que las dos conciencias participan en un conflicto a muerte por el prestigio puro; pero como las dos conciencias están acostumbradas a moverse en el mundo inanimado y que no tiene conciencia propia, cada conciencia actúa sobre la otra, como si ésta fuera un objeto inanimado. Esto lleva a un intento mutuo de destrucción. Uno de ellas, por temor a la muerte, reconoce al otro como amo, es decir, una conciencia se da cuenta que el otro ser también es una conciencia. Esta conciencia se convierte en el siervo, el esclavo. Y en este momento, el siervo comienza a trabajar [*Bearbeiten*] para el amo. En este momento el siervo, el esclavo, comienza a tener un conocimiento de la naturaleza al transformarla, mientras que el amo se mueve de su posición subjetiva, y debido a esto la conciencia del amo se queda estancada. La dialéctica continúa del lado del esclavo, que se ha confrontado al miedo a la muerte. De esta manera, la relación con el mundo de la conciencia-amo será mediado por otra conciencia.

La lectura de Lacan sobre la *Fenomenología* fue mediada por Alexandre Kojève⁴. En su trabajo sobre el texto de Hegel, Kojève propone varias innovaciones que impactarán la lectura de Lacan. En primer lugar, Kojève plantea leer toda la *Fenomenología* a partir de la dialéctica del amo y el esclavo: según él, este es el punto central de la obra de Hegel. En segundo lugar, Kojève subraya el momento en el que la conciencia del esclavo se somete a la conciencia del amo en términos que evocan a Freud y haciendo hincapié en la relación entre trabajo y deseo. De esta forma, Kojève escribe en su comentario:

El hombre íntegro, absolutamente libre, permanente y completamente satisfecho con lo que es, el hombre que se perfecciona y termina en y por esta satisfacción será el Esclavo que ha "suprimido" la servidumbre. Si el señorío ocioso es un callejón sin

⁴Kojève, Alexandre (1947) *Introduction à la lecture de Hegel*, París, Francia: Gallimard. Esta obra es una recolección de lecciones sobre la *Fenomenología* dadas entre 1933 y 1939 en la École des Hautes Études, reunidas y publicadas por Raymond Queneau.

salida, la Servidumbre laboriosa es en cambio la fuente de todo progreso humano, social, e histórico. La Historia es la historia del Esclavo que trabaja.⁵

Aquí es posible entrever una lectura marxista de la historia: el proletario que va lograr ser el Sujeto de la Historia. Si Hegel apenas menciona al trabajo, éste, para Kojève, es fundamental: según él, el trabajo es lo que define a este esclavo que se libera. Indica:

El trabajo es por el contrario un Deseo reprimido, un desmayo fallido; o en otras palabras, forma-y-educa. [El trabajo quiere - o necesita - trabajar, debe reprimir el instinto que le lleva a “consumir” “inmediatamente” el objeto “bruto”. Y el Esclavo no puede trabajar para el Amo, es decir para otro que sí mismo, que reprimiendo sus propios deseos].⁶

Como consecuencia, el trabajo sería una transformación de un deseo a uno que no busca una satisfacción inmediata, pero que puede transformar la materia para satisfacer al amo. Es difícil negar la influencia freudiana de esta lectura, que se puede percibir incluso en la terminología. Entonces, el trabajo sería una forma de “sublimación” que permitiría al esclavo de transformar la materia para liberarse a través de esta transformación. La satisfacción inmediata sería, por el contrario, reservada sólo para el amo.

Para poder completar el cuadro de la transición de la lectura de la Dialéctica del amo y el esclavo de Hegel a Lacan, es necesario pasar por la lectura de Marx, que es una influencia importante en la lectura lacaniana de la *Fenomenología*. Para Marx los personajes cambian de manera significativa: no es una dialéctica entre el amo y el esclavo, sino entre el capital y los capitalistas y los trabajadores. Un rasgo importante de la lectura marxista es diametralmente opuesto a la lectura hegeliana: el trabajo tiene otra posición totalmente contraria. El trabajo no necesariamente libera; por el contrario, el trabajo como lo describe Marx es una nueva forma de esclavitud.

En los *Manuscritos de 1844*⁷, en “El trabajo alienado”, Marx divide el trabajo en dos tipos: el trabajo como la capacidad humana para transformar la naturaleza y producir objetos, y el trabajo asalariado, en el que el trabajador está “alienado”, es decir,

⁵Kojève, Alexandre (1947) “En guise d’introduction,” en *Introduction à la lecture de Hegel*, ibid., p.26. Esta introducción es la traducción comentada por Kojève del capítulo de la *Fenomenología* sobre la Dialéctica del amo y el esclavo.

⁶Kojève, Alexandre (1947) “En guise d’introduction,” ibid., p.29.

⁷Marx, Karl (1968) *Manuscrits de 1844*, Paris, Francia :Éditions sociales. p.55.

es mutilado de una parte de sí mismo (el objeto que produce) teniendo como causa el salario. En este segundo tipo el trabajador depende de un empleador. En *El capital* Marx va más allá, afirmando que el trabajador vende su capacidad de trabajo, y entra en el circuito de las mercancías, en el que el trabajo se convierte también en una mercancía; de esa manera se reduce al trabajador a un objeto, una cosa. Lo que produce el trabajador, la plusvalía, es robada para el aumento de capital y el uso de la capitalista. Por lo tanto, en contra de Hegel, si un trabajador se vuelve más productivo y trabaja más, al convertirse en parte de una máquina, como consecuencia pierde su libertad.

Con esta síntesis podemos aislar algunos elementos de estas tres lecturas de la Dialéctica: la lucha por el puro prestigio, el miedo y la confrontación con la muerte, las dos consciencias en principio iguales o desiguales, el trabajo, la sublimación del deseo, la producción... Ahora estamos más preparados para acercarnos a la lectura lacaniana y a *Canción de hielo y fuego*. En la siguiente sección comenzaré a describir las generalidades del mundo fantástico de George R.R. Martin, sus reflexiones, personajes y situaciones que ponen a prueba la lectura hegeliana de la esclavitud.

Westeros y Essos: la geografía de la esclavitud

El mundo de *Canción de hielo y fuego* se divide en varios continentes, de los cuales los dos donde se desarrolla la mayor parte de la historia son Westeros, al oeste, y Essos, al este. Westeros es un continente “medieval”, basado en la Inglaterra medieval, que se divide en siete reinos unidos bajo un solo rey al sur del continente; este continente es dividido por un gran muro, y al norte hay un mundo de salvajes, que no son súbditos del rey. Al ser de inspiración medieval, la estructura de la sociedad es descrita como un mundo feudal, donde la religión juega un rol muy importante, y donde los siervos juran lealtad a sus señores feudales. En este mundo de caballeros, la esclavitud está prohibida y es vista como algo digno de salvajes; la palabra “esclavizador” (*slaver*) es utilizada como un insulto. Hacer comercio con esclavizadores está mal visto, e incluso la religión de esta región prohíbe explícitamente la esclavitud. De todas formas, hay un poco de desconfianza hacia los esclavos liberados o escapados que llegan a este continente del otro.

En el otro continente, Essos, en cambio, hay lugares donde la esclavitud es permitida e incluso es estimulada. Si hay ciudades libres, como Braavos, donde la población descende de los esclavos y la esclavitud está rotundamente prohibida, hay

otros lugares, como Pentos, donde la esclavitud, aunque prohibida, existe en el ámbito doméstico. Otros lugares tienen una fuerte tradición de esclavitud: en Volantis hay descripciones de la esclavitud muy interesantes, que serán analizadas después, y hay un lugar llamado “La bahía de los esclavizadores” (*Slaver’s bay*) donde la economía se basa en el entrenamiento y comercio de esclavos. Esto hace que la esclavitud haga parte del cotidiano de la mitad de los personajes y de la historia descrita en las novelas. De todas formas, el autor, al describir las guerras que ocurren al interior de cada uno de los continentes, muestra cómo los que están en la parte inferior de la sociedad, sean siervos o esclavos, son quienes más sufren en este contexto, y son explotados de formas similares. Hay una vaga inspiración marxista, de cómo el trabajo es sólo una transformación de la esclavitud, y cómo de todas formas en la sociedad el que esté en la parte inferior de la pirámide es quien más sufre las consecuencias de los desastres sociales.

La ciudad de Volantis también depende del comercio y de la mano de obra esclava. En esta ciudad cuatro de cada cinco habitantes son esclavos. El autor describe a Volantis como una ciudad de una gran desigualdad: como una ciudad fastuosa y sucia, donde hay gente vestida lujosamente y otros en harapos, casi desnudos... También hay una práctica muy particular en relación a la esclavitud: cada esclavo es tatuado un símbolo en su rostro, y este símbolo depende del oficio al cual se dedique el esclavo: los bufones tienen un abigarrado de colores, quienes se ocupan de las carretas una rueda, las prostitutas una lágrima, una moneda, plumas... Los soldados esclavos tienen tatuajes de tigres, y los esclavos de los templos religiosos tienen una flama tatuada en sus mejillas; así lleguen a ser sacerdotes, nunca dejarán de ser esclavos. Cuando hay descripciones de ex-esclavos de Volantis, en general se cortan la piel o la queman, allí donde estaba el tatuaje; de todas formas, una marca les queda en el rostro. Si bien que en este mundo la esclavitud no se rige bajo un código “racial”, la pregunta sobre las marcas en el cuerpo de la esclavitud se puede hacer: ninguno de los autores anteriormente mencionado trata el tema de las marcas imborrables en el cuerpo de los ex-esclavos. ¿Será que el nuevo hombre, descrito por Kojève, podría tener un tatuaje que le recuerde siempre sus orígenes? El tema de las marcas corporales es una pregunta que queda abierta; además, es de una importancia fundamental, puesto que en la realidad, en una gran parte del continente americano, la esclavitud fue establecida bajo caracteres “raciales” y el racismo en América es en parte consecuencia de la herencia de la esclavitud.

Braavos, ciudad anteriormente mencionada, es una ciudad que fue fundada por esclavos fugados. Así ya no sean más esclavos, en la memoria de la ciudad queda el recuerdo de la esclavitud, lo cual hace que esta práctica sea aborrecida en dicha ciudad. Esta ciudad es descrita como una ciudad “bastarda”, puesto que no son tan claros sus orígenes. Fueron ellos los que liberaron los esclavos de Pentos, y quienes se rehúsan a comerciar con las ciudades donde la esclavitud está presente. También son conocidos como banqueros con una reputación de despiadados. En Braavos es importante mencionar que hay un culto al Dios de muchos rostros (*The many faced God*), que es la personificación de la muerte. Dado que los esclavos tenían orígenes diferentes y adoraban a dioses distintos, se crea por sincretismo este dios, que en sus aspectos es la muerte, puesto que los esclavos rezaban siempre a la muerte, sea para sus amos para quedar libres o vengarse sea para que les borre el dolor de ser esclavos. Esta relación a la muerte, y la posición de esta ciudad, se comprenden mucho mejor bajo los términos hegelianos: es el esclavo quien tiene una consciencia sobre la muerte. Algo curioso a mencionar son los saludos en esta ciudad: según el autor, el saludo principal es *Valar Morghulis*, todos los hombres deben morir, al cual la otra persona responde *Valar Dohaeris*, todos los hombres deben servir. La consciencia de la muerte es también una consciencia de la subyugación a la cual todos los seres están sometidos; esto es cercano al concepto lacaniano de la castración: todos los hombres tienen limitaciones, y estar en el lazo social quiere decir someterse a algo más.

Uno de los lugares más importantes de este mundo fantástico que toca el tema de la esclavitud es la Bahía de los esclavizadores (*Slaver's Bay*), en donde se encuentran las ciudades de Astapor, Yunkai y Meereen. La única actividad comercial de esta zona es el entrenamiento y venta de esclavos: los mayores mercados se sitúan en este lugar. Para suministrarse de esclavos, estas ciudades comercian con los Dothraki, un grupo de tribus bárbaras y nómades, guerreros quienes en sus conquistas capturan esclavos para venderlos en estas ciudades. Estos pueblos y estas últimas ciudades tendrán una fuerte importancia en el desarrollo de la historia y en las discusiones sobre la esclavitud.

Los inmaculados

Los inmaculados (*the Unsullied*) son soldados esclavos, quienes son entrenados desde niños. Aunque originariamente provienen de jóvenes esclavos capturados de todas partes del mundo de ficción, son entrenados en la ciudad de Astapor, en Essos, en

la región llamada “La bahía de los esclavizadores”. Aquí encontramos un elemento de la esclavitud que los autores anteriores no habían tenido en cuenta: la captura. En la historia, hay personas que han entrado en una situación de esclavitud por causa de una captura; puede que esto se asemeje más a la situación descrita en la dialéctica original hegeliana, pero esto presupone una libertad en sociedad anterior que no es explorada por los autores. Según cuentan las historias, son guerreros que no conocen el miedo, y que se caracterizan por una lealtad absoluta, llegando a derrotar enemigos mientras estaban en una situación de inferioridad. Luchan a pie, con espada, escudo y lanza.

Cuando Daenerys, uno de los personajes principales, llega esta ciudad, bajo insistencia de Jorah Mormont, otro de los personajes, se encuentran con los amos de los esclavos quienes entrenan a los Inmaculados, y allí escuchan la historia de su entrenamiento. Ellos comienzan su entrenamiento a los cinco años de edad, y que sólo uno entre tres termina el entrenamiento; y llegan a ser leales incluso si les cuesta la vida. Una de las características más interesantes es que ellos son eunucos: los esclavizadores los castran, quitándoles incluso el pene; de esta forma ellos pierden acceso al placer sexual, y no son distraídos por la sexualidad. Según los esclavizadores, esto les da una disciplina que no tiene comparación, y les hace perder todo miedo a la muerte. Por esta característica es que otro de los personajes no los caracteriza como humanos; y es por esta razón que son llamados “los Inmaculados”, al ser las creaturas más puras con respecto a la sexualidad posibles. Además de esto son entrenados con el “Vino de la valentía” (*Wine of courage*), el cual les anestesia todo dolor posible. A este punto vemos como, para acercarnos a este fenómeno necesitamos del psicoanálisis de Lacan: los autores anteriormente mencionados no hacen el vínculo entre la esclavitud y la sexualidad, ni entre la esclavitud y la intoxicación. El esclavo aquí no tiene miedo a la muerte, como el amo hegeliano, puesto que la sexualidad no está en juego; una de las características del amo según Lacan es que renuncia al goce sexual para continuar en su posición de amo⁸. La sexualidad y la muerte ponen en jaque al sujeto; y en este caso, sin sexualidad, no hay miedo a la muerte; y lo que queda de sentimiento se borra con la intoxicación. Es también por esto que los esclavizadores se jactan que ellos no pueden ser sobornados; no tienen nada que perder, por lo tanto no los pueden comprar. Los sentimientos y apegos son eliminados al ser forzados a cometer actos atroces; cada uno

⁸Lacan, Jacques (1991) *Le séminaire, livre XVII : L'envers de la psychanalyse*, Paris, Francia: Éditions du Seuil. Pp.111-112.

debe cuidar un perro, y a cierto momento se les pide de matarlo; también, una de las pruebas finales es de matar a un niño esclavo en frente de su madre. Todo esto es posible sólo para sujetos que no tienen nada que perder, es decir la sexualidad. Es interesante notar que estos esclavos terminan asimilando muchas de las características descritas por Hegel de los amos.

Los nombres que cada uno de los esclavos lleva pone una pregunta muy interesante: su nombre anterior es borrado, y a cada soldado se le asigna un nombre diferente, siempre ligado a algo desagradable: gusano gris, rata negra, pulga roja... y este nombre es asignado y cambia cada día, para que los soldados no puedan identificarse con éste. Cuando son liberados, su general electo, Gusano Gris, decide quedarse con este nombre, diciendo que su nombre anterior estaban maldito, y fue por ello que fue capturado como esclavo; mientras que este es el nombre que él tenía mientras que fue liberado, y por esto es un nombre afortunado. Algunos otros, quienes pueden, regresan a utilizar los nombres que tenían antes de ser capturados. Mientras que esto puede parecer un detalle, es en efecto una discusión muy importante sobre la importancia del nombre propio para el sujeto; el nombre, que viene de un Otro quien lo nombra, y que pone en juego la transmisión intergeneracional del apellido. Aquí, los esclavos pierden incluso sus nombres (como se hacía durante la trata transatlántica con los africanos esclavizados) y no tienen derecho a uno nuevo. Esto borra el pasado y desdibuja la continuidad de las generaciones. Aquí se evoca la falta de Nombre-del-Padre lacaniano: al no tener un nombre fijo, estos soldados no están integrados a lo simbólico como sujetos, sino en tanto que esclavos. Además que sus nombres no son nombres propios, intraducibles, sino nombres comunes e intercambiables; ellos no denotan una individualidad ni algún rasgo singular.

Para acabar de hablar de estos soldados esclavos, luego de la toma de Meereen por Daenerys y de la ocupación de la ciudad, la resistencia comienza a asesinar a estos soldados. ¿Cómo hacen para asesinar a unos de los guerreros más poderosos del mundo? Pues ellos son encontrados visitando prostíbulos, donde van sólo para que una mujer los tenga en sus brazos, puesto que son eunucos y nos pueden tener relaciones sexuales convencionales. Y en este momento de debilidad son asesinados. Como ya discutimos, la sexualidad pone en jaque al sujeto, y es algo del cual el ser hablante no puede deshacerse. Además, esto pone la pregunta sobre la creación de eunucos: para

crear voluntariamente este tipo de personas, tenemos que referirnos a un sistema social que reduzca a animales a las personas, como en este caso la esclavitud.

Daenerys Targarean y la liberación de los esclavos

Daenerys Targarean es uno de los personajes principales de esta saga, y cuya historia está fuertemente ligada al sujeto de la esclavitud. Ella es la hija del antiguo rey de Westeros, quien fue depuesto, y ella y su hermano (quien muere) deben vivir en el exilio en Essos. Cuando la historia comienza, su hermano y uno de sus protectores la dan en matrimonio a uno de los líderes de los Dothraki, Khal Drogo; su hermano por soldados para recuperar su reino, y su protector por joyas, esclavos y bienes materiales. En este punto, ella es a la vez una princesa y una esclava. Esto también es problemático si nos referimos a la Dialéctica del amo y del esclavo; ¿cómo funciona esta dialéctica si uno o los dos personajes son mujeres? De esta forma la sexualidad atraviesa una vez más la dialéctica. Hay en Lacan observaciones contradictorias al respecto: una vez dice que son las mujeres las verdaderas esclavas, al tener el objeto del deseo de los hombres, y otra dice que son los verdaderos amos, al no estar sujetas al miedo de ser castradas y al poder manejar el deseo masculino. Sobre la primera hipótesis, una de las mayores referencias a estos libros de la esclavitud es a la de prostitutas esclavas, quienes son por consecuente doblemente esclavas, quienes no disponen de su cuerpo ni siquiera en la sexualidad. Sobre la segunda hipótesis, y siguiendo con la historia de Daenerys, Khal Drogo se enamora de ella, la comienza a tratar como la reina que es y le da una posición de amo dentro de su tribu; y así, aunque ella fue “vendida”, ahora es atendida por esclavos.

Siendo reina, ella debe confrontarse a las consecuencias de las victorias en la guerra del ejército de su marido. Y allí, ella siente compasión por aquellos que han sido derrotados y se convierten en sus esclavos: ella intenta frenar las masacres de los que se resisten y las violaciones a las nuevas esclavas, pero sin éxito y sólo causando más conflictos al interior de su tribu. Una de las mujeres, ahora esclava, es una bruja quien propone curar a Khal Drogo, pero la consecuencia de su interferencia es la muerte del Khal del hijo que Daenerys lleva en su vientre; y esto hace que por una parte su tribu se desbande, quedando ella sin ejército, con los esclavos más débiles y en una posición de nómada. Pero por otra parte, esto la lleva a conseguir tres dragones, los últimos en ese

mundo, los cuales pueden ser al mismo tiempo de gran valor y un arma de guerra formidable.

Después de la muerte de Khal Drogo, la primera acción de Daenerys es de liberar a los esclavos: y esta característica continuará durante el resto de su historia. Ahora no hay diferencias jerárquicas entre esclavos y miembros de la tribu: todos son miembros, y, en palabras de ella, una hermandad. La pregunta “¿qué es liberar a un esclavo?” se pondrá durante varios momentos de la saga de este personaje, y ya volveremos a las diferentes formas de cómo Martin muestra las liberaciones. Luego de esto Daenerys, junto con lo que queda de su tribu y esclavos ahora liberados, pasa por un momento de dificultad, en el cual debe ir de ciudad en ciudad como mendicantes. Sobre esto, Lacan muestra que el rico no es un amo⁹; es decir, que el amo no se interesa por la riqueza y lo material, a diferencia del rico, para quien son fundamentales. El amo no puede ser comprado, el rico sí. Y así Daenerys guarda su dignidad, rehúsa vender sus dragones, y continúa en sus viajes hasta llegar a la ciudad de Astapor, la ciudad de origen de los Inmaculados. Ella entra en esta ciudad gracias a Jorah Mormont, como ya mencionamos, siguiendo su consejo de comprar estos esclavos para regresar a Westeros con un ejército respetable.

El episodio de la liberación de los Inmaculados y la toma de Astapor por parte de Daenerys es digno de ser tomado en cuenta. Ella entra a la ciudad y queda horrorizada del maltrato de los amos hacia los Inmaculados. Así que ella propone un trato a los amos: cambiar todos los Inmaculados, incluso aquellos que todavía están bajo entrenamiento, por uno de sus dragones. Los amos aceptan, y se da un intercambio: el bastón de mando de los Inmaculados por el dragón. Sin embargo, el dragón se rebela, y quema y mata a todos los amos. En este momento Daenerys tira el bastón al suelo, y le da la libertad a los Inmaculados: ellos pueden o seguirla o irse, como quieran. Y ellos deciden seguirla; de esta forma toman la ciudad y marchan con ella. Este episodio tiene dos aspectos remarcables: primero, que el intercambio no es equivalente: un animal no es necesariamente un esclavo. Para poder conocer la dominación y la sumisión, es necesario pasar por el lenguaje. En palabras de Lacan, “si no les salta a los ojos inmediatamente, a la primera aprehensión, que si no hubiese lenguaje no habría amo, que el amo no se da sólo por la fuerza o porque él ordena, y que como la lengua existe

⁹Lacan, Jacques, *Le séminaire, livre XVII : L'envers de la psychanalyse*, op.cit., p.94.

ustedes obedecen”.¹⁰ Por otra parte, Daenerys libera a los Inmaculados, quienes la siguen... y no dejan de ser Inmaculados. Esto implica otra vez la pregunta, difícil de responder: ¿qué es la liberación de la esclavitud?

Luego de dejar Astapor, ella pone en su lugar a un triunvirato de un médico, un intelectual y un sacerdote, y ella deja la ciudad. Pero poco después de su partida y de la de su ejército, el caos continúa en Astapor; hay un golpe de estado y ahora un ex-carnicero toma el poder y se nombra rey. Las intrigas y los intentos de mantener la esclavitud prohibida son puestos a prueba varias veces, hasta que fallan definitivamente. El nuevo rey Carnicero restablece la esclavitud, y decide entrenar una vez más a los Inmaculados, pero ahora son los hijos de los antiguos amos quienes deben pasar por este proceso. Esto entristece a Daenerys; su intento de liberar a los esclavos ha sido un fracaso, y ahora simplemente los amos son esclavos y los esclavos son amos.

Mientras tanto, ella marcha hacia la ciudad de Yunkai, conocida por sus esclavos sexuales. Ahora que ella tiene un ejército, además de un grande séquito de esclavos libertos (entre los cuales también hay mujeres, niños y ancianos), puede amenazar a la ciudad de Yunkai a rendirse y liberar a sus esclavos o sufrir la misma suerte de Astapor. Los esclavizadores de Yunkai reúnen un ejército de mercenarios y de esclavos, que al enfrentarse con el ejército de Daenerys causa que los mercenarios cambien de bando y los esclavos huyan. Así, los amos de Yunkai deciden rendirse y liberar sus esclavos, quienes eligen en su mayoría de seguir a Daenerys en su camino. En este momento ella se gana el apelativo de “madre” por parte de los esclavos liberados.

Después de esto ella marcha hacia Meereen, la última gran ciudad en la Bahía de los esclavizadores. Allí, los amos han destruido los campos, para que el séquito de Daenerys no pueda aprovisionarse, y crucifican a un esclavo por cada milla entre Yunkai y Meereen. Ella decide enterrarlos uno a uno en su camino. En este momento ella decide tomar la ciudad por sorpresa, y con la ayuda de esclavos rebeldes lo logra. Pero se da cuenta que con los campos en ruina no podrá marchar más, y se pregunta cómo hacer para alimentar la ciudad y su séquito de soldados y esclavos liberados. Ella decide quedarse a gobernar en Meereen, siendo consciente que su cruzada por liberar a los esclavos ha traído guerra y destrucción para las ciudades de la Bahía de los esclavos;

¹⁰ Lacan, Jacques (1978) “Du discours psychanalytique”, *Lacan in Italia*, Milan, Italia : La Salamandra. p.47.

en Meereen, ella tiene que frenar la casi guerra civil que se produce, al querer los esclavos masacrar a todos los amos.

En este momento las paradojas del gobierno y de la liberación de los esclavos se hacen más patentes. Ella prohíbe la esclavitud y comienza a recibir audiencias, y en ellas algunos de los ex-esclavos comienzan a pedirle que restablezca la esclavitud para ellos. Por ejemplo, profesores y gladiadores, que eran esclavos, piden que su forma de servidumbre sea restablecida, ya que han perdido su estatus y su forma de subsistencia; ella rechaza a los gladiadores, puesto que ya no deben morir para entretener a nadie, y da la opción a los esclavos de firmar un contrato y recibir un pago por sus servicios. Pero poco después ella se da cuenta que ahora la esclavitud continúa, pero bajo esta forma asalariada, puesto que los esclavos libertos no poseen medios para contratar a otros esclavos. Esto nos recuerda a Marx en los *Grundrisse*, en donde pone en continuidad a la esclavitud con el capitalismo industrial, lo que haría pensar que hay un vínculo entre la esclavitud y el trabajo asalariado. Para algunos, la condición de los contratos es una mejora; otros esclavos insisten que sus vidas como esclavos no eran tan terribles, como los médicos, sacerdotes, y algunos esclavos sexuales, y quieren seguir siendo esclavos; así ella termina permitiendo que algunos esclavos se vendan a sí mismos, pero no a sus mujeres ni a sus hijos.

Las audiencias continúan, y Daenerys tiene que juzgar casos muy complicados, sobre todos quejas de ex esclavos y ex amos después de ser liberados. Por ejemplo, un amo se cuenta que él tenía una sastrería, y que una esclava vieja enseñó a las esclavas más jóvenes la costura. Después de la liberación él quedó arruinado, y ahora las costureras prosperan, por lo que el amo pide un porcentaje de las ganancias de las costureras, ya que gracias a él aprendieron el oficio; Daenerys, en este caso, juzga a favor de las ex esclavas. Luego, un ex esclavo dice que se casó con una mujer que era una esclava sexual de uno de los amos, quien la dejó embarazada; él pide oro y que el ex amo sea castrado por violación. Ella adjudica el oro al ex esclavo, pero dice que antes era legal lo que el amo hizo, y no lo puede castrar. Si no, ella dice, gobernaría una ciudad de eunucos. Luego, un niño, hijo de unos amos, se queja que durante la toma de la ciudad los esclavos de su padre se rebelaron, lo mataron a él y a su hermano, violaron a su madre antes de matarla, tomaron su casa y lo expulsaron; él pide que se le restituya su casa y se castigue a los esclavos. Ella lo rechaza, aunque le duele, porque no se puede castigar a los esclavos de rebelarse contra sus amos. Ella se da cuenta que gobierna

sobre una ciudad de muerte. Estas audiencias son muy interesantes, y sus veredictos se pueden poner obviamente en duda: vemos que la liberación no es fácil, que la violencia existe de ambos lados, y que tal vez Daenerys haya juzgado errado. Estas son las paradojas de la liberación de los esclavos a las cuales ella tiene que confrontarse.

Las paradojas del gobierno se manifiestan: cada facción tiene intereses diversos, entre ellas grupos de amos y de ex esclavos. Aún después de la liberación, las apelaciones de quien era amo y quien esclavo siguen vigente. Sin esclavos, la economía se arruina, puesto que esta región era el centro del entrenamiento y comercio de esclavos, y sin esta mano de obra ya no hay ni quien trabaje de la misma manera ni qué comerciar. Aquí ella tiene una discusión con Xaro de la ciudad de Qaurth, en donde ella mendigó: él le explica que el refinamiento social de su ciudad se debe a que debajo de la ciudad hay esclavos, que permiten que el resto de la población se dedique a otras cosas. Ella rechaza esta lógica, diciendo que es cruel e injusto, y que fue la crueldad de Astapor lo que la inspiró a liberar los esclavos. Él le intenta mostrar que ella está en una situación de peligro, puesto que muchos de esos esclavos libertos no son soldados, y que si hay un contraataque de las ciudades donde todavía hay esclavitud ella estará perdida. Y esto es lo que sucede; varias otras ciudades comienzan a prepararse para atacar a Meereen y reinstaurar la esclavitud. Mientras tanto, en otras ciudades, como en Volantis, la idea de la rebelión de los esclavos comienza a regarse. Algo de esto evoca la historia haitiana, en la cual los soldados de L'Ouverture y Dessalines debieron confrontarse contra los ejércitos de varias potencias europeas luego de su independencia.

Y poco a poco, con la ciudad bajo asedio de las fuerzas de las otras ciudades esclavizadoras, Daenerys es forzada a aceptar poco a poco la realidad de la esclavitud. Ella reabre las luchas de gladiadores, y tiene que pasar tiempo viendo grupos de entretenimiento de esclavos. Ella tiene que aceptar los límites de sus intentos de liberar a todos los esclavos. En este momento, podemos entender el vínculo que la esclavitud tiene con lo social según Lacan. En el seminario III, Lacan dice que en nuestras sociedades, al ser abolida la esclavitud, lo que se ha hecho es hacerla pasar del lado de lo reprimido; pero que cualquier sociólogo se puede dar cuenta que la servidumbre está presente en nuestras sociedades, y de una forma generalizada. De esta forma, la dupla

amo-esclavo han sido generalizadas al interior de cada participante de la sociedad.¹¹ La esclavitud sigue allí, en la sociedad y en el inconsciente, así no queramos admitirlo.

Jorah Mormont y Tyrion Lannister: de la nobleza a la esclavitud

Jorah Mormont y Tyrion Lannister son otros dos personajes principales en esta saga, los cuales también son marcados por la esclavitud. Lo interesante de ellos es el hecho de haber nacido nobles en Westeros, y haber pasado por un momento de esclavitud en Essos. La historia de Mormont comienza en el norte de Westeros; es hijo y heredero de un territorio menor, pero para complacer los excesivos caprichos de su esposa, vende unos de sus siervos, cazadores furtivos, como esclavos. Por esta acción es desheredado y desterrado a Essos, en donde se vuelve mercenario y pierde a su esposa para no caer en esclavitud por deudas. Es en este momento que se vuelve parte del séquito de Khal Drogo, donde conoce a Daenerys Targaryen.

Aunque él se vuelva uno de los más fervientes seguidores de la reina, en un principio envía información al rey de Westeros sobre ella para buscar un perdón y poder regresar. Esto lo hace ser un traidor a la reina, aunque no es descubierto inmediatamente, ser despreciable para la corte de Westeros. De todas formas, después de la muerte de Drogo, la sigue con fervor, pero siempre mostrando un poco de desdén por los esclavos, que después serán liberados. Es él quien intenta mostrarle a Daenerys que la esclavitud es inevitable, que es parte de la guerra, y que ella es muy idealista al intentar liberar a los esclavos; por otra parte, es él quien la guía a Astapor, y le insiste que se apropie de los Inmaculados. Él la acompaña hasta la conquista de Meereen, donde se descubre que vendió información al rey de Westeros, y es desterrado nuevamente. Después de esto viaja a Volantis, donde va a encontrarse con Tyrion Lannister.

Tyrion Lannister es uno de los personajes más interesantes de *Canción de hielo y fuego*. Es hijo de uno de los nobles más ricos, importantes y poderosos de todo Westeros, y su heredero legítimo; pero al mismo tiempo es un enano deforme, que si no hubiese nacido en una familia así de ponderosa habría sido abandonado o dejado morir. Desde el principio él dice que si hubiese nacido pobre, él habría sido vendido como esclavo a un circo de creaturas exóticas. Irónicamente, éste será su destino; luego de

¹¹Lacan, Jacques (1981) *Le séminaire, livre III : Les psychoses*, Paris, Francia : Éditions du Seuil. Pp.149-150.

pasar una buena parte de la historia en Westeros, sobreviviendo gracias a su forma de saber hablar y del dinero de su padre, es acusado de un crimen abominable que no comete, comete otro peor de abominable y termina escapándose y exilándose en Essos. Sus armas son su ingenio, sus conocimientos, y el hecho de saber hablar para convencer, ya que no posee fuerza física. En Essos, viajando de incógnito, llega a Volantis, y decide ir a encontrar a Daenerys para ayudarla recuperar su trono en Westeros. En ese momento, él es capturado por Mormont, quien quiere llevarlo donde Daenerys como muestra de lealtad y para pedir redención.

El asunto se complica cuando, en la mitad del camino, el barco en el que iban es capturado por un grupo de esclavizadores, quienes buscan suplir el comercio de esclavos interrumpido por Daenerys. Aunque Mormont lucha hasta el final de sus fuerzas, son encadenados y dejados con vida para ser vendidos luego. Son llevados cerca de Meereen, donde Tyrion y Mormont deben confrontarse al Mercado de esclavos, donde son subastados. En este momento Tyrion viajaba con otra enana, un cerdo y un perro, y todos son subastados juntos como parte de un acto teatral, en el que los enanos reproducen una justa cabalgando sobre los animales. Tyrion se da cuenta que no está hecho para el trabajo físico a causa de su cuerpo, así que decide apostar al acto. Mormont es torturado físicamente por sus intentos de rebelión, mientras que Tyrion es castigado en general por lo que él dice, por provocar a los esclavizadores. Durante su subasta, por el contrario, Tyrion decide hablar, aunque le peguen los esclavizadores; él dice cosas inteligentes y chistosas, dice que sabe cantar y gana siempre jugando ajedrez, e incluso se pone un precio, diez veces más del que le estaban poniendo. Esto hace que uno de los amos, quien tiene una *grotesquerie*, compre al acto de Tyrion por un buen precio; e incluso Tyrion convence a su nuevo amo de comprar a Mormont.

Este episodio es muy interesante para pensar la Dialéctica del amo y del esclavo. Tyrion sabe hablar, y es por su forma de hablar que es reconocido como valioso; es como el momento que Odiseo es descubierto desnudo y náufrago, pero por su forma de hablar es reconocido como un rey. Si en la dialéctica hegeliana es el amo quien reconoce al esclavo, aquí un antiguo amo se hace reconocer como importante por el amo aun siendo esclavo. Ni Tyrion ni Mormont se identifican con el esclavo, pero tienen estrategias opuestas; mientras uno habla y se hace reconocer, el otro pelea, se intenta liberar, y no es asesinado porque un buen guerrero es valioso como esclavo y lo esclavizadores lo prohíben. En el seminario I de Lacan, él lee la dialéctica hegeliana

como compuesta de dos componentes: una parte en el imaginario y otra en lo simbólico. Si la lucha a muerte es un conflicto imaginario para Lacan, de la dialéctica se establece el reconocimiento de una autoridad, de la ley, de lo simbólico.¹² De esta forma, podemos decir que Mormont está atrapado en la parte imaginaria, en el amo que no teme a la muerte (y por ello queda casi muerto) mientras que Tyrion, al hablar, maneja lo simbólico y aun estado en una situación de esclavitud consigue un amo que lo trate mejor que a los otros esclavos, de donde puede planear su próxima acción.

Pero esta experiencia transforma a Tyrion. Él observa a un esclavo siendo castigado a latigazos, y decide obedecer, asistiendo en la higiene de su nuevo amo. Él aprende a callar su insolencia, lo que puede serle aquí fatal. Sin embargo, la historia de Tyrion y de Mormont se resuelve de otro modo; hay una plaga que se difunde dentro y fuera de Meereen, y el nuevo amo de ellos se enferma y muere. En este momento, Tyrion decide escapar, y crea un plan para hacerlo. El esclavo favorito del amo, a quien Tyrion llama Enfermero, es un hermafrodita y decide cuidar a su amo hasta el final. Mientras tanto, los otros esclavos, los guardias, no están tan de acuerdo, y tampoco saben qué hacer. Tyrion, quien se da cuenta que aunque todos sean esclavos hay rangos y jerarquías, y que el esclavo doméstico es detestado, convence a los esclavos soldados de salir con Mormont a buscar agua, y aprovecha el caos para escapar. Esto es interesante: la esclavitud doméstica es muy distinta de la esclavitud de producción. Podemos acordarnos de la película *Django Unchained* (Django desencadenado) de Quentin Tarantino, donde en el sur de los Estados Unidos, el ayudante más fiel del amo y quien lucha a los otros esclavos es el esclavo doméstico. Parece que es inspirado en hechos reales: durante las rebeliones en el sur, los esclavos domésticos en general no participaban, pues podían delatar a los otros esclavos a sus amos. Esto muestra que hay diferentes tipos de esclavitud y de actitudes frente a ésta.

La actitud de Mormont fue muy diferente: si en un principio se rebeló y fue castigado por ello, al final se resigna y deja de oponer resistencia, pero sin obedecer. Lo dejan enjaulado, y él toma los golpes estoicamente; sin embargo, el amo le tatúa un demonio en el rostro, lo que se lo desfigura. Este demonio es la marca de un esclavo rebelde, y es una marca que tendrá para el resto de sus días. Si Mormont elige dejarse morir libre en lugar de tener una vida de esclavo, Tyrion acepta la vida de esclavo sin

¹²Lacan, Jacques (1975) *Le séminaire, livre I: Les écrits techniques de Freud*, Paris, Francia : Éditions du Seuil. p.248.

creer que lo es, y de esta forma hace un plan para que él y Mormont escapen. Vemos que si Mormont tiene una posición de amo según Hegel, el verdadero amo en cuestión es Tyrion, quien es capaz de burlar la situación y salir adelante. Hablando con otros esclavos, Tyrion remarca que “Lo más insidioso de la esclavitud era lo fácil que era acostumbrarse a ella”. Y esto es algo que Tyrion niega. ¿Es Tyrion un esclavo o no? Según Lacan, lo sería, en referencia a Terencio¹³; la humanidad está en los esclavos, y la astucia es parte fundamental de lo que es estar en una posición de servidumbre.

Conclusión

Hay dos conclusiones que podemos sacar de la lectura de *Canción de hielo y fuego* desde una óptica lacaniana en relación a la Dialéctica del amo y el esclavo: primero, esta dialéctica viene atravesada por la sexualidad. El deseo para Hegel se limita al querer consumir algo de la realidad, mientras que para Lacan es mucho más complejo. Tenemos que sumar más variables, como que entre el amo y el esclavo existe la diferencia sexual y que ambos están atravesados por la sexualidad.

La segunda conclusión, que es el aporte que hace Lacan a la lectura de la Dialéctica, es, en la Teoría de los cuatro discursos, el Discurso del amo. En éste, Lacan pone en relación al amo y al esclavo, pero también pone en un segundo nivel al sujeto dividido y al objeto causa del deseo. Con esto, Lacan amplía la dialéctica: ya no sólo hay dos términos, sino cuatro, y el sujeto se encuentra entre el amo y el esclavo. Desde este punto de vista podemos entender mejor la relación entre los personajes de esta obra citada: ellos son en parte amos y esclavos, y de todas formas se confrontan con un deseo, sea el propio o el ajeno.

Bibliografía

- Hegel, Georg Wilhelm Freidrich (1952) *Phänomenologie des Geistes*, Hamburgo, Alemania :Verlag von Felix Meiner. (1977) *Phenomenology of Spirit*, Trad. Miller, A.V, Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Kojève, Alexandre (1947) *Introduction à la lecture de Hegel*, París, France : Gallimard.
- Lacan, Jacques (1978) “Du discours psychanalytique”, *Lacan in Italia*, Milan, Italia : La Salamandra.
- Lacan, Jacques (1975) *Le séminaire, livre I: Les écrits techniques de Freud*, Paris, France :Éditions du Seuil.

¹³ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XIII : L'objet de la psychanalyse*, Inédit. Leçon du 20 avril de 1966.

- Lacan, Jacques (1981) *Le séminaire, livre III : Les psychoses*, Paris, France : Éditions du Seuil.
- Lacan, Jacques (1991) *Le séminaire, livre XVII : L'envers de la psychanalyse*, Paris, France : Éditions du Seuil.
- Martin, George R.R. (1996) *A song of ice and fire*, Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books.
- Marx, Karl (1968) *Manuscrits de 1844*, Paris, Francia: Éditions sociales.

Freud y el arte: un uso lógico

Cristóbal Farriol ¹
(Universidad de Rennes 2)

Recibido: 13/04/2017

Aceptado: 30/06/2017

Resumen:

Frente a la relación arte-psicoanálisis, el siguiente texto propone entre estos una relación lógica. No un “psicoanálisis del arte” el cual para Lacan es una “noción delirante” (Lacan, 1973a, p. 77), sino una lógica de las poéticas, correlativa a la lógica del inconsciente. A partir del impase del saber médico frente al síntoma histérico, Freud toma las poéticas como referencia para su descubrimiento. El artículo propone dos usos lógicos de las artes en la obra de Freud: primero, una lógica del inconsciente; segundo, una lógica del resto. Esto es: la correlación de la estructura ficticia del poeta con las formaciones del inconsciente, y el uso de las poéticas en cuanto saber marginalizado por la ciencia, respectivamente.

Palabras claves: Freud– Lacan– arte– lógica– ciencia.

Abstract:

This article proposes a logical relationship between art and psychoanalysis. Not a “psychoanalysis applied to art” considered by Lacan as a “delirious notion” (Lacan, 1973a, p. 77), but a poetical logic, which follows the unconsciousness logic. Face to the impasse of medical knowledge face to the hysterical symptom, Freud uses poetics as a reference for his discovering. This article proposes two logical ways in Freud’s work: first, an unconsciousness logic; second, a remainder logic. In other words: the logical relationship between poet’s fiction and the unconsciousness formations, and the utilization of poetics as a marginal knowledge by science, respectively.

Keywords: Freud–Lacan– art– logics– science.

Introducción

Freud no es un esteta. Esto es una condición que él mismo confiesa en su texto sobre el Moisés de Miguel Ángel (Freud, 1914). En ese mismo artículo declara también sus limitaciones respecto a sus gustos artísticos, limitaciones confirmadas por otros

Cómo citar este artículo:

MLA: Farriol, Cristóbal. “Freud y el arte: un uso lógico”. *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 88-106.

APA: Farriol, C. (2017). “Freud y el arte”. *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 88-106.

Chicago: Farriol, Cristóbal. “Freud y el arte: un uso lógico”. *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 88-106.

¹Psicólogo y artista. Master en psicoanálisis UBA y Paris Diderot, Licenciado en Artes Pontificia Universidad Católica de Chile. Correo electrónico: cristobalfarriol@gmail.com

autores, tales como Copjec (Copjec, 2004), quien le considera “conservador” en materia de gustos artísticos. Lejos de proponer una estética psicoanalítica, y lejos de teorizar sobre el arte, una primera impresión en la obra de Freud puede ser la de un uso de las artes a modo de ejemplo o ilustración de su teoría. Es al menos lo que puede en un primer momento verse en textos como *La interpretación de los sueños*: se desarrolla el análisis del mecanismo de la formación del sueño, y se le compara a un fragmento literario para encontrar las semejanzas.

El siguiente artículo propone otra relación de Freud con las artes: no tanto una estética, sino una lógica, y no tanto un ejemplo, sino una referencia epistemológica. Si bien las menciones de las artes y la literatura juegan frecuentemente en Freud el rol de ejemplo o ilustración, éste no sabría limitarse solo a ello. Textos como *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen* (Freud, 1907) muestran no solo una semejanza descriptiva entre las creaciones poéticas y las formaciones del inconsciente, sino muestran también una misma lógica de construcción. Pero aún más importante, Freud ve en las poéticas una herramienta analítica para el abordaje de una noción hasta su época trabajada pero nunca conceptualizada: el inconsciente. Médico de formación, Freud crea el psicoanálisis frente al impase médico-científico ante el síntoma histérico. Si bien otros neurólogos como Janet ya había adelantado la noción de inconsciente para abordar dichos síntomas, su sistematización y conceptualización demandó a Freud abordar otros saberes, no solo externos a la medicina sino marginales a la ciencia. Entre estos saberes se encuentra el arte, las letras, las poéticas.

En lo que sigue, se abordará la relación de Freud con las artes no tanto a partir de sus menciones a lo largo de su obra, sino a partir de los momentos donde, frente a un impase, se ve obligado a acudir a dicho saber. Se verá que tales impases son frecuentemente al momento de articular el síntoma a un saber establecido, en este caso científico-médico. Es así como el texto comenzará desde los inicios del psicoanálisis, con los textos freudianos previos a 1900. Luego pasará a los textos donde Freud trabaja la articulación entre las artes y las formaciones del inconsciente, para luego volver a la relación de Freud con el saber médico y científico de su tiempo. Se verá que es en esa relación, nunca sin conflicto, donde la función del arte en la obra freudiana toma su carácter lógico-epistemológico.

Los inicios de su clínica

Médico de formación, Freud mostró siempre un gusto por el trabajo científico de la investigación. Fueron los apremios económicos lo que lo llevaron en un principio, siguiendo los consejos categóricos de sus mentores, a dedicarse a la práctica médica (Freud, 1925). Pero la necesidad y el apremio no menguaron su deseo de investigador. Teniendo la posibilidad de hacer una pasantía en el hospital de la Salpêtrière, Freud parte a París al servicio del Dr. Charcot (Freud, 1925), célebre investigador de la histeria. Freud hace esa pasantía como médico neurólogo, para descubrir algo que sobrepasa a ese saber. Siempre considerándose un científico, algo de la ciencia médica parece encontrar su límite frente a la histeria, y es ese real que hace impase al saber lo que le lleva a inventar el psicoanálisis. Es no solo lo que puede deducirse al leer la primera obra de Freud, sino también la articulación que Lacan articula entre la medicina y el psicoanálisis:

(...) pues aquí interviene lo que yo llamo simplemente la teoría psicoanalítica, que llega a tiempo y por cierto no por azar, al momento de la entrada en juego de la ciencia, con la ligera anticipación característica de las invenciones de Freud. Pues así como Freud inventó la teoría del fascismo antes que éste aparezca, así también inventó lo que responde a la subversión de la posición del médico tras la llegada de la ciencia: a saber el psicoanálisis como práctica. (Lacan, 1967, p. 44).²

Es decir, ahí donde la medicina atravesada por la ciencia moderna no considera al sujeto, es ahí, frente a ese sujeto no escuchado, que Freud inventa el psicoanálisis. Y esa invención fue producto de una impotencia radical frente a un síntoma. Una impotencia desde el saber médico, como lo dirá Freud varios años más tarde:

El psicoanálisis creció sobre un terreno muy restringido. En su origen conoció una sola meta: comprender algo acerca de la naturaleza de las enfermedades nerviosas llamadas «funcionales», a fin de remediar la impotencia en que hasta entonces se encontraban los médicos para su tratamiento. (Freud, 1924, p. 203)

En ese mismo artículo, Freud menciona el paradigma anatómo-patológico que orientaba a sus colegas neurólogos al momento de abordar las neurosis, y de la exclusión sistemática del factor psíquico, el cual “lo abandonaban a los filósofos, místicos y (...) curanderos, y consideraban acientífico consagrarse a él” (Freud, 1924, p.

² La traducción es mía.

203). Por esta razón Freud considera que no había forma de acceder al enigma de la histeria bajo tales condiciones. Es lo que él mismo pudo constatar en su paso por el hospital de la Salpêtrière bajo la tutela de Charcot en 1885, donde el paradigma anatomista producía terapias eléctricas o de influjo anímico, “casi siempre muy inapropiados y realizados de manera inamistosa, como amedrentamientos, escarnios, llamados al ejercicio de la voluntad, a «reportarse»” (Freud, 1924, p. 204). Ya en su estancia en dicho hospital, Freud notaba que los mismos médicos asociaban el síntoma histérico a algo de lo insatisfecho y lo sexual, pero sin desarrollarlo. Y cuando Freud les interpelaba preguntándoles por qué tal asociación de ideas, estos respondían evasivamente, diciendo que solo se trata de una broma. Esa broma, ya para el Freud de aquella época, guardaba algo de verdad.³

Fue diez años después, trabajando con Breuer, que Freud retoma el abordaje psicogenético de la histeria. Y es esto lo que le hace desviarse del paradigma médico-anatomista de sus colegas neurólogos. Es lo que expresa en un pasaje de su “Prólogo a Theodor Reik”:

El psicoanálisis surgió del apremio médico; respondió a la necesidad de procurar auxilio a neuróticos que no hallaban alivio alguno en el reposo, las curas de aguas o la electroterapia (...) Así, el psicoanálisis, en su origen una técnica puramente médica, se vio llevado desde el comienzo mismo a la exploración, al descubrimiento de unos nexos escondidos de más vastos alcances.(Freud, 1919, p. 255)

Aquello que Freud aquí llama “nexos escondidos” son, en efecto, aquellos vínculos del psiquismo de sus pacientes con algo que escapa al saber médico contemporáneo a Freud. Un saber médico centrado principalmente en la anatomía y la fisiología. Las histéricas bajo observación y tratamiento de Freud mostraban en efecto un cuerpo que no funciona bajo las leyes anatómicas, sino bajo una lógica otra. Es lo que enuncia en el párrafo que sigue:

Su ulterior trayectoria lo alejó del estudio de las condiciones corporales de las enfermedades nerviosas en una medida extraña para el médico. En cambio, pasó a ocuparse de todo el contenido anímico que lleva la vida humana, también de las personas sanas normales e hipernormales. Debíó prestar atención a los afectos y pasiones, sobre todo a aquellos que los poetas no se cansaban de describir y celebrar: los afectos de la vida amorosa; se percató del poder de los recuerdos, del insospechado

³ Verdad que halla en su libro sobre el chiste su confirmación.

valor de la primera infancia para la configuración de la vida madura, de la intensidad de los deseos, que falsean el juicio de los hombres y prescriben unas vías fijas a su bregar. (Freud, 1919, p. 255)

Es en este párrafo donde puede observarse la maniobra hecha por Freud. Su trabajo con Breuer le hizo estudiar los fenómenos corporales histéricos con otras fuentes, entre ellas, aquellas consideradas por los poetas: vida amorosa, determinación de la infancia, deseo. Es algo a considerar el hecho de que Freud, teniendo a su disposición un saber científico de vastedad no menospreciable, se haya visto necesitado de tomar un saber hasta entonces (y por cierto hasta hoy) que no forma parte de la ciencia moderna, a saber, las poéticas. Pero esta maniobra de Freud no se hace explícita sino hasta el final de su caso de Elisabeth von R, en los Estudios sobre la histeria:

No he sido psicoterapeuta siempre, sino que me he educado, como otros neuropatólogos, en diagnósticos locales y electroprognosis, y por eso a mí mismo me resulta singular que los historiales clínicos por mí escritos se lean como unas novelas breves, y de ellos esté ausente, por así decir, el sello de seriedad que lleva estampado lo científico. Por eso me tengo que consolar diciendo que la responsable de ese resultado es la naturaleza misma del asunto, más que alguna predilección mía; es que el diagnóstico local y las reacciones eléctricas no cumplen mayor papel en el estudio de la histeria, mientras que una exposición en profundidad de los procesos anímicos como la que estamos habituados a recibir del poeta me permite, mediando la aplicación de unas pocas fórmulas psicológicas, obtener una suerte de intelección sobre la marcha de una histeria. Tales historiales clínicos pretenden que se los aprecie como psiquiátricos, pero en una cosa aventajan a estos: el íntimo vínculo entre historia de padecimiento y síntomas patológicos, que en vano buscaríamos en las biografías de otras psicosis. (Freud & Breuer, 1893, p. 174)

Es en este párrafo donde se condensan las coordenadas que determinan la maniobra de Freud. En primer lugar, se reconoce extrañado al escribir en un estilo novelesco, un estilo fuera de sus hábitos científicos. Acto seguido, nos explica que esa elección no es causada por criterios estéticos ni de gusto personal, sino por la naturaleza misma de su objeto de estudio. Tal como lo enuncia en su prólogo a Reik (Freud, 1919), los procesos anímicos en juego en la etiología de la histeria son tratados más en el saber literario que en el saber médico. Es así como su abordaje y análisis no serían posible sino con la adopción del estilo literario, bajo riesgo de perder *lo serio* y científico, pero ganando en claridad lógica. Pues Freud detecta una relación entre los síntomas histéricos y el relato autobiográfico del paciente. En efecto, si algo de la histeria escapaba al saber médico moderno contemporáneo a Freud, esto es un cuerpo más allá

del abordaje anatómico, un cuerpo determinado por el lenguaje. Es al menos lo que Freud deduce de la inervación somática histérica, donde las algías y parálisis aparecen en función de “simbolización mediante la expresión lingüística” (Freud & Breuer, 1893, p. 192). En otras palabras, Freud detecta lo que Lacan llamaría más tarde un inconsciente estructurado como un lenguaje.

Poéticas como fuente clínica y epistemológica. Una lógica no exclusivamente patológica

Freud detecta en el síntoma histérico una articulación entre el cuerpo y el lenguaje, que sigue derivas cuya lógica no puede encontrarse ni en la ciencia médica ni en la filosofía, sino en las letras, como Freud lo indica en su estudio de Elisabeth Von R. Esta lógica no tardará en dejar de ser exclusiva a lo patológico. En efecto, desde el comienzo de su obra, Freud es escéptico frente a la distinción entre la condición psíquica “normal” y la patología. Es lo que Freud propone al trabajar lo que llamaba en la época las “neuropsicosis”: “Son aberraciones patológicas de estados afectivos psíquicos normales”(Freud, 1896, p. 260). Esa idea no cambiará a lo largo de su obra, como puede seguir viéndose en textos más tardíos: “En efecto, la patología nos ha prestado siempre el servicio de darnos a conocer por aislamiento y exageración constelaciones que en la normalidad habrían permanecido ocultas”(Freud, 1933a, p. 112-113). Esta frase es decisiva. Muestra que para Freud la patología no es caso aparte, esencialmente distinta del psiquismo “normal”, sino que, debido a su condición de aberración (Freud, 1896, p. 260), pueden servir de guía para detectar lo que en la estabilidad de la salud permanece difícilmente detectable. Más notorios o no, el funcionamiento, la lógica en juego, es la misma: “(...) discernimos los estrechos nexos, y aun la íntima identidad, entre los procesos patológicos y los llamados normales” (Freud, 1933b, p. 134).

Esta continuidad entre lo normal y lo patológico, que es una continuidad de la lógica del funcionamiento psíquico, encuentra su confirmación en el fenómeno del sueño, trabajado por Freud inmediatamente después de sus estudios sobre la histérica. En efecto, si Freud ve una continuidad entre la patología y la salud, es en cuanto ve una continuidad entre el funcionamiento del síntoma y el del sueño en personas sanas.

Y si el sueño estaba edificado como un síntoma, si su explicación requería idénticos supuestos —el de la represión de mociones pulsionales, el de la formación sustitutiva y de compromiso, el de diversos sistemas psíquicos donde van colocados lo consciente y lo inconsciente—, el psicoanálisis deja de ser una ciencia auxiliar de la psicopatología, y es más bien el esbozo de una ciencia del alma, nueva y más fundamental, que se vuelve indispensable también para entender lo normal.(Freud, 1925, p. 44)

Es así como, del mismo modo que en el síntoma histérico, Freud detectó una lógica solo comparable a la de las creaciones literarias, es una vez establecida la continuidad entre lo normal y lo patológico que dicha lógica es asible también en lo que Lacan llamará más tarde las formaciones del inconsciente: sueño, acto fallido, chiste.

En el sueño

Junto con la hipótesis del sueño como guardián del dormir y como cumplimiento de deseo, *La interpretación de los sueños*(Freud, 1900) propone también una lógica de su formación, llamada por Freud “trabajo del sueño”. En éste se encuentran la condensación, el desplazamiento y la figurabilidad. Esta última hace muy frecuentemente uso de lo que Freud llama “restos diurnos”: “Por más dichos y réplicas que aparezcan en los sueños, y que en sí pueden tener sentido o ser irracionales, el análisis muestra en todos los casos que el sueño no ha hecho sino tomar de los pensamientos oníricos fragmentos de dichos realmente pronunciados u oídos”(Freud, 1900, p. 419).

Todos y cada uno de estos elementos del trabajo del sueño, así como el cumplimiento de un deseo, sorprenden a Freud al encontrarlos en una creación literaria en nada vinculada a su grupo psicoanalítico. Es lo que le lleva a consagrar un artículo entero a la novela de Jensen *La Gradiva*.

Ya en *La interpretación de los sueños* Freud cita no solo sueños efectivamente soñados (tanto de él mismo como de sus pacientes) sino referencias de las tradiciones populares cuya construcción sigue las mismas leyes del sueño. Siguiendo el mismo espíritu, Freud se interesa también en los sueños “que jamás fueron soñados, sino creados por poetas”(Freud, 1907, p. 7). Es esto lo que halla en la novela *La Gradiva*. Sueños y alucinaciones aparecen en este relato ambientado en Pompeya, donde Freud se muestra fascinado de ver cómo Jensen construye estos fenómenos en sus personajes, siguiendo con gran precisión la lógica del trabajo del sueño de Freud. No solo aparece el sueño como cumplimiento de deseo, sino además todas las deformaciones propias a la

figuración onírica, incluido el uso de los restos diurnos : “Hay una regla de la interpretación de sueños que reza: Un dicho en el sueño proviene siempre de un dicho escuchado o pronunciado en la vigilia” (Freud, 1907, p. 62).

Freud mismo expresa que su interés en esta obra literaria no es estético, sino relacionado a la sorprendente coherencia con la que Jensen fabrica los sueños ficticios(Freud, 1907). Coherencia en función de lo teorizado por Freud en su libro sobre el sueño. Esto significa un hallazgo de gran importancia para Freud, pues la novela de Jensen cumple un valor de confirmación de su teoría. Es lo que expresa en una nota de *La interpretación de los sueños* agregada en 1909 : “He usado la concordancia entre mis investigaciones y las creaciones de este autor como prueba de la corrección de mi análisis de los sueños”(Freud, 1900, p. 119).El poeta confirma lo teorizado por aquel que estaba creando el psicoanálisis.

Esta coincidencia entre la ficción y la clínica teorizada por Freud le consterna al punto de preguntarse si Jensen conoce su teoría sobre el sueño. Esta consternación fue transmitida a su círculo de colegas, al punto que uno de ellos, Jung⁴, pasa al acto y escribe a Jensen.

Una persona del círculo que, como he consignado al comienzo, se interesó por los sueños de Gradiva y su interpretación posible se dirigió al poeta para preguntarle directamente si se había familiarizado con las tan similares teorías científicas. Como era de prever, el poeta respondió por la negativa y hasta con algún desabrimiento. Dijo que su fantasía le había inspirado a Gradiva, que le había proporcionado deleite; y quien no gustase de ella, bien podía dejarla de lado. El no sospechaba todo lo que había complacido a los lectores.(Freud, 1907, p. 75)

Ciertamente, según lo dicho por Freud, el poeta parece no haberse percatado de su anticipación. Pues si bien dicha novela fue publicada tres años después de *La interpretación de los sueños*, lo que fascina Freud es el hecho de que el poeta desconocía su obra.

Este mismo principio ya fascinaba Freud en su libro sobre el sueño. Es ahí donde hace mención de la tragedia de Edipo, como una obra poética que anticipa algo del sujeto. Freud cita un pasaje de la tragedia de Sófocles, donde Edipo, ya casado con Yocasta, cavila sobre lo escuchado del oráculo. Su mujer le consuela diciendo:“Son muchos los hombres que se han visto en sueños cohabitando con su madre: pero aquel

⁴ Según lo dicho por Strachey en la nota introductoria a “El delirio y los sueños de la Gradiva de Jensen”.

para quien todo esto es nada, soporta sin pesadumbre la carga de la vida”(Freud, 1900, p. 272). Ya habiendo hecho mención al rol del incesto en el psiquismo en su correspondencia con Fliess (Freud, 1897b)(Freud, 1897a)Freud se asombra de ver cómo Sófocles fabrica un material onírico que sigue ese mismo fenómeno psíquico que no deja de manifestarse en su clínica. En fin, lo señalado por Freud muestra no solo un Sófocles que se adelanta al Edipo freudiano, sino un complejo de Edipo anterior a Edipo mismo.

Son estas correspondencias entre las obras literarias y la teoría de Freud lo que le hace formular su muy conocida fórmula del poeta que se anticipa al psicoanalista. Lo dice ya en su ensayo sobre la *Gradiva*, parafraseando a Hamlet : “(...) los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica” (Freud, 1907, p. 8).

Notamos que Freud enuncia un poeta que toca un saber que sobrepasa al saber académico. Esto sigue el principio de la primera clínica freudiana, y del impase de la medicina frente al síntoma. Es de este modo que Freud, en su ensayo sobre la novela de Jensen vuelve, como lo hizo en el caso de Elisabeth Von R (Freud & Breuer, 1893), a la dualidad medicina-poesía y su relación con el psicoanálisis :

Suele decirse que el poeta debe evitar los puntos de contacto con la psiquiatría y dejar a los médicos la descripción de estados anímicos patológicos. En verdad, nunca un genuino poeta obedeció a ese mandamiento. Es que describir la vida anímica de los seres humanos es su más auténtico dominio; en todos los tiempos ha sido el precursor de la ciencia y, por tanto, también de la psicología científica. (Freud, 1907, p. 37)

El acto fallido

Si el poeta se adelanta al analista, esto lo hace no solo en lo que respecta a la construcción de sueños ficticios, sino también con otra formación del inconsciente: el lapsus y el acto fallido. En *Psicopatología de la vida cotidiana*(Freud, 1901) no solo las citas literarias son numerosas, sino además Freud pone explícitamente al poeta en posición privilegiada respecto a captar el sentido en el sin sentido.

En efecto, en dicho libro Freud cita autores como Turgenev, Schiller, Shakespeare, Shaw, Strindberg. Pero lo decisivo no está ahí. Freud no se limita al uso de las poéticas como ejemplo de sus teorías, sino que ve en los poetas un saber acerca de las operaciones fallidas, un saber que les da valor de verdad. Lo dice abiertamente,

parafraseando a Hans Sachs, en un párrafo agregado en 1919: “Un ejemplo muy aleccionador y transparente de la seguridad con que los creadores literarios saben utilizar en el mismo sentido del psicoanálisis el mecanismo de las acciones sintomáticas y fallidas está contenido en la novela de John Galsworthy, *The Island Pharisees*” (Freud, 1901, p. 132).

Vemos así cómo Freud destaca un saber usar del acto fallido, donde éste tiene un valor decisivo en el destino del relato. Lo dice al comentar un artículo de J. Stärke, quien : “ha aportado un ejemplo de que los poetas no tienen reparos en remplazar una acción deliberada por un trastocar las cosas confundido, y en convertir a este último en la fuente de las más serias consecuencias”(Freud, 1901, p. 185).Lo mismo es al referirse al olvido de César de despedirse de Cleopatra en la obra de Shaw (Freud, 1901, p. 152). Sobre el valor del acto fallido que el poeta le atribuye, Freud insiste:

Ya he podido ofrecer repetidas pruebas de que los poetas conciben las operaciones fallidas tal como aquí las entendemos, vale decir, como provistas de sentido y motivadas. Por eso no nos asombrará ver, en un nuevo ejemplo, cómo un literato dota de cabal sentido también a un movimiento torpe y lo convierte en signo anunciador de posteriores episodios.(Freud, 1901, p. 174)

Para Freud, el poeta no solo saben usar el acto fallido en sus ficciones, sino también, como Jensen o hizo con el sueño y el delirio, está “familiarizado con el mecanismo y el sentido del trastrabarse” (Freud, 1901, p. 97). Esto dice refiriéndose a Shiller así como a Turgenev (Freud, 1901, p. 86). Sobre Strindberg: “Entre los creadores literarios que en ocasiones se han pronunciado sobre las pequeñas acciones sintomáticas y operaciones fallidas, o se han servido de ellas, ninguno ha discernido su naturaleza secreta con tanta claridad ni ha prestado al relato una tan ominosa animación como lo hizo Strindberg” (Freud, 1901, p. 207).

Es así como, más allá de una serie de ejemplos literarios, Freud ve al poeta como una referencia para la construcción de su teoría. Como en su primera clínica, es a ellos a quien cede la autoridad: “También en el campo de las acciones sintomáticas debe la observación analítica ceder la prioridad a los poetas. No le queda más que repetir lo que ellos han dicho de antiguo” (Freud, 1901, p. 208-9). Al analista no le queda más que recoger del poeta lo que la ciencia deja de lado.

El chiste

Si Freud parece notar que el poeta recoge aquello que la ciencia deja de lado, ese es también el caso del chiste. *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Freud, 1905) comienza con la sorpresa de Freud al ver que el chiste ha sido un tema poco trabajado por la filosofía. Esta se ha ocupado más de lo cómico. Freud comienza la introducción de su libro refiriéndose a cuatro referencias para el análisis del chiste. De esos cuatro autores, uno es poeta: Heinrich Heine. Su *Reisebilder* dará la anécdota chistosa del *Famillionaire*, que servirá de referencia a lo largo no solo de todo su libro sobre el chiste, sino también varias décadas después el Seminario de las formaciones del inconsciente de Lacan (Lacan, 1998).

Como en Psicopatología de la vida cotidiana, la referencia a poetas, para aludir a construcciones de chistes, son numerosas. También toma muchos ejemplos de las tradiciones populares. Pero tal como el su libro sobre los actos fallidos, estas alusiones literarias no se limitan a ser ejemplos. El valor de los poetas en lo que respecta al análisis del chiste, si bien no es explícitamente enunciado por Freud, lo es por Lacan. En su seminario V (Lacan, 1998) hace un gesto similar al de Freud: se sorprende de ver lo poco que en Francia se ha trabajado sobre el chiste por parte de los filósofos. Y como Freud, destaca que entre esos pocos trabajos, los ensayos de poetas son a considerar:

Lo que es realmente chocante es que nada hay en nuestro país que muestre un interés hacia el chiste o el *Witz*. Los únicos que lo trabajaron seriamente son los poetas. Durante el siglo XIX, no solo fue un tema de su más grande interés, sino además fue el centro de la obra de Baudelaire y de Mallarmé. En otros campos, en cambio, este tema nunca estuvo presente, ni en los ensayos ni en las críticas, es decir, en las formulaciones intelectuales de este problema. (Lacan, 1998, p. 17).⁵

La lógica en juego: significante y resto. Lógica significativa

Sueño, lapsus y chiste hacen serie para Freud. El uso de las poéticas como referencia para confirmar su teoría clínica es una de sus pruebas, la cual este artículo sostiene. Pero otras pruebas las encontramos en Freud mismo. Pues tras haber visto la correspondencia lógica entre el síntoma y la formación del sueño, su propia teorización del sueño le llevó a teorizar el chiste, como lo expresa en este fragmento de su “Presentación autobiográfica”:

⁵ La traducción es mía.

El único amigo que en aquel tiempo se interesaba por mis trabajos me había hecho notar que mis interpretaciones de sueños a menudo provocaban una impresión «chistosa». Para esclarecerla abordé la indagación de los chistes y hallé que la esencia del chiste reside en sus recursos técnicos, pero estos últimos coinciden con las modalidades del «trabajo del sueño»: condensación, desplazamiento, figuración por lo contrario, por algo pequeñísimo, etc.(Freud, 1925, p. 61)

En el mismo ensayo Freud hará también la serie entre el sueño y el acto fallido, por las mismas razones evocadas a propósito del chiste: la semejanza con el síntoma en cuanto a su lógica de construcción: “Al igual que de la interpretación de los sueños, el análisis se sirve del estudio de las pequeñas operaciones fallidas y acciones sintomáticas, tan frecuentes en los seres humanos; les consagré una indagación, la *Psicopatología de la vida cotidiana*.” (Freud, 1925, p. 44). Esta serie sueño-lapsus-chiste es retomada por Lacan, quien le da valor de prueba de su hipótesis de un inconsciente estructurado como un lenguaje. En la entrevista “Televisión” (Lacan, 1973b), Lacan propone una serie en cuanto a cómo Freud abordó el síntoma: histeria, sueño, lapsus, chiste, todos ellos objetos de estudio de Freud para el desciframiento de la lógica del inconsciente. En ese punto, Jacques-Alain Miller pregunta a Lacan si confirma que ello es dicho por Freud. Lacan responde: “Que vayamos a los textos de Freud repartidos en esos tres títulos –hoy triviales– para percatarse que no se trata de otra cosa que de un desciframiento de la *dimension* [decir-mensión] significativa pura” (Lacan, 1973b, p. 515). Esos “tres títulos” solo son explícitamente mencionados en la versión vídeo de esta entrevista. Se trata en efecto de *La interpretación de los sueños*, *Psicopatología de la vida cotidiana* y *El chiste y su relación con lo inconsciente*.

Lógica del resto en la crítica de arte

Otra fuente ligada a las artes sirvió a Freud como referencia teórica. Esto, no tanto en lo que respecta al síntoma, sino en lo que respecta al análisis mismo. Esta fuente es la crítica de arte, y más específicamente, un crítico de arte en particular. Se trata de Ivan Lermolieff, citado en el ensayo *El Moisés de Miguel Angel* (Freud, 1914). Lermolieff, pseudónimo de Morelli, un médico italiano proponía un método de análisis de las obras de arte para confirmar si se trata de copias u originales. Freud se dice fascinado por este método, que conoció aun antes de haber creado el psicoanálisis. Este método consistía en considerar no tanto las impresiones globales de la composición, sino “destacar el valor característico de los detalles subordinados,

pequeñeces como la forma de las uñas, lóbulos de las orejas, la aureola de los santos y otros detalles inadvertidos cuya imitación el copista omitía y que sin embargo cada artista ejecuta de una manera singular”. Es este método que le fascina el que luego considera, retroactivamente, como en sumo similar al método del psicoanálisis. Freud se explica (Freud, 1914, p. 227): “Creo que su procedimiento está muy emparentado con la técnica del psicoanálisis médico. También este suele colegir lo secreto y escondido desde unos rasgos menospreciados o no advertidos, desde la escoria —«*refuse*»— de la observación” (Freud, 1914, p. 227).

La recuperación de la “escoria” como técnica está presente a lo largo de la obra de Freud, incluidos los textos donde usa las poéticas como referencia teórica para el análisis de las formaciones del inconsciente. Es como lo dice en un momento acerca de los actos fallidos: “Al igual que de la interpretación de los sueños, el análisis se sirve del estudio de las pequeñas operaciones fallidas y acciones sintomáticas, tan frecuentes en los seres humanos” (Freud, 1925, p. 44). En efecto, no los grandes signos nosográficos, sino las pequeñas operaciones, que por su carácter defectuoso pasan inadvertidas. Es ahí donde la atención de Freud se concentra. Y ello, no es sin vínculo a su posición como médico, frente a su nuevo descubrimiento, y la acogida de éste por la comunidad científica.

La recepción de Freud de parte de los poetas

En varios momentos de su obra, Freud expresa una cierta decepción. Esto, al ver que su obra, en principio dirigida a médicos y psiquiatras, tuvo una recepción en sumo lejana a sus expectativas. Es lo que expresa en el prólogo a la segunda edición de *La interpretación de los sueños*:

Antes de cumplirse su primer decenio de vida, se ha hecho necesaria una segunda edición de este libro de difícil lectura. Esto no lo debo al interés de los círculos de especialistas a que iban dirigidas estas páginas. Mis colegas, los psiquiatras, no parecen haberse molestado en superar la inicial extrañeza que mi novedosa concepción del sueño pudo provocar. Y, por su parte, los filósofos de profesión, habituados a despachar los problemas de la vida onírica con algunas pocas consideraciones (casi siempre las mismas) y como apéndice al tratamiento de los estados de conciencia, no repararon, manifiestamente, en que este es el cabo que permitirá devanar lo que se requiere para la inevitable y radical reformulación de nuestras doctrinas psicológicas. Esa actitud de la crítica bibliográfica científica no hacía esperar otra cosa sino que mi libro pasase inadvertido, bajo la condena del silencio; tampoco el pequeño grupo de esforzados seguidores que bajo mi guía adoptaron el psicoanálisis como terapia

médica y, al igual que yo, utilizan la interpretación de los sueños en el tratamiento de los neuróticos, habría podido agotar la primera edición del libro. (Freud, 1900, p. 19)

Es a destacar no tanto que su texto haya sido menospreciado por médicos y filósofos, sino las razones de ese menosprecio. Freud lo expresa claramente en este párrafo: su objeto de estudio es visto como “un apéndice”, algo de valor marginal. Así, igualmente marginal será el impacto de su obra al momento de su publicación, la cual se redujo a un pequeño círculo intelectual.

Semejante fue su acogida a nivel internacional. En su Presentación autobiográfica hace referencia a su recepción en Francia, donde dificultades similares tuvieron lugar: “los síntomas reactivos con que se consuma la entrada del psicoanálisis en Francia, tanto tiempo refractaria”(Freud, 1925, p. 58). Sin embargo, otro grupo intelectual supo acoger su teoría con entusiasmo:

En Francia, el interés por el psicoanálisis partió de los hombres dedicados a las «bellas letras». Para comprenderlo, es preciso recordar que el psicoanálisis, con la interpretación de los sueños, ha traspasado las fronteras de una disciplina puramente médica. Entre su aparición en Alemania y esta de ahora en Francia, se extienden sus múltiples aplicaciones a los campos de la literatura y la ciencia del arte, a la historia de la religión y la prehistoria, a la mitología, el folklore, la pedagogía, etc. Todas estas cosas tienen poco que ver con la medicina; más aún: sólo la mediación del psicoanálisis las conecta con ella. (Freud, 1925, p. 58)

Puede verse que tuvieron que pasar veinticinco años para que su trabajo sobre el sueño pase a ser, de algo incomprendido por los médicos, a algo que traspasa la frontera de lo médico. Es ese atravesamiento lo que le permite poner en serie otras disciplinas, donde el arte está a la par de la mitología, del folklore, de la pedagogía. Cabe destacar, de todos modos, que a esta altura de su obra, ya no trata dichas disciplinas como fuentes o referencias para la construcción de su teoría (como lo era en un principio de su obra), sino como disciplinas donde el psicoanálisis puede ser aplicado. Sin embargo, cada uno de estos dominios del saber sirvió en su momento a Freud como referencia para confirmar su teorización de la clínica y de la subjetividad. En efecto, así como el arte y las letras le sirvieron de modelo para el síntoma histérico, también lo fueron las expresiones idiomáticas, el folklore, la mitología. Todas, como lo dice en varias ocasiones, dentro del dominio de lo considerado poco serio por la ciencia.

Freud muestra desde sus comienzos un interés tanto por su ciencia médica como por aquello que está fuera de ésta, y siempre con un espíritu científico. Este interés

premature, bien previo a su invención del psicoanálisis, lo muestra en un testimonio durante una de sus conferencias. Esto, a propósito de la angustia:

Quizá les interese saber cómo llegué a la idea de que el acto del nacimiento es la fuente y el modelo del afecto de angustia. La especulación fue la que menos parte tuvo; más bien, me inspiré en el pensamiento ingenuo del pueblo. Hace muchos años, un grupo de jóvenes médicos de hospital almorzábamos en una posada; un asistente relató la cómica historia que había sucedido en el último examen de parteras. Se le preguntó a una candidata qué significaba el hecho de que en el parto apareciese meconio (alhorre, excremento) en el agua del nacimiento, y ella respondió sin vacilar: «Que el niño está angustiado». Se rieron de ella y la reprobaron. Pero yo, calladamente, tomé partido por ella y empecé a sospechar que esa pobre mujer del pueblo había puesto certeramente en descubierto un nexo importante. (Freud, 1917, p. 361-2)

Si bien se trata de un párrafo previo a su gran modificación de la teoría de la angustia, lo que se mantendrá hasta el fin de su obra es la idea de la posibilidad de angustia en el recién nacido. Este elemento, decisivo para la modificación de su teoría del trauma, encuentra su fuente en el folklore. Folklore el cual, como se ve en la escena recién descrita, muestra una ciencia médica que no considera aquel saber acientífico, pese al “fragmento de verdad” que contiene en él. Es este interés por la verdad detrás de lo considerado como poco verosímil lo que le permitió también, por ejemplo, trabajar analíticamente sobre las teorías sexuales infantiles. Pues como el sueño, como el chiste, como el lapsus, como las artes, como el folklore, son ficciones disparatadas, cuyo sin sentido no son sin relación a la verdad. El siguiente párrafo nos muestra la lógica de su operación:

Estas falsas teorías sexuales que ahora elucidaré poseen, todas, un curiosísimo carácter. Aunque grotescamente falsas, cada una de ellas contiene un fragmento de la verdad, y son análogas en este aspecto a las soluciones tildadas de «geniales» que los adultos intentan para los problemas del universo cuya dificultad supera el intelecto humano. (Freud, 1908, p. 192)

He ahí la operación efectuada por Freud sistemáticamente para construir su teoría: tomar del saber acientífico todo aquello que parece guardar un fragmento de verdad. Fue esto también la causa de sus problemas con la comunidad científica, médica y filosófica.

Conclusión

Lo hasta aquí expuesto muestra un uso particular de las artes en la obra de Freud. Es un uso que proponemos aquí definir como lógico. Lógico, pues las artes juegan en Freud un rol de referencia epistemológica: son textos que confirman lo que observa y descifra en su clínica. Es por esto que la presencia de referencias artísticas y poéticas en Freud no sabría limitarse solo al ejemplo o la ilustración de sus teorías.

Freud no se limita a comparar síntoma y poéticas con el solo objetivo de hallar semejanzas, por más impresionantes que éstas sean. Y si bien sus tres textos principales sobre las formaciones del inconsciente pueden dar esta impresión, otros elementos en su obra nos hacen abandonar la idea de un uso meramente ilustrativo de las artes. Si bien su texto de la *Gratificación* (Freud, 1907) muestra su asombro ante la semejanza de la lógica de la fabricación de sueños de Jensen y de su propia teoría, notamos que se trata de una semejanza lógica. Son estas semejanzas las que impulsan a Freud a teorizar sobre lo que para él resultará uno de los grandes misterios: la creación artística (Freud, 1910). Y son también estas semejanzas lógicas entre el síntoma y las poéticas, lo que le hace dar un paso decisivo al comienzo de su obra: el uso del estilo novelesco para abordar el síntoma histérico. Esto, en su caso Elisabeth von R. (Freud & Breuer, 1893).

En efecto, el movimiento hecho por Freud en su caso Elisabeth von R. resulta paradigmático para el resto de su obra. Como lo describe ahí, fue no hallando en la ciencia médica los medios para abordar la histeria, que se ve forzado a acudir a otro saber. Saber considerado poco científico, pero que le da los medios para cernir los resortes principales del síntoma hasta entonces indescifrable. Estos elementos son el lenguaje y el cuerpo, articulados por todo lo que “los poetas no se cansaban de describir y celebrar: los afectos de la vida amorosa (...) del insospechado valor de la primera infancia para la configuración de la vida madura, de la intensidad de los deseos” (Freud, 1919, p. 255).

Si el movimiento efectuado en el caso Elisabeth von R. es paradigmático, lo es en cuando operación efectuada a lo largo de su obra, e incluso antes de ésta. Antes, pues Freud admiraba ya antes de su creación del psicoanálisis el método del médico y crítico de arte Morelli, alias Lermolieff: recoger todo lo que es no advertido, menospreciado, escoria, rechazado. Esto incluye las artes, pero también el sueño, el lapsus, el chiste, las expresiones idiomáticas, el saber popular. Fue esta operación la que le costó la indiferencia de sus colegas médicos, así como de la comunidad científica en general.

Ese uso de lo menospreciado por la ciencia, así como la reacción del saber médico, se explican en toda su lógica en el texto “La ciencia y la verdad” (Lacan, 1992).

Así, pueden proponerse dos tipos de lógicas del uso de las artes en Freud: lógica del inconsciente estructurado como un lenguaje; lógica del resto. La primera se deduce de lo trabajado de sus tres textos, sobre el sueño, el lapsus y el chiste, como lo ordena Lacan en “Television”. Son las obras que ligán una lógica subjetiva en articulación con una lógica del lenguaje, tal como Jakobson lo formalizó con su estudio de las afasias (Jakobson, 2003). La segunda, la lógica del resto, se deduce de su inspiración del médico-crítico Morelli-Lermolieff. Esta segunda lógica incluye la anterior, pues es lo que permitió a Freud considerar y trabajar, efectivamente, sobre el sueño, el lapsus y el chiste, temas menospreciados y marginales en la ciencia y la filosofía. Esto puede reducirse a tomar como objeto de estudio los restos de un discurso amo en particular, en su caso, la medicina atravesada por el discurso de la ciencia (Lacan, 1967), tal como se ve en su anécdota sobre la matrona y el meconio.

Dicho esto, puede deducirse que el arte en Freud juega un rol análogo al del folklore, las expresiones lingüísticas populares: aquello sin sentido, en cuanto tal considerado como defectuoso y lejano a la verdad, para luego ser retomado por Freud. En ese sentido, el uso dado por Freud a las artes sigue lo dicho por Lacan en su seminario XXI: “en prendre de la graine de l’art” (Lacan, 1973a, p. 77). Esta expresión, cuya traducción literal sería “recoger el grano del arte” es usada para significar aprender de alguien o algo en este caso, el arte. Pero el uso de Lacan de esta expresión ha de considerarse, pues no se trata solo de un aprender sino de, a partir del grano recogido, dejar germinar las lecciones del artista en el psicoanálisis (Assoun, 2009).

Si el arte ocupa un lugar homologable al del chiste y el folklore, lo es en cuanto lógica significativa, pero también, en cuanto a saber rechazado del discurso de la ciencia. Y esto explica el interés del creador del psicoanálisis por las poéticas: si seguimos lo reflexionado por Lacan, el psicoanálisis es el retorno de lo rechazado por la ciencia (Lacan, 2011). Aquello que la ciencia rechaza es tanto el sujeto como la castración (Lacan, 1978).

Para terminar, lo dicho hasta aquí nos permite leer de otra forma el aforismo de un poeta que se adelanta al psicoanalista. Los textos de Freud y de Lacan no cesan de demostrarlo, pero la lógica hasta acá cernida nos permite determinar sus resortes. No se trata de una visión romántica del artista como entidad de inspiración privilegiada o

visión casi mágica. Lacan nos advierte que el lugar marginal del psicoanálisis respecto a la ciencia no lo hace por ello una magia o un esoterismo (Lacan, 1992). Si el poeta se adelanta al psicoanalista, lo hace por el hecho de que, históricamente, ocupa el lugar de excluido de la *polis* y de su ciencia, exclusión históricamente localizable en la *República* de Platón, como lo argumenta Benjamin Fondane (Fondane, 1998). Es así como Freud, frente al síntoma histérico que como tal hacía agujero al saber amo, no halla otra solución que “recoger los granos” del impasse de la ciencia, y es en ese margen del saber médico donde Freud encuentra a quien le precedía en esa marginalidad: el poeta. Si el poeta se adelanta al psicoanalista, lo hace en cuanto artesano que trabaja con aquello que la ciencia excluye, y este saber hacer es con toda evidencia anterior al psicoanálisis. Y es así como puede resumirse el interés de Freud por las artes y las poéticas: como el médico-crítico Morelli-Lermolieff, se trata de tomar los restos excluidos del discurso amo. Esto es el discurso analítico: el discurso amo al revés (Lacan, 1991).

Bibliografía

- Assoun, P.-L. (2009). L'oeuvre en effet. La posture freudienne envers l'art. *Cliniques méditerranéennes*, 80, 27-39.
- Copjec, J. (2004). *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press.
- Fondane, B. (1998). *Faux traité d'esthétique: essai sur la crise de réalité*. Paris: Méditerranée.
- Freud, S. (1896). Manuscrito K. Las neurosis de defensa (un cuento de navidad). In *Obras completas* (Ammortu, Vol. I, p. 260-269). Buenos Aires.
- Freud, S. (1897a). Carta 71. In *Obras completas* (Ammortu, Vol. I, p. 305-308). Buenos Aires.
- Freud, S. (1897b). Manuscrito N. In *Obras completas* (Ammortu, Vol. I, p. 296-299). Buenos Aires.
- Freud, S. (1900). La interpretación de los sueños. In *Obras completas* (Ammortu, Vol. IV-V). Buenos Aires.
- Freud, S. (1901). Psicopatología de la vida cotidiana. In *Obras completas* (Ammortu, Vol. VI). Buenos Aires.
- Freud, S. (1905). El chiste y su relación con lo inconsciente. In *Obras completas* (Ammortu, Vol. VIII). Buenos Aires.
- Freud, S. (1907). El delirio y los sueños en la « Gradiva » de W. Jensen. In *Obras completas* (Ammortu, Vol. IX, p. 1-77). Buenos Aires.
- Freud, S. (1908). Sobre las teorías sexuales infantiles. In *Obras completas* (Ammortu, Vol. IX, p. 183-202). Buenos Aires.
- Freud, S. (1910). Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. In *Obras completas* (Ammortu, Vol. XI, p. 53-128). Buenos Aires.

- Freud, S. (1914). El Moisés de Miguel Angel. In *Obras completas* (Ammorrortu, Vol. XIII, p. 213-240). Buenos Aires.
- Freud, S. (1917). Conferencia XXV, La angustia. In *Obras completas* (Ammorrortu, Vol. XVI, p. 357-376). Buenos Aires.
- Freud, S. (1919). Prólogo a Theodor Reik. In *Obras completas* (Ammorrortu, Vol. XVII, p. 255-259). Buenos Aires.
- Freud, S. (1924). Breve informe sobre el psicoanálisis. In *Obras completas* (Ammorrortu, Vol. XIX, p. 199-222). Buenos Aires.
- Freud, S. (1925). Presentación autobiográfica. In *Obras completas* (Ammorrortu, Vol. XX, p. 7-66). Buenos Aires.
- Freud, S. (1933a). Conferencia XXXIII, La feminidad. En *Obras completas* (Ammorrortu, Vol. XXII, p. 104-125). Buenos Aires.
- Freud, S. (1933b). Conferencia XXXIV, Esclarecimientos, aplicaciones, orientaciones. En *Obras completas* (Ammorrortu, Vol. XXII, p. 126-145). Buenos Aires.
- Freud, S., & Breuer, J. (1893). Estudios sobre la histeria. In *Obras completas* (Ammorrortu, Vol. II, p. 1-316). Buenos Aires.
- Jakobson, R. (2003). *Essais de linguistique générale* ([Nouv. éd.). Paris: les Éd. de Minuit.
- Lacan. (1992). La science et la vérité. In *Ecrits* (p. 855-877). Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1967). Psychanalyse et médecine. *Lettres de l'École freudienne*, (1), 34-61.
- Lacan, J. (1973a). *Le séminaire [1973-1974], livre XXI, les non-dupes-errent*. Paris.
- Lacan, J. (1973b). Télévision. In *Autres écrits* (du Seuil, p. 509-546).
- Lacan, J. (1978). Discours de Jacques Lacan à l'Université de Milan le 12 mai 1972. In *Lacan in Italia*. Milan: La Salamandra.
- Lacan, J. (1991). *L'envers de la psychanalyse: 1969-1970*. (J.-A. Miller, Éd.). Paris: Éd. du Seuil.
- Lacan, J. (1998). *Le séminaire: [1957-1958], Livre V: Les formations de l'inconscient*. (J.-A. Miller, Éd.). Paris: Éd. du Seuil.
- Lacan, J. (2011). *Je parle aux murs: entretiens de la chapelle de Sainte-Anne*. Paris: Ed. du Seuil.

ARTÍCULOS

LIBRES

Gusto y juicio sensible en Baumgarten¹

Syliane Malinowski-Charles²
(Université du Québec à Trois-Rivières)

Recibido: 01/06/2017

Aceptado: 12/07/2017

Traducción: Claudia Vilela
Revisión: Elizabeth Reyes Garzón

Resumen

El artículo analiza el concepto de gusto en Baumgarten, el juicio sensible, es decir, de los órganos de los sentidos mismos. Esto plantea dos problemas: 1) la dificultad de desarrollar un criterio universal de “buen gusto” sobre una necesaria base particular; 2) la dificultad de diseñar una educación que sea una imposición de un modelo externo. En la problemática relación entre normas educativas, gusto natural y buen gusto, Baumgarten concilia la naturaleza sensible de lo particular con lo universalidad del gusto y la subjetividad de la belleza estética con la objetividad de la bella creación de reglas.

Baumgarten es conocido como el fundador de la estética en tanto ciencia de la sensibilidad. Menos conocidas son las implicaciones de esta nueva estética en la noción de gusto. En conformidad con las nuevas teorías que, desde la segunda mitad del siglo XVII han hecho del gusto una facultad particular capaz de juicio sensible, Baumgarten le confiere el rol de indicio de lo bello y de lo feo, de lo armonioso y de lo des-armónico y, por consiguiente, centro de la evaluación estética. Pero, si se considera la estética como una ciencia, el “gusto” debe adquirir, a su vez, legitimidad y quitar el rango de

Cómo citar este artículo:

MLA: Malinowski-Charles, Syliane. “Gusto y juicio sensible en Baumgarten. Estéticas de la Aufklärung”. *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 108-125.

APA: Malinowski-Charles, S. (2017). “Gusto y juicio sensible en Baumgarten. Estéticas de la Aufklärung”. *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 108-125.

Chicago: Malinowski-Charles, Syliane. “Gusto y juicio sensible en Baumgarten. Estéticas de la Aufklärung”. *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp108-125.

¹ Malinowski-Charles, Syliane. « Goût et jugement des sens chez Baumgarten », *Revue germanique internationale* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 26 octobre 2008, consulté le 15 octobre 2012. URL : <http://rgi.revues.org/142> ; DOI : 10.4000/rgi.142. Puede encontrarse el artículo en *Revues.org* (portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV). *Rigel* agradece la concesión de los derechos para la traducción a Marine Bertéa de CNRS Éditions. También agradecemos a la autora por su amabilidad y predisposición.

² Profesora Adjunta en la Universidad de Quebec Departamento de Filosofía y Artes.

juicio particular para fundar un juicio universal, válido para todo hombre bien educado. Lejos de un “*je ne sais quoi*” [“no sé qué”] en relación a un sentir, según un tal Bouhours, hay en esto un proyecto mayor respecto a esta facultad considerada hasta entonces en términos estrictamente subjetivos y particulares. Sus pretensiones a la generalidad se veían comprometidas de entrada por la falta de fundamentos universales de las teorías que la explotaban. Si debiera existir efectivamente un “buen gusto”, éste debe permitir determinar de manera tan científica como lo requiera la nueva estética (por consiguiente, rigurosa y universal) los objetos que ésta misma pretende juzgar: los objetos sensibles. He aquí una paradoja, la de querer elaborar un criterio no subjetivo que, por un lado, juzgue lo sensible particular, y, por otro lado, utilice para este fin las herramientas fundamentalmente particulares que son los sentidos mismos.

En el presente texto se intenta profundizar esta paradoja abordando en la primera parte la manera en la que Baumgarten plantea las bases de una verdadera fisiología, o física, de la sensación. En la segunda parte, nos interrogaremos sobre la legitimidad y los desafíos implicados en el proyecto de anclar el juicio en los sentidos. Además, si el gusto debiera poder determinarse de manera científica, tendría que haber entonces una educación capaz de conducir a su formación. En la última parte, examinaremos, entonces, en qué medida ciertos ejercicios, que recurren en particular a la habituación de sentidos, forman parte integrante del cambio antropológico que interviene en la formación del hombre de buen gusto, ocupando el lugar, según Baumgarten, de criterio de gusto universal. Discutiremos, asimismo, sobre la coherencia de esta teoría que apunta a extraer un universal de lo particular.

El gusto como facultad de juicio sensible

Según Baumgarten, dos tipos de seres son objeto de dos ciencias diferentes. Los seres abstractos y de la razón, por un lado, como las verdades de carácter metafísico o matemático, por ejemplo, constituyen el objeto de la ciencia de la razón que lleva el nombre de lógica. Los seres sensibles y particulares, por otro lado, forman parte de su nueva ciencia de lo sensible que lleva el nombre de estética. La lógica recurre a lo que él llama la “facultad de conocimiento superior”, es decir, la razón, mientras que la estética recurre a lo que él llama la “facultad de conocimiento inferior”, es decir, la

sensibilidad, igualmente llamada “analogía de la razón”³. Esta designación es particularmente esclarecedora sobre el hecho de que la sensibilidad adquiere en Baumgarten un rol de juez, al igual que la razón y difiere simplemente de ésta por sus medios de acción y por sus objetos: al ser éstos de naturaleza sensible, ella debe juzgarlos de manera sensible, es decir, según el vocabulario de Baumgarten, de manera “confusa”. Sin embargo, no cabe ninguna duda de que es un juicio emanado de la sensibilidad o “facultad de conocimiento inferior”, y que su inferioridad axiológica no le impide ser una verdadera fuente de conocimiento.

Ahora bien, esta sensibilidad capaz de juicio lleva igualmente otro nombre en Baumgarten, desde sus primeros escritos sobre lo bello: el gusto. Los pasajes que definen el gusto en las *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* de 1735, en la *Metafísica* de 1739 y en *La estética* de 1750 (primer volumen), presentan claramente el gusto como una facultad de juicio sensible. El parágrafo N° 92 de *Las meditaciones filosóficas* y el parágrafo N° 607 de la *Metafísica* ilustran perfectamente este hecho:

Meditaciones filosóficas § 92:

Un juicio confuso acerca de la perfección de los sentidos se llama JUICIO DE LOS SENTIDOS y se adscribe al órgano sensible afectado por la sensación.

Así procederá explicar *le goût* de los franceses como aplicado solamente a los sentidos. Es indudable que esta expresión francesa y su adscripción a los sentidos es similar a la de los hebreos *ta am* y *rikh* y a la de los latinos *loquere, ut te videam*, o a la de la sociedad italiana del *Buon gusto*. Algunas de estas maneras de hablar pueden aplicarse también a locuciones sobre un conocimiento distinto, aunque, sin embargo, nosotros por ahora no queremos entrar en esto. Es suficiente decir que no resulta contrario al uso que un juicio confuso se atribuya a los sentidos o que se hable de juicio de los sentidos.⁴

Metafísica § 607:

La facultad de juzgar obedece a la siguiente ley: percibir el acuerdo o el desacuerdo de los diferentes componentes de una cosa equivale a percibir la perfección o la imperfección de ésta misma. Puesto que esta percepción es distinta, o indistinta, la facultad de juzgar, y por ende el juicio, serán sensibles o intelectuales. El juicio sensible es el gusto en el sentido amplio (el buen gusto, el paladar, el olfato). La crítica en el sentido más amplio es el arte de juzgar. De

³Pasamos rápidamente sobre estas nociones pues ya han sido explicadas en nuestro artículo: “De la poétique à l’esthétique: la métamorphose de l’art chez Baumgarten” in: *Figures du sentiment: morale, politique et esthétique à l’époque moderne*, éd. par Syliane Malinowski-Charles, Québec, 2003, pp. 105-123.

⁴ Baumgarten, A. G. (1960) *Meditaciones filosóficas sobre algunos temas en relación a la esencia del poema*. Buenos Aires: Aguilar. p. 77.

manera tal que el arte de formar el gusto, o aún de juzgar por los sentidos y exponer su juicio, es la estética crítica.⁵

Vemos desde el inicio en Baumgarten la necesidad de incluir en su proyecto sistemático una *paideia* para el crítico, es decir, una formación del gusto que forme parte (como “estética crítica”) de la estética en un sentido amplio. Retomaremos las modalidades particulares de esta educación en lo bello en la última parte. Por lo pronto, trataremos de entender cómo se ejerce el gusto en tanto facultad de juzgar sensible, diferente de la facultad de juzgar intelectual.

La indicación que aparece en esta cita para explicar la particularidad del juicio sensible es que éste implica nuestras percepciones “indistintas”, mientras que el juicio intelectual concierne las percepciones distintas. Evidentemente, la cuestión que se plantea en lo inmediato es en qué medida el carácter indistinto (o confuso) de las representaciones sensibles las hace impropias a ser objeto de un juicio que se pretenda tan científico, tan universal, como el que concierne a las representaciones distintas. Para entender que este elemento problemático no constituye un obstáculo para Baumgarten, se debe tener en cuenta que los dos tipos de representaciones o de ideas pueden alcanzar tanto la una como la otra una claridad máxima. En resumen, siguiendo en ello la indicación que aporta Leibniz en sus *De Meditationes Cognitione, Veritate et Ideis* de 1684⁶, Baumgarten admite dos tipos diferentes (y autónomos) de claridad. Para Leibniz, se deben distinguir los conocimientos claros y distintos que son el producto del entendimiento, de los conocimientos claros y confusos (*clarae et confusae*), que emanan de los sentidos⁷. Estos últimos comunican al sujeto una certeza de orden instintivo y corresponden, según Leibniz, al restablecimiento de la armonía de la composición de las “notae” o marcas distintivas de una cosa. Lo que hace la diferencia entre el conocimiento claro y distinto y el conocimiento claro y confuso, es la cantidad de estas marcas (por ejemplo, viendo a alguien venir hacia mí en la oscuridad puedo tener la certeza de que es una silueta humana, aunque no distinga los detalles). Aumentando la

⁵ Baumgarten, A. G. (1988) *Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique*. Paris : L' Herne. Pp. 111-112.

⁶ Cfr. Leibniz (1978), vol. 4, pp. 422-426.

⁷ “Un conocimiento es *oscuro* o *claro*; y un conocimiento claro es, a su vez, *confuso*, o *distinto*; y un conocimiento *distinto* es *inadecuado* o *adecuado*; o entonces, además, *simbólico* o *intuitivo*; y, si es al mismo tiempo *adecuado* e *intuitivo*, él será perfecto en todo” (*Ibid.*, p. 422). [La traducción es nuestra].

cantidad de marcas llegamos a la distinción, lo que significa que hay una continuidad entre los diferentes grados de conocimiento y de claridad.

Baumgarten, sin embargo, no se contenta con considerar que el número de marcas distintivas determina el hecho que el conocimiento sea claro y distinto, o claro y confuso: considera que estas marcas son de un *tipo diferente* según el tipo de objeto que caracterizan y que hay por consiguiente en los objetos sensibles marcas distintivas de carácter sensible (lo que llamara “extensivo”) que permanecen impenetrables al intelecto como tal, el cual capta sólo las marcas distintivas de carácter intelectual o racional (o lógico), que llamara “intensivas”. Un relato, por ejemplo, contiene marcas de los dos tipos en la medida en que narra una historia que puede ser captada intelectualmente y, a su vez, narra por medios sensibles, los cuales aportan a la sensibilidad o al gusto una cierta cantidad de marcas extensivas⁸. Es esta diferencia de tipo, entre las marcas sensibles e inteligibles, lo que permite a la sensibilidad pretender alcanzar el mismo grado de credibilidad que la razón, e incluso, un grado superior, en lo que concierne a los objetos sensibles. Lo que trae como resultado que ella también debe disponer de medios para realizar su juicio en lo que respecta a los objetos sensibles, y que esos medios serán necesariamente distintos de la razón.

Ahora bien, Baumgarten ubica la fuente del juicio sensible en los sentidos mismos, interpretando a los sentidos como órganos físicos, lo cual es totalmente sorprendente y notable:

Metafísica, § 608:

El gusto en un sentido amplio, en cuanto se refiere a lo sensible (es decir a lo que se da en la sensación), es el juicio de los sentidos; éste debe ser atribuido al órgano de los sentidos que ofrece la sensación del objeto del juicio. Hay por ende un juicio de los ojos, de las orejas, etc. [...]. Los falsos juicios son *errores de juicio*. Si la facultad de juzgar es proclive a cometer errores de juicio, se habla de *juicio precipitado*; este juicio constituye el *mal gusto*. La aptitud a evitar los errores de juicio es la *madurez del juicio*; corresponde a esto la distinción del gusto (su pureza, su refinamiento); si el juicio es suficientemente fino para detectar hasta los mínimos acuerdos y discordancias, el gusto es delicado. Los errores de juicio de los sentidos son las ilusiones sensibles.⁹

⁸ Notemos por cierto que es una regla general de su estética que el poema más perfecto comprende la mayor cantidad posible de marcas de dos tipos, para que su claridad tanto extensiva como intensiva sea lo más elevada posible.

⁹ Baumgarten, A. G. (1988) *Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique*. Paris : L' Herne. p. 112.

La atribución al órgano del sentido del poder de juzgar la belleza de un objeto sensible merece que nos detengamos un poco, ya que esta teoría parece innovadora y extraña a la vez. Si son los órganos sensoriales quienes juzgan, ¿no es, pues, el alma quien en definitiva juzga?

En la concepción tradicional del juicio, como en Aristóteles y en los escolásticos, había ciertamente dos instancias de juicio que correspondían a los dos tipos de “*phantasia*” o de “representación” (facultad igualmente traducida como “imaginación”, algunas veces), a saber, el poder de representarse los objetos sensibles y singulares, al que correspondía la parte sensitiva del alma y el poder de representarse los objetos abstractos y universales, al que correspondía la parte calculadora del alma racional. Había así una forma de juicio sensible, pero que era producto del alma sensitiva, es decir, de la sensación.

Aquí, encontramos en Baumgarten una concepción mucho más audaz del juicio sensible. Parece volver a atrás, a una posición pre-cartesiana, dotando a los sentidos de una forma de juicio, pero opera en realidad un avance al sostener que son los sentidos físicos mismos, es decir, según su propio vocabulario, los órganos de los sentidos tales como los ojos o el oído quienes juzgan.

Ciertamente, es absolutamente normal que haya una relación directa entre el órgano del sentido y la sensibilidad que está en el alma, es decir, que el alma siente directamente su cuerpo o expresa automáticamente su estado. Según el modelo leibniziano-wolffiano de la continuidad, en la cual Baumgarten se sitúa, el alma y el cuerpo expresan la misma cosa, y es obvio que el juicio de gusto en el alma corresponderá perfectamente a la disposición de los órganos físicos. La idea de lo bello está en el alma, incluso si es el cuerpo el que siente. Pese a ello, es en estos pasajes que Baumgarten hace del órgano mismo el criterio del juicio de lo bello, lo cual es particularmente interesante y suscita diversas hipótesis. Este juicio físico opera según una modalidad muy simple: el placer del sentido indica la perfección del objeto, mientras que el desagrado del sentido indica su falta de perfección estética.

Meditaciones filosóficas § 93:

El juicio del oído es o afirmativo o negativo § 91; el juicio afirmativo produce placer y el negativo hastío; ambos están determinados por una representación confusa, § 92,

que es, por tanto, sensible, § 3 y poética, § 12. De aquí que *sea poético excitar el tedio o el placer por medio del oído* §2.¹⁰

Baumgarten ilustra esta idea en las *Meditaciones filosóficas*, entre otras, al hablar del placer del oído proporcionado por la perfección del poema como serie de sonidos articulados¹¹, o aun proporcionado por la métrica:

Meditaciones filosóficas, § 101:
*Si las sílabas largas y las breves se mezclan de tal modo que produzcan agrado al oído, habrá CADENCIA en el discurso.*¹²

Abandonamos, entonces, aparentemente, el modelo aristotélico según el cual los sentidos proporcionan de manera no pulida a la sensibilidad los materiales de su juicio, por una concepción donde el placer o el displacer del órgano sensible es él mismo una determinación para que el alma emita un juicio de belleza o de fealdad. El juicio provendría en realidad no del alma, sino del cuerpo y, a este respecto, no parece excesivo decir que Baumgarten ha concebido su estética como una física de la sensación. Se trata de saber qué utilidad podría tener para él esta extraña teoría y si la ha respetado o no.

¿Una física de la sensación? Desafíos y problemas

Aun cuando Baumgarten no haya particularmente elaborado esta idea de un juicio proveniente de los órganos sensibles en sí mismos, es decir del cuerpo, parece obvio, a la lectura de los pasajes citados más arriba, que esta posibilidad lo ha tentado hasta el punto de formularla explícitamente. Señalaremos algunas hipótesis sobre las razones posibles de este interés antes de discutir sobre los problemas de coherencia que Baumgarten plantea.

Nos parece que arraigar el juicio del gusto en los órganos sensibles permite tres cosas, por cierto, complementarias que podrían ser muy útiles al proyecto general de la estética científica de Baumgarten:

¹⁰ Baumgarten, A. G. (1960) *Meditaciones filosóficas sobre algunos temas en relación a la esencia del poema*. Buenos Aires: Aguilar. p.78.

¹¹ “§ 96: El poema, como una serie de sonidos articulados, suscita el placer del oído”. *Ibid.* p. 67.

¹² *Ibid.* p. 70.

- a) esta teoría permite separar radicalmente el campo del juicio sensible o estético del campo del juicio lógico (puesto que sus “medios” son de naturaleza diferente), lo que contribuye a la autonomía de aquel requerida por Baumgarten;
- b) esta teoría posibilita asociar una certeza precisa y clara del sentido, a la confusión en el espíritu, la cual no niega. Entonces, el placer o el displacer del órgano sensible es un hecho de esta manera indudable y, por tanto, perfectamente fiable, como una idea distinta puede serlo en el entendimiento;
- c) (ella) garantiza la adecuación de nuestros juicios con el mundo sensible y contribuye así paradójicamente a la universalidad del juicio de gusto.

Este tercer punto merece ser explicado y discutido, pues es totalmente paradójico. Mientras que se tiende a creer espontáneamente que los sentidos son variables de un individuo a otro y que, entonces, un juicio que emanara de ellos sólo podría ser particular y sin pretensión a la universalidad, se observa en Baumgarten una afirmación exactamente inversa. Según esta afirmación, una cierta universalidad de la fisiología del cuerpo humano permite evitar la individualidad de las personalidades y de los caracteres naturales. Si el oído del esteta emite un juicio positivo, eso significa que todo oído, frente al mismo poema o al mismo fragmento musical, debería igualmente emitir un juicio positivo. Sin embargo, ¿cómo dar cuenta en esta perspectiva de la diferencia entre los gustos de las diferentes personas?

Por un lado, si hay una universalidad fisiológica del cuerpo humano, esta misma hace que todo cuerpo en buena salud y sano disponga de un cierto modo de sus órganos sensibles. Puede, entonces, haber diferencias de gusto entre los órganos en buena salud y órganos enfermos. Asimismo, hay igualmente diferencias a nivel sensible entre los individuos, que Baumgarten no niega. Habla de naturalezas más lógicas o más sensibles¹³, al mismo tiempo que trata de definir las características delo “estético innato”, que posee el “temperamento estético innato”.¹⁴ Describe también el

¹³ *Estética* § 42 “Puede haber un ingenio bello que sea negligente por el mal uso del intelecto y la razón; puede haber un ingenio filosófico y matemático no suficientemente instruido para los bellos estilos de las analogías de la razón. O bien, sí puede haber un ingenio medianamente bello y sin embargo inepto por naturaleza para las ciencias más estrictas”. Baumgarten, A. G. 2007: *Ästhetik*. Hamburgo: Meiner Verlag. p.34. [Traducción del original Horacio Tarragona IINTAE, UNCa. Baumgarten: A. G. *Estética*. En prensa].

¹⁴ *Ibíd.* p.36, § 44.

“temperamento melancólico”, “el temperamento sanguíneo” o el “temperamento colérico”.¹⁵

¿En qué medida estas diferencias se oponen a la idea de un juicio de gusto universal y científico? No se oponen a ello si se las concibe como diferencias de grado en la actualización más o menos grande de un poder de juicio único. Ahora bien, esto es lo que parece querer decir Baumgarten, y que le da sentido a la Sección III de la *Estética teórica* (“El ejercicio estético”, §§ 47-60 de la *Estética*). El buen gusto se presenta efectivamente no tanto como el resultado inmediato de una buena naturaleza (*un bon naturel*), sino como la expresión final de un trabajo de educación que viene a afinar este gusto natural y llevarlo a su punto de excelencia. La diferencia de temperamentos y de fisiologías que les corresponde puede entonces explicar la diferencia entre los juicios espontáneos así como la dificultad más o menos grande de educar estéticamente a una persona. Pero, esta diferencia no debe impedir la existencia de un criterio objetivo y universal del juicio más allá de las singularidades. El juicio del oído, de los ojos, etc., del cual Baumgarten habla, debe entenderse como el juicio de los órganos de una persona sana y *bien educada*, a la vez. Hay una mezcla de algo innato y de algo adquirido que hace que, a la disposición natural y física de formar ciertas ideas sensibles, debe asociarse una educación para que los sentidos sepan juzgar de modo bello desarrollando su capacidad natural.

En otras palabras, Baumgarten juega aquí un juego muy peligroso con sus propios conceptos, puesto que parece volver –con la idea de un juicio de órganos sensibles tanto como con la idea de una educación del gusto– a una concepción objetivista de lo bello, en la que el objeto ocultaría una perfección en sí mismo que los sentidos deberían aprender a evaluar bien. Este problema específico será abordado en nuestra discusión de la educación de los sentidos en la última parte. Pero, en lo que respecta al rechazo final, aunque ambiguo, de una visión antropológica uniforme de la sensibilidad, podemos decir, en primera instancia, que es problemática. En cierto modo, su posición hubiera sido mucho más coherente si Baumgarten hubiese realmente sostenido una concepción universalista de las naturalezas (que se encuentran arraigadas en la fisiología), puesto que entonces, efectivamente, los individuos hubiesen podido alcanzar por el simple uso de sus sentidos particulares los juicios estéticos de carácter

¹⁵ *Ibíd.* p.38, § 46.

universal. Pero, los sentidos de diferentes individuos varían ya que son más o menos eficaces de un individuo a otro, lo que complica considerablemente las cosas y obliga a Baumgarten a desarrollar una parte de la educación de los sentidos en su proyecto. Esto, nos lleva a preguntarnos si esta educación no extrae necesariamente sus criterios de perfección del exterior de los sentidos propiamente dichos, antes bien que de manera intrínseca. Podemos rápidamente notar una gran dificultad al nivel de los medios que Baumgarten pone a su disposición para lograr hacer del gusto sensible un gusto universal.

Está claro que no todo gusto es “buen(o)” y el “buen gusto” es ciertamente muy diferente del gusto del público en general, como lo ilustran estos pasajes de la estética:

Estética, § 29-37:

§ 29 La naturaleza (§ 28) requiere 1) UN INGENIO BELLO Y EXQUISITO INNATO, un ingenio innato, en sentido amplio, cuyas facultades inferiores son fácilmente excitadas y colaboran con adecuada proporción a la exquisitez del pensamiento. [...].

§ 30 El ingenio bello (§ 29) requiere A) las facultades cognitivas inferiores y sus disposiciones naturales, es decir, a) el sentir de modo agudo; [...]

§ 31 b) la predisposición natural a imaginar [...];

§ 32 c) La predisposición natural a la perspicacia (§ 30), la agudeza y el ingenio son, por así decirlo, pulidos a través de lo que es suministrado por el sentido y la imaginación [...];

§ 33 d) la predisposición natural al reconocimiento y la memoria [...];

§ 34 e) la predisposición poética [...];

§ 35 f) La predisposición al gusto no popular, por cierto, delicado, junto a la perspicacia (§ 31) es el juicio inferior de las sensaciones, las imágenes, las ficciones, etc. siempre que lo singular juzgado por el intelecto no afecte a la belleza [...]

§ 36 g) La predisposición a la adivinación y al presagio [...];

§ 37 h) la predisposición más o menos necesaria a dar significado a las propias percepciones.¹⁶

Sin embargo, hay en los sentidos en tanto que órganos físicos una clave para afirmar la adecuación entre la manera en que éstos son afectados y el estado objetivo del mundo, y esta adecuación es ella misma, se entiende bien, la clave del estatuto científico de la estética. En el § 541 de la *Metafísica*, Baumgarten enuncia así lo que él llama “la ley de la sensación”, que establece una coincidencia perfecta entre mis representaciones del mundo y éste:

¹⁶ *Ibíd.* p.28-32, §§29-37.

La ley de la sensación se enuncia así: de la misma manera en que se suceden los estados del mundo y del yo, así se siguen las representaciones que los presentan. De esta misma ley se deduce la regla de la sensación interna: así como se suceden los estados de mi alma, así se siguen las representaciones que los presentan; y la regla de la sensación externa: así como se suceden los estados de mi cuerpo, así se siguen las representaciones que los presentan.¹⁷

Aquí, la repetición de la fórmula “así como...así...” es la garantía de esta adecuación de los sentidos. Y es esta adecuación que, teóricamente al menos, permite a Baumgarten decir que se puede deducir de manera objetiva de los sentidos un criterio de carácter científico. Si nuestros órganos son los medios puestos a nuestra disposición por la naturaleza (es decir, por Dios) para formular juicios sensibles, sólo nos resta refinarlos para que ejerzan su poder natural de manera creciente, más viva y más cierta que en el estado natural. Es en este sentido que se trabajan las discusiones en torno a la agudeza de los órganos (incluso si algunas personas tienen naturalmente ciertos sentidos más finos que otros), y de las reglas para una educación de los mismos. Nuestra tercera parte abordará a grandes rasgos las principales líneas de esta educación práctica del gusto, es decir, de los sentidos y examinará nuevamente de manera crítica su coherencia.

Reglas de educación de los sentidos

Los §§ 536-540 de la *Metafísica* exponen de manera muy interesante la posibilidad, e incluso, la necesidad de educar los sentidos para alcanzar un juicio más justo.

Metafísica, §§ 536-540:

§ 536 Las partes del cuerpo a cuyo movimiento, si ese movimiento es adecuado, está coordinada la sensación externa, son los *órganos de los sentidos (aestheteria)* [...].

§ 537 Más el movimiento del órgano es adecuado, más la sensación es fuerte y clara; menos ese movimiento es adecuado, más la sensación externa es débil y oscura [...].

§ 539 Más, por otro lado, los objetos de sensación son numerosos, insignificantes, alejados e inapropiados al órgano de sentido, por el movimiento que causan; más, por otro lado, la representación que este órgano (de ellos) aporta es verdadera, clara y cierta – y más este órgano es importante [...]

§ 540 Se dice de la *sensibilidad* la más desarrollada que es aguda; de la que es menos desarrollada, que se ve atenuada. Más los órganos de los sentidos son (o se los hace/se rinden) capaces de efectuar el movimiento que les conviene, más el sentido externo es agudo (o se agudiza). Menos los órganos sensoriales son (o se rinden) capaces, más el sentido externo se ve atenuado (o se atenúa).¹⁸

¹⁷ Baumgarten, A. G. (1988) *Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique*. Paris : L' Herne. p.91.

¹⁸ *Ibíd.* Pp.90-91, §§ 536-540.

Varias fórmulas en esta cita son sorprendentes y permiten entender que Baumgarten no está necesariamente en contradicción consigo mismo cuando enuncia la necesidad de una formación de los sentidos, puesto que formándolos, no busca tanto conformarlos a un criterio exterior y totalmente abstracto, sino más bien a convertirlos en lo que deben ser por sí mismos: es lo que demuestra la expresión que sugiere convertir los órganos en “capaces de efectuar el movimiento que les conviene”. Hay, profundamente en Baumgarten, una visión uniforme de la fisiología de los sentidos que hace que toda persona quien se permita perfeccionar los sentidos, devendrá ella misma en criterio (con carácter universal) del hombre de gusto. El criterio de la perfección de los sentidos es interno a los sentidos mismos y se trata simplemente de agudizarlos, para volver la percepción más fina. Esto supone que los sentidos de dos personas diferentes varíen solamente según su agudeza, pero que a igual agudeza, formarán el mismo juicio, sentirán el mismo placer o desagrado.

Este anclaje de un juicio de alcance universal en los sentidos concretos (físicos) individuales ¿es, sin embargo, una teoría en el sentido propio, a saber, un principio respetado y desarrollado de manera continua por Baumgarten? Conviene precisar que la idea de un juicio de órganos del cuerpo (más que del alma en su parte sensible) no está presentada como una teoría por el propio Baumgarten.

Los pasajes citados están presentes, pero no desarrollados de manera específica. Nada permite saber cómo funciona concretamente, o cuáles son las leyes físicas que rigen este juicio intrínseco a los sentidos: no hay teoría del oído o de la vista en el sentido propio, por ejemplo, sólo preceptos que permiten producir poemas o cuadros que agraden a estos sentidos. Además, el tema de la coherencia de esta idea con el resto del proyecto estético de Baumgarten se plantea también, puesto que la idea de un gusto objetivo único (correspondiente a sentidos muy agudos), supone aparentemente que la belleza resida en el objeto y que es suficiente percibir bien el objeto para apreciar su belleza. En otras palabras, con esta idea, así como con aquella correlativa, Baumgarten parece volver de una educación de los sentidos a una concepción objetivista de lo bello, en la cual el objeto ocultaría una perfección en sí mismo que los sentidos deberían aprender a evaluar bien. Pero, la *Estética* de 1750 operaba, precisamente, bajo la proeza que consistía en ubicar la belleza en el espíritu y no en el objeto, con su definición de la

estética como “el arte del pensar de modo bello”¹⁹ y de lo bello como “perfección del conocimiento sensible como tal”²⁰. Si se toma la “belleza” como lo que designa exclusivamente la belleza de los pensamientos entre ellos, hay efectivamente un problema de comprensión mayor de la posibilidad misma de un juicio de gusto por los sentidos. Es por esto que conviene observar que tal lectura sería excesiva y, al mismo tiempo, que lo que (ella) tiene de justo no es compatible con una comprensión no-objetivista de una educación de los sentidos.

El comienzo de la heurística afirma claramente la diferencia entre la belleza de la cual habla Baumgarten, que es la de los pensamientos entre ellos, y la belleza de los objetos que no implica necesariamente la primera (ni viceversa). En otros términos:

Estética § 18:

Ésta es la BELLEZA DE LAS COSAS Y DE LOS PENSAMIENTOS, distinguiendo una primera parte más importante que es la belleza del pensamiento (§13), y la belleza de los objetos y de la materia que, sin lugar a dudas, tiene un significado para el saber pero a menudo es confuso. Los objetos feos, en cuanto tales, pueden ser pensados como bellos y objetos bellos pueden ser pensados como feos.²¹

Si Baumgarten distingue radicalmente las dos bellezas –y privilegia la belleza del conocimiento como finalidad propia de la estética– no niega que los objetos tengan en sí mismos una perfección que los haga más o menos objetivamente apreciables por una mente. Sería entonces excesivo creer que la belleza es exclusivamente la belleza del conocimiento, y que las cosas sensibles no tienen en sí mismas un carácter “bello” o “feo”, como en el esquema clásico leibniziano-wolffiano. Según esta perspectiva, la belleza no es otra cosa que la unidad en la diversidad, es decir, un cierto orden objetivo entre las partes constituyentes del objeto sensible²². Leibniz ha utilizado esta idea desde los *Elementa juris naturalis* [*Elementos de derecho natural*] de 1669-1771, afirmando que “la armonía es la diversidad compensada por la unidad” (*Harmonia est diversitas*

¹⁹ “§ 1 La ESTÉTICA (teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar en modo bello, arte de las analogías de la razón) es la ciencia del conocimiento sensible”. Baumgarten, A. G. (2007) *Ästhetik*. Hamburgo: Meiner Verlag. p.10.

²⁰ *Ibíd.* p.20, § 14.

²¹ *Ibíd.* p.22, § 18.

²² Un resto de esta concepción se encuentra en el § 607 de la *Metafísica*, como por todas partes en la obra de Baumgarten incluso si lo es de manera menos explícita, cuando define la perfección como el acuerdo de los diferentes componentes de una cosa.

identitate compensata)²³, pero no proviene de él: la *concordia discors* era un lugar común en el siglo XVII, particularmente en teoría musical donde se reconocía la necesidad de introducir disonancias para reforzar la armonía. Cuanto más una cosa (o una obra) es múltiple y variada y, al mismo tiempo, una, es decir, que guarda una coherencia interna para el espíritu que la percibe, más esta obra es objetivamente armónica o bella. Baumgarten introduce una novedad cuando dice que esta belleza objetiva no es *suficiente* para explicar la formación de un juicio de belleza y que, incluso un objeto “feo” (teniendo una perfección menor, un acuerdo menos evidente entre sus partes constituyentes), puede ser pensado como bello.

Entonces, ¿cómo considerar la perspectiva de una educación de los sentidos? De una doble manera: por un lado, diciendo que conviene aprender a reconocer la diferencia entre los objetos feos y bellos –aspecto totalmente tradicional de la educación de lo bello, y que supone efectivamente una concepción objetivista subyacente–; por otro lado, agregando a este reconocimiento de la belleza del objeto la idea que la manera de sentir este objeto debe ser bella también, y que el espíritu puede ser entrenado a pensar de modo bello– lo que permite preservar el aspecto subjetivista de la definición de la belleza estética. Si se acepta que una posición no excluye la otra, se puede entonces otorgar a Baumgarten el beneficio de no contradecirse considerando la formación de un criterio universal del gusto sobre una base sensible y, por lo tanto, individual. Idealmente, podemos imaginar que al reforzar los dos aspectos del juicio estético será tanto más positivo, es decir que los sentidos serán agudizados y que el objeto considerado será objetivamente bello.

Las reglas de educación promovidas por Baumgarten, confirman la hipótesis que postula que una belleza “objetiva” juega un rol en el establecimiento de un criterio de lo bello, aunque el aspecto “subjetivo” sensible no esté, sin embargo, abandonado. Los §§ 47-77 de la *Estética*, secciones III y IV del primer capítulo de la primera parte (que exponen el “Carácter de la estética feliz”), están exclusivamente consagrados a esta educación de los sentidos, que se presenta como la formación del hombre de buen gusto. La idea general es hacer ejercicios que, con la repetición y la costumbre que suponen, establezcan ese estándar del gusto afinando los mismos órganos;

²³ Leibniz, G. W. (1978) *Die Philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, ed. por Carl I. Gerhardt, 7 vol., Hildesheim New York. p. 484.

Estética § 47:

El carácter de la estética feliz requiere II) EJERCITACIÓN CORPORAL (Ασκησις) y EJERCITACIÓN ESTÉTICA, la repetición muy frecuente de acciones homogéneas, según lo ya dicho sobre el ingenio y el carácter (§§28-46), para que se realice la armonía en un tema dado, es decir, para que no se piense desde Orbilio, una temática dada en un único pensamiento, en una única cosa (§18), para que gradualmente sea adquirido el hábito de pensar en modo bello.²⁴

Concretamente, las reglas son muy simples. Para el aspecto subjetivo, este consiste en entrenar el pensar de modo bello, se trata de entrenar el espíritu a la improvisación (*Estética*, §52), y permitir a la mente desde la infancia relacionarse con la mayor cantidad posible de detalles particulares y divertidos (§ 55):

§ 52. Los ejercicios estéticos (§ 47) serán: 1) improvisaciones (αυτοσχεδιασματα) encargadas, sin la guía de las artes eruditas, de fortalecer la ejercitación. Aún hacia el terrible verso de Saturno con el que el viejo fuerte agricultor de los Antiguos, levantando el ánimo en los tiempos de fiesta (§ 50), *en diversos versos profería insultos rústicos* (Horacio Epístola II 1 v 146). De esta clase son todos los tipos de conocimiento bello del género humano anteriores al descubrimiento de las artes eruditas; de esta clase, incluso, las primeras chispas de la belleza de la naturaleza anteriores a todo arte, así como cuando, por ejemplo, Ovidio recuerda de sí mismo: *Lo que intentaré decir, será en verso* (Ovidio Tristeza IV 10 26).²⁵

§ 55. Además, el ingenio por naturaleza bello se ejercita, y en lo sucesivo se ejercitará a sí mismo de manera abierta (§ 54), aún si el niño ignora lo que hace, mientras el niño conversa, mientras juega, sobre todo si es el inventor del juego o el pequeño comandante entre sus compañeritos militantes, y se afana con serios intentos, y lleva y hace muchas cosas mientras ve, mientras escucha, mientras lee cosas que entiende de modo bello, todo esto está dirigido (§§ 49-51) a ser ejercicios estéticos (§ 47).²⁶

En cuanto al aspecto objetivo, el que consiste en el reconocimiento de la belleza objetiva, se trata de obligar al espíritu a crear, siguiendo reglas y criterios precisos, para formar su rigor (§ 58) y, sobre todo, de poner desde niños la mente y los sentidos en contacto con los más bellos modelos que les enseñarán a reconocer un objeto de arte perfecto de unos menos perfectos (§§ 63-65):

§ 58. Los ejercicios estéticos serán 2) más correctos y más seguros si a la estética natural innata (Sección II) y adquirida, es decir al dominio de la naturaleza (§ 2), se suma un arte erudito (§§ 47-57) sin la cual el ingenio bello, pero no propiamente divino, a menudo se experimenta como un camino hacia la exquisitez del

²⁴ Baumgarten, A. G. 2007: *Ästhetik*. Meiner Verlag Hamburgo. p.38, § 47.

²⁵ *Ibíd.* p.42, § 52.

²⁶ *Ibíd.* p.44, §55.

conocimiento. *¿De qué modo, por una incierta luna, bajo una luz maligna que está en medio de la selva, donde las sombras embellecen el cielo de Júpiter, la noche arrastra las cosas hacia sombríos colores?* (Virgilio Eneida VI vv. 270 - 272).²⁷

§ 63. Pertenece a la disciplina estética 1) toda la BELLA ERUDICIÓN, esto es, la erudición que exhibe, de los objetos de los cuales a veces se tiene conocimiento bello, un mejor conocimiento que la inerudición. Un ingenio naturalmente bello, imbuido, excitado, movido, afectado y sumergido, como Persio (La Sátira 2 v 74), en la ejercitación cotidiana en orden a que (los ejercicios) puedan armonizar felices en el ánimo estético en un tema dado del pensar en modo bello (§ 62,47).

§ 64. Las partes más dignas de la bella erudición son las disciplinas sobre Dios, el universo, el hombre, principalmente su condición moral, de la historia, sin excluir la mitología, la antigüedad y la peculiaridad del signo que se exhibe (§ 63).

§ 65. En la doctrina de tales disciplinas, el esteta se preocupa de la perfección, de que ésta se realice meditando en modo bello sobre lo fenoménico (§§ 14,15).²⁸

El resultado debe ser un perfeccionamiento tal de lo natural particular que adquiera, en cierta manera, por costumbre, una segunda naturaleza, un hábito:

§ 59. Tanto en uno como en el otro tipo de ejercicios (§§ 52,58), quienquiera que se decida a ejercitar eficientemente el pensamiento bello, no sólo del ingenio, sino también, el carácter y el temperamento estético como un hábito, desarrolla y confirma la costumbre (§ 43) acrecentando la grandeza innata del alma (§ 46).²⁹

Observamos en esta cita la respuesta de Baumgarten al problema de coherencia que hemos planteado precedentemente: las naturalezas o temperamentos individuales son diferentes, ciertamente, pero son tan fundamentalmente similares que una educación justa los eleva a un perfeccionamiento de manera que sean transformados en una segunda naturaleza pudiendo ser compartida por todo hombre habiendo desarrollado idénticamente sus sentidos. Esta segunda naturaleza es un nuevo temperamento estético que aporta un criterio de carácter universal de lo bello y de lo feo. Consolidado por la costumbre de los bellos objetos sensibles y de la bella creación, la tendencia natural es llevada a una perfección tal en su propio género que es la grandeza natural del alma misma que se ve aumentada.

Lo natural, por el contrario, no es suficiente, pues incluso en una persona dotada de una buena naturaleza (es decir, de sentidos naturalmente agudos), los sentidos librados a sí mismos se adormecen. Hay, entonces, un verdadero imperativo no

²⁷ *Ibíd.* p.46, §58.

²⁸ *Ibíd.* pp.48-50, §§63-65.

²⁹ *Ibíd.* p.46, §59.

solamente estético, sino – estaríamos casi tentados de decir – *moral*, que consiste en impedir que decaigan las facultades sensibles naturales, sin las cuales la mente se torna grosera. El hombre que abandona el *bello* conocimiento (en beneficio del conocimiento puramente intelectual tanto como al provecho de una ausencia de conocimiento) corre el riesgo de perderse de sí mismo:

§ 51 Si, como veremos, el carácter del ingenio se eleva ferviente o se reanima de cualquier modo que fuese posible (*Metaphysica* §732, Sección II), abandonando la rudeza *Ethica* §403), por ello, pueden nacer fuertemente (§45) las sombras de la virtud. Pero la parte del ingenio que, donde sea, manifiesta rudeza, desfigurará los movimientos, como se suele decir, del buen corazón, llamados bienes (§48). Y, por lo menos, la parte del alma adversa al pensamiento bello o que no lo desea suficientemente, dejará al ingenio paralizado, inávido, inanimado (§48) hasta que ya nunca pueda ser de nuevo elevado a pensar algo en modo bello (§27).³⁰

Si es posible formar todo juicio natural, e incluso, el de una sensibilidad poco aguda desde la más temprana edad, esto se torna imposible una vez que lo natural ha sido afeado, empobrecido y adormecido. La estética forma parte integrante de la realización de las facultades humanas según Baumgarten, y su importancia debería ser tan grande en el programa educativo como la formación lógica de la mente. De lo contrario, se corre el riesgo de formar seres deformes, con un intelecto prominente pero con una sensibilidad peor que en su estado inicial. No es, entonces, por casualidad que concluye toda su sección de “El carácter de la estética feliz” volviendo a la necesidad real de esta formación estética³¹: no cabe ninguna duda que la educación hacia lo bello ocupa un lugar importante en el proyecto de Baumgarten.

En conclusión, hemos visto que Baumgarten desarrollaba una teoría particularmente audaz del gusto, puesto que éste es un juicio que tiene su origen en los sentidos físicos mismos; lo que nos lleva a hablar, en este tema, de una fisiología de los sentidos, a pesar de que ésta no haya sido desarrollada de manera sistemática. Además, los órganos sensitivos se ven dotados de un poder de superación de lo natural particular cuando una educación apropiada conduce a su constitución sobre la base del temperamento individual que éstos expresan, de una segunda naturaleza.

³⁰*Ibid.*, p.40, § 51.

³¹ “§ 77 Ahora, insisto, postulo aquellos más correctos y certeros ejercicios (§ 58), que no pase un día sin (ejercitar) un verso (Plinio *nulle dia sine linea*. En *Historia natural* 35, 87), sin (ejercitar incluso) esas ciertamente útiles reglas que llaman muertas y especulativas en sí mismas y que sin embargo no llegaras a utilizar, [incluso aquellas reglas], proclamo, que nunca aprovecharás en la máxima medida”. *Ibid.*, p. 60.

Esta segunda naturaleza es el producto, con pretensiones universales, del hábito de ciertos ejercicios relacionando el desarrollo del pensar de modo bello con el reconocimiento de la belleza en los objetos. En suma, como lo indica el hecho que Baumgarten haga de la educación de la sensibilidad un imperativo real para la humanidad, las paradojas planteadas por esta idea de “buen gusto” arraigado en los sentidos no deben hacernos creer que es solo una afirmación pasajera y sin impacto sobre el resto de su pensamiento. A pesar de todas las dificultades que esto plantea, la noción de gusto como juicio a la vez sensible, particular y universal, posee una coherencia suficiente para no ser rechazado, y juega en el proyecto baumgarteniano de elevación de la estética a un estatuto científico, un rol absolutamente central.

Bibliografía

- Baumgarten, A. G. (1988) *Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique*. Paris : L'Herne.
- Baumgarten, A. G. (1960) *Meditaciones filosóficas sobre algunos temas en relación a la esencia del poema*. Buenos Aires: Aguilar.
- Baumgarten, A. G. 2007: *Ästhetik*. Meiner Verlag Hamburgo.
- Leibniz, G. W. 1978: *Die Philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, ed. por Carl I. Gerhardt, 7 vol., Hildesheim New York.

Paul Valéry y T. S. Eliot: sobre música, danza y poesía

William Díaz Villarreal¹
(Universidad Nacional de Colombia)

Recibido: 23/11/2016

Aceptado: 27/05/2017

Resumen

Paul Valéry afirmaba que la mayor aspiración de la poesía simbolista era recuperar, para el lenguaje, el bien que la música le había arrebatado. El presente ensayo explora el contenido de esa afirmación, extendiendo su sentido a la idea de poesía en general de Valéry. Para ello, el autor parte de que la poesía y la música son artes diferentes, aunque entre ellas hay relaciones analógicas que pueden explorarse sistemáticamente. Sin embargo, esta exploración no puede desplegarse en una dirección única. Por eso, el ensayo contrapone las ideas de Valéry a las de T. S. Eliot: ambos suponen que la música es la máxima aspiración de la poesía, pero cada uno de ellos concibe el sentido de esa aspiración de un modo diferente. Para entender mejor esto, el ensayo toma como punto de partida la exploración de las relaciones entre la poesía y la danza para los dos autores, y se centra en la imagen que cada uno de ellos usa para describir el arte de la danza: Valéry piensa en una bailarina cuyos movimientos son un juego de transformaciones que se desenvuelven en sí mismas, mientras que Eliot tiene en mente la imagen del ballet clásico con su tradición de convenciones impersonales. La metodología del ensayo sigue un principio básico de Valéry: que el despliegue de las implicaciones de una relación analógica entre dos fenómenos diversos puede ayudar al conocimiento de los objetos. ¿Qué es la poesía para estos dos autores? ¿A qué aspira? Es posible aproximarse a estas cuestiones al explorar la naturaleza de la danza y la música.

Palabras claves: Poética – Imagen crítica – Metaforología – Literatura comparada – Poesía – Música – Danza – Paul Valéry – T. S. Eliot.

Cómo citar este artículo:

MLA: Díaz Villareal, William. "Paul Valery y T.S. Eliot: sobre música, danza y poesía". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 126-137.

APA: Díaz Villareal, W. (2017). "Paul Valery y T.S. Eliot: sobre música, danza y poesía". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 126-137.

Chicago: Díaz Villareal, William. "Paul Valery y T.S. Eliot: sobre música, danza y poesía". *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°3 (2017): Pp. 126-137.

¹Licenciado en Filosofía UNED, Maestría en Filosofía Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Lenguas, literatura y pensamiento europeo Queen Mary and Westfield College, Doctor en Filosofía Freie Universität. Correo electrónico: wdiazv@unal.edu.co

Abstract:

Paul Valéry argued that the greatest aspiration of Symbolist Poetry was to recover for language what music has seized from it. This essay explores the substance of that statement, expanding its meaning to Valéry's idea of poetry in general. To do so, the author of the essay assumes that poetry and music are different arts, although there are analogous relationships between them that can be explored systematically. This exploration, however, cannot be deployed in a single direction. Therefore, the essay contrasts Valéry's and T. S. Eliot's ideas: both assume that music is the greatest aspiration of poetry, but each of them conceives of the meaning of that aspiration in a different way. To better understand this, the essay takes as its starting point the exploration of the relationship between poetry and dance for both poets, and focuses on the image that each of them uses to describe the art of dance: Valéry envisions a ballerina whose movements are a set of transformations, which autonomously develop, while Eliot has in mind the idea of classic ballet with its own impersonal conventions. The essay's methodology follows one of Valéry's basic principles: that the unfolding of the implications of an analogical relationship between two different phenomena may facilitate an understanding of the objects. What is poetry for both of these authors? What does it aim for? It is possible to approach these questions by exploring the nature of dance and music.

Keywords: Poetics – Critical image – Metaphorology – Comparative Literature – Poetry – Music – Dance – Paul Valéry – T. S. Eliot.

La danza, dice Valéry en “Filosofía de la danza”, crea una forma particular del tiempo que pertenece a una clase completamente distinta del tiempo lineal que experimentamos en nuestra vida normal (Valéry, 1998: 179). En estado danzante, el cuerpo se separa de su régimen cotidiano y práctico, y se entrega a una sucesión particular de reflejos, gestos corporales, tensiones y relajaciones cuyo único objetivo es mantener el movimiento mismo: una danzarina hace pensar en un estado de equilibrio frágil, como el de “la peonza que se sostiene sobre la punta y reacciona tan vivamente al menor choque” (181), o el de la llama de una vela, que se mantiene vibrante a pesar de la presión que sobre ella ejerce el entorno. Como esta llama, la bailarina parece ajena al mundo circundante, sólo atenta a aquellos estímulos que puedan servirle para continuar el movimiento; en resumen, ella “se encuentra en otro mundo, que ya no es el que pintan nuestras miradas, sino el que ella teje con sus pasos y construye con sus gestos” (182).²

En este sentido, continúa Valéry, la danza constituye el modelo de “toda acción

²“C'est donc bien que la danseuse est dans un autre monde, qui n'est plus celui qui se peint de nos regards, mais celui qu'elle tisse de ses pas et construit de ses gestes” (“Philosophie de la danse”. Valéry 2002 : 1398).

que no tiende a lo útil”, pero que es “susceptible de educación y perfeccionamiento”. Un poema por ejemplo es, como la danza, *acción*, porque “no existe más que en el momento de su dicción”. El poema sólo se realiza en el acto de ser leído, y este acto, como en la danza, tiene “como fin crear un estado”; como la danza, “este acto se da sus propias leyes; crea, él también, un tiempo y una medida del tiempo que le convienen y les son esenciales” (186).³ Tanto en su producción como en su consumo las artes son, para Valéry, formas autónomas de la acción humana. La autonomía, en este caso, implica que las formas no responden a intereses o fines prácticos exteriores, sino que se desenvuelven dinámicamente según la lógica de la acción misma.

Poesía y danza configuran así los dos extremos de una relación analógica: ambos comparten principios comunes, que hacen pensar en dos entidades que se desenvuelven en paralelo. Pero, como diría Coleridge, “no metaphor squares”: ninguna metáfora cuadra. Esta idea general sobre el arte que encarna la danza tiene limitaciones importantes cuando se aplica a la literatura en general. Los movimientos de un danzante pueden ejercitarse y especializarse hasta el punto de no evocar ningún gesto conocido, y ser puro movimiento corporal desligado de un fin práctico —como ocurre, por ejemplo, con los esquemas del ballet clásico—. En cambio, el escritor no puede, aunque lo intente una y mil veces, prescindir del carácter práctico del lenguaje, de su capacidad para transmitir sentidos que son ajenos al puro sonido de las palabras. La poesía no puede ponerse a sí misma sus propias reglas, como la danza más elaborada en los términos de Valéry, pues la naturaleza transitiva y práctica del lenguaje la envía siempre por fuera de sí misma, al ámbito de los sentidos sociales, de las pronunciaciones locales, de los intereses políticos que absorben ciertos términos y de los lugares comunes que los desvalorizan.

“Ninguna metáfora cuadra”, dice Coleridge, pero Valéry no se arredra ante semejante constatación. Lejos de abandonar el pensamiento analógico, éste es uno de sus teorizadores más agudos. El principio retórico que guía su pensamiento consiste — como él mismo lo afirma en sus *Cuadernos*— en una permanente transformación “que se asemeja a la del análisis y que resulta de la actividad espontánea de las analogías”

³ “Un poème, par exemple, est *action*, parce qu’un poème n’existe qu’à moment de sa diction : il est alors en *acte*. Cet acte, comme la danse, n’a pour fin que de créer un état ; cet acte se donne ses lois propres ; il crée, lui aussi, un temps et une mesure du temps qui lui conviennent dit lui sont essentielles : on ne peut le distinguer de sa forme de durée” (Valéry, 2002: 1400).

(Valéry 1957-1961: VIII, 676). La analogía entre poesía y danza no es perfecta. Pero Valéry parece preguntarse: ¿hasta dónde puede desenvolverse?, ¿cuáles son sus límites?

Existe una larga tradición retórica que dice que la poesía se distingue de la prosa como la danza se distingue de la marcha.⁴ Valéry se aprovecha de ella y la despliega sistemáticamente. Se ha dicho ya que la danza y la poesía parecen tener un fin en la acción misma del movimiento corporal o en la reverberación que producen las palabras en su contacto y en su presentación en el papel. En “Palabras sobre poesía”, Valéry sostiene además que estas dos acciones se contraponen a otras dos que tienen un fin práctico definido: la *marcha* y la *prosa*, que tienen como cometido llegar a un sitio o emitir un mensaje, respectivamente. No obstante, así como la danza es una forma de movimiento corporal que utiliza “*los mismos miembros, los mismos órganos, huesos, músculos y nervios*” que la marcha, la poesía “usa las mismas palabras, las mismas formas y los mismos timbres que la prosa” (Valéry, 1998: 147).⁵ La marcha se distingue de la danza –del mismo modo que la poesía de la prosa– por la aplicación de ciertas reglas y convenciones diferentes, aunque estas reglas se aplican sobre elementos y mecanismos idénticos: por eso, danza y marcha tienen en común los mismos órganos y miembros, pero son en última instancia inconmensurables –igual que la prosa y la poesía–. La prosa está determinada por el “régimen de la línea recta” que caracteriza a la marcha: la necesidad, en otras palabras, de que la distancia entre las intenciones subjetivas y los actos del habla sea la más corta posible. La poesía en cambio, no puede someterse a un régimen semejante, pues es una exploración de las posibilidades del lenguaje a través del lenguaje mismo. Por eso, si la danza ya no se satisface con las

⁴ En “Palabras sobre poesía”, Valéry se refiere a una carta del Marqués de Racan, en la que éste “nos cuenta que Malherbe asimilaba la prosa a la marcha, la poesía a la danza” (Valéry 1998: 146; 2002: 1370). En su trabajo sobre la analogía de la danza en Valéry, Jean Hytier cita la carta de Racan (compuesta presumiblemente en 1656) y también a Bremond, Voltaire, Sulzer, Musset y Legouver (Hytier, 1965: 172-76). También enumera varias decenas de fragmentos en los que, de una u otra manera, se muestra que la analogía de la danza no sólo es bastante antigua, sino que ha sido muy socorrida para hablar de la naturaleza de la poesía. La referencia más antigua es a Quintiliano, según el cual “los griegos llamaban a la prosa el lenguaje ‘que marcha sobre el suelo’” (Hytier, 1965: 180). Asimismo, Frank Kermode le dedica todo un capítulo de *Romantic Image* a la bailarina como una de las imágenes románticas arquetípicas (Kermode, 1957: 49-91). Hay que agregar, finalmente, que la imagen de la bailarina es un tópico común en la poética simbolista. De acuerdo con Julie Townsend, “la figura de la danzante representa paradójicamente tanto lo más cercano al *Idéal* simbolista, como el modelo simbolista más problemático”, pues el uso de esta figura ideal olvida, muy a menudo, la naturaleza corporal de la danza (Townsend, 2005: 129).

⁵ “La danse [...] use des mêmes membres, des mêmes organes, os, muscles, nerfs, que la marche même. Il en va exactement de même de la poésie qui use des mêmes mots, des mêmes formes, des mêmes timbres que la prose. Il en va exactement de même de la poésie qui use des mêmes mots, des mêmes formes, des mêmes timbres que la prose” (Valéry, 2002 : 1371)

funciones que le asigna la marcha, la poesía implica, de un modo semejante, “una decisión de cambiar la función del lenguaje” (148).⁶

*

En la introducción a la edición inglesa de los ensayos críticos de Valéry, T. S. Eliot planteaba su propia postura frente al uso de esta analogía por parte de Valéry. Para Eliot, el despliegue que hace su colega francés de la analogía de la danza y la marcha es “persuasivo”, pero “ilumina como el destello de un mechero vacío en la oscuridad: si no hay combustible en el mechero, el destello momentáneo deja la sensación de una oscuridad mayor que antes” (Eliot, 1958: xv).⁷ Eliot no podía aceptar el argumento de que el arte pudiese definirse por esa especie de finalidad sin fin de la que hablaba Valéry. En primer lugar, sostiene que la danza y la poesía pueden tener una función instrumental que, de hecho, no debería considerarse contingente. Así como las danzas de los guerreros, por ejemplo, sirven para avivar “la belicosidad latente de los danzantes”, hay formas de poesía que tienen el valor instrumental que Valéry le asigna a la prosa: hay poesía educativa o poesía que encarna valores religiosos, por ejemplo. Uno no puede aislar estas funciones exteriores si quiere disfrutar verdaderamente de estas formas; al contrario, la comprensión precisa de estas funciones puede avivar y agudizar el sentimiento estético. En segundo lugar, para Eliot la distinción de Valéry conduce al reconocimiento de una diferencia positiva, en el vocabulario y los modismos, entre poesía y prosa (xvi). Valéry parece creer que las palabras y expresiones que conforman la poesía tienden a formar un lenguaje separado del lenguaje corriente, sin notar que “entre más lejos se encuentren los modismos, el vocabulario y la sintaxis de la poesía de los de la prosa, el lenguaje [poético] se hace más artificial” (xvi).⁸

No obstante estas críticas, las escasas reflexiones de Eliot sobre la danza parten de un punto de vista similar al de Valéry. En algunos ensayos juveniles dedicados a la tradición del drama inglés (reunidos bajo el título “Four Elizabethan Dramatists”), Eliot

⁶ “Ce n’est que par une confusion grossière des genres et des moments que l’on peut reprocher au poète ses expressions indirectes et ses formes complexes. On ne voit pas que la poésie implique une décision de changer la fonction du langage” (Valéry, 2002: 1372).

⁷ “It illuminates like the flash of an empty cigarette lighter in the dark: if there is no fuel in the lighter, the momentary flash leaves a sense of darkness more impenetrable than before”.

⁸ “The farther the idiom, vocabulary and syntax of poetry depart from those of prose, the more artificial the language of poetry will become”.

se sirve del ballet para aclarar la naturaleza del drama desde el punto de vista del problema de la actuación. En el drama realista —que rechaza— la “personalidad escénica” del actor se confunde con su “personalidad real”, pues éste debe echar mano de los materiales de la vida real para configurar el personaje. En contraste, el espectáculo que brinda un bailarín de la escuela rusa de ballet es de tal naturaleza que sólo existe durante la presentación. Durante su *performance*, el bailarín clásico parece animado por “una llama vital que proviene de ninguna parte, desaparece en la nada y es completo y suficiente en su aparición” (Eliot, 1999b: 113). En “Filosofía de la danza”, Valéry también había comparado la danza con una llama, pues veía en ambas “un fenómeno visiblemente sustentado por el consumo interno de una energía de calidad superior” (Valéry, 1998: 180).⁹ Pero a pesar de esta coincidencia, Eliot no ve en la danza “un acto puro de metamorfosis” —como dice Sócrates en el famoso diálogo de Valéry “El alma y la danza”—, sino el producto de un sistema claro de convenciones que han sido forjadas por una tradición, y que le permiten al bailarín distanciarse de su propia personalidad. Por eso, Eliot no destaca *la danza en general* como modelo del *arte*, sino *el ballet ruso* en particular como modelo *del drama y la poesía*: sobre todo en el ballet, y no en la danza en general, el bailarín se convierte en “un ser convencional”, en “un ser que existe solo en y para la obra de arte” que se despliega durante la presentación (Eliot, 1999b: 113).¹⁰

No hay duda de que estas ideas de Eliot sobre el ballet y el drama se relacionan con su famosa teoría de la despersonalización, es decir, la defensa de una diferencia sustantiva, en el mismo ser, entre el hombre que sufre y el poeta que escribe un poema. En principio, Valéry estaría de acuerdo con esta diferenciación: para ambos, la poesía no tiene como fin la mera transmisión de estados subjetivos, ni se basa en “el desborde espontáneo de sentimientos poderosos” —para usar la famosa fórmula de Wordsworth—. Sin embargo, la fuente de la despersonalización del poeta no es, para Eliot, la oculta finalidad sin fin de todo arte, sino que la despersonalización se alimenta una fuente más poderosa. La “fortaleza” del ballet se encuentra, dice Eliot en “A

⁹ “[On] peut aussi bien comparer la danseuse à une flamme, et, en somme, à tout phénomène visiblement entretenu par la consommation intense d’une énergie de qualité supérieure” (Valéry, 2002: 1396).

¹⁰ “Anyone who has observed one of the great dancers of the Russian school will have observed that the man or woman whom we admire is a being who exists only during the performances, that is a personality, a vital flame which appears from nowhere, disappears into nothing and is complete and sufficient in its appearance”.

Dialogue on Dramatic Poetry”, “en una tradición, un ascetismo que, para ser justos, no es de origen ruso sino italiano, y que se remonta siglos atrás” (Eliot, 1999b: 47).¹¹ Algo parecido ocurre en el poeta: un poeta fuerte es aquél que incorpora la tradición al dejarse moldear por ella, pero que la transforma al mostrarse enteramente original frente a ella. Esa tradición es como una savia que recorre la historia de una cultura, que la revitaliza y que alimenta el espíritu de los grandes poetas. Sin ella, la poesía se reduciría a puro juego en el vacío, puro subjetivismo vano que ya no establece ningún diálogo con los hombres.

Para Eliot, el lenguaje poético no puede alejarse de la lengua de los hombres. Las formas poéticas deben transformarse continuamente porque el lenguaje escrito y el lenguaje oral tienen tempos diferentes: mientras que el primero tiende a solidificarse, el segundo es vivo y cambia permanentemente. Por eso, si la poesía quiere seguir diciéndole algo a una cultura que se transforma continuamente, la dicción poética debe ser sometida a cambios que la acerquen a la lengua real de los seres humanos. Si se plantea la hipótesis —que Eliot ve en Valéry— de que la poesía posee un estilo, una sintaxis y un vocabulario diferentes a los de la prosa, entonces aquella terminará, a la larga, por ser tan artificial que ya no podrá expresar sentimientos y pensamiento vivos. Así, al contrario de lo que parece creer Valéry, la norma de todo poeta no es, como en la danza, la acción pura, desvinculada de todo fin extrínseco. En las palabras de la introducción de Eliot a la edición de los ensayos críticos de Valéry: la norma del poeta se encuentra en “la forma en que hablan sus contemporáneos” y la tradición, que le da vida al lenguaje real de los hombres (Eliot, 1958: xvi).

Este principio es el que rige la comprensión de Eliot de las relaciones entre música y poesía. Si un poema es, por decirlo de alguna manera, una forma de conversación y “toda revolución en la poesía” puede definirse como “un retorno al habla común”, entonces lo que Eliot entiende como la música de un poema equivale a la música que se encuentra *latente* en el lenguaje común de su tiempo. Eliot explica este asunto de un modo más o menos simple en “La música de la poesía”: es evidente que la poesía no es exactamente igual a la lengua hablada de su tiempo; sin embargo, su relación con ella es tal que quien la escucha ha de pensar: “así es cómo yo debería

¹¹ “Apart from Stravinsky, who is a real musician, and from Cocteau, who is a real playwright, what is the strength of the ballet? It is in a tradition, a training, an askesis, which, to be fair, is not of Russian but of Italian origin, and which ascends for several centuries”.

hablar si hablara poesía” (Eliot, 2000: 79-80).¹² La belleza de cada palabra está determinada no sólo por su sentido musical en el poema completo, sino por las relaciones que ella puede establecer en otros contextos, que son no solamente los que ofrece la tradición literaria, sino también los de la lengua hablada. En los términos de Eliot, la música de una palabra surge inmediatamente de su relación con las palabras que la preceden y se proyecta infinitamente al contexto cultural en el que surge y, a la larga, a los significados que puede obtener en otros contextos (80-82). La labor del poeta consiste, de este modo, en hacer que las palabras reverberen musicalmente y evoquen así un universo completo que recibe su vida y su razón de ser en la savia de la tradición y la cultura.

Esta reverberación musical de las palabras constituye el sentido del ritmo del poema, y se distingue de la reverberación de las palabras de Valéry en que éste no introduce en ella la cuestión de la cultura y la tradición. Frente a este *sentido del ritmo*, también hay para Eliot un *sentido de la estructura*, que es el que permite que el poema se articule como un todo que se despliega en el tiempo (al ser leído) y el espacio (al ser contemplado). Así como la tradición musical ha desarrollado estructuras complejas de las combinaciones de sonidos, como la sonata, la sextina o el rondó, del mismo modo la tradición poética genera formas de articulación como el soneto, la elegía o la oda. Todas estas estructuras tienden a solidificarse con el tiempo, y por eso es necesario renovarlas, para que se adecúen a la lengua viva del pueblo. Lo importante, en todo caso, es que tanto el sentido del ritmo como el sentido de la estructura confluyen en la imaginación auditiva del lector, y penetran en niveles profundos del sentimiento y la emoción. En otras palabras, la relación que Eliot ve entre la música y la poesía no es analógica, sino de otro tipo: “La poesía empieza, diría yo, con un salvaje tocando el tambor en una selva”, y retiene siempre ese elemento esencial de la percusión y el ritmo. Por eso, gracias a su contenido musical, la poesía nos hace más conscientes de “los sentimientos profundos e innombrables que forman el sustrato de nuestro ser” (1999a, 194-195).¹³

¹² “Every revolution in poetry is apt to be, and sometimes to announce itself to be a return to common speech. [...] No poetry, of course, is ever exactly the same speech that the poet talks and hears: but it has to be in such a relation to the speech of his time that the listener or reader can say ‘that is how I should talk if I could talk poetry’. [...] The music of poetry, then, must be a music latent in the common speech of its time” (Eliot, 1984: 31).

¹³ “Poetry begins, I dare say, with a savage beating a drum in a jungle, and it retains that essential of percussion and rhythm. [...] It may make us from time to time a little more aware of the deeper, unnamed feelings which form the substratum of our being, to which we rarely penetrate” (Eliot 1996, 148-149).

A menudo, Eliot se quejaba de que Valéry se deja llevar fácilmente por sus propias analogías. Este reclamo proviene de alguien cuya mente no es analógica, sino simbólica: lo que le interesa a Eliot no son las coincidencias parciales entre los fenómenos, sino su confluencia en la comprensión de una totalidad —de ahí el lenguaje organicista con el que se refiere a la savia de la tradición y la lengua viva de un pueblo—. El método analógico de Valéry, en cambio, es profundamente analítico. El vigor de las analogías de Valéry no reside en su capacidad de sintetizar en una unidad dos cosas diversas, sino en la de exponer en detalle la distancia que las separa. Este es de hecho el principio que rige sus reflexiones sobre la relación entre música y poesía. La diferencia crucial entre ambas artes se encuentra para Valéry en que el universo de los sonidos musicales —es decir, el material de la música— es un sistema codificado y ordenado de elementos individuales en los que las sensaciones corresponden con los actos ejecutados; el lenguaje —o sea, el material de la poesía— es en cambio “un medio necesariamente burdo que cada cual usa, acomoda a sus necesidades puntuales, deforma de acuerdo con las circunstancias, ajusta a su persona fisiológica y a su historia psicológica” (“Palabras sobre la poesía”. Valéry, 1998: 140).¹⁴

En otras palabras: la historia del arte musical ha separado un grupo especial de actos singulares del inmenso y caótico mundo de los ruidos. Este grupo ha sido ordenado en timbres, tonos y compases, y las reglas de su reproducción se han dispuesto a través de una serie de instrumentos musicales, que son en realidad “instrumentos de medida” (Valéry 1998: 140; 2002: 1367). Desde este punto de vista, el compositor es un ser dichoso: su trabajo se asemeja al de la abeja, que sólo tiene que preocuparse por llenar de miel los panales regulares y los alveolos que ya están hechos para ella (141; 1366). El poeta, en cambio, se encuentra en un “estado desfavorable y desordenado”, pues no cuenta con un material precodificado y organizado de sonidos y signos que se pudiera distinguir del lenguaje corriente del mismo modo que el sonido se distingue del ruido. A diferencia de los sonidos musicales, cada palabra es “una reunión instantánea de efectos sin relación entre sí”, pues reúne sonidos y sentidos que se relacionan por azar, sin seguir ninguna regla precisa.

Mientras que una palabra es una combinación arbitraria de sonidos y sentidos,

¹⁴ “Le langage [...] est un moyen nécessairement grossier, que chacun utilise, accommode à ses besoins actuels, déforme selon les circonstances, ajuste à sa personne physiologique et à son histoire psychologique” (2002: 1365).

un sonido musical tiene la capacidad de evocar de un modo inmediato lo que Valéry llama el “universo musical”, es decir, la idea de una combinación potencialmente rica de elementos cuyas reglas de asociación, cuyas transformaciones y cuyas relaciones dependen exclusivamente de sí mismos. Esto, de hecho, puede probarse en la práctica: “En esta sala [...] en la que ustedes perciben el ruido de mi voz y diversos incidentes auditivos”, dice Valéry en su discurso sobre la poesía, bastaría con que un diapasón o un instrumento bien afinado se dejara vibrar para que ustedes, apenas sean afectados por ese “ruido excepcional que *no puede distinguirse de los otros* [ruidos normales de la sala]”, tuvieran “la sensación de un *comienzo*”, de una primera nota que irrumpe y anuncia otras (1998: 143).¹⁵ De este modo, la pureza del sonido significa, en pocas palabras, que una simple nota musical anuncia todo un orden intelectual que podríamos percibir sensiblemente. No ocurre lo mismo con el lenguaje, un material impuro por naturaleza que no puede evocar con tal facilidad un universo completo. En una reunión, una conversación se superpone a otra, y si alguien empieza a recitar un poema, éste puede incluso pasar desapercibido. Para la poesía no existe, como en la música, una masa relativamente indiferenciada que constituiría el lenguaje corriente por un lado, y un universo en cierta medida organizado que caracterizaría algo que pudiéramos llamar con claridad el “lenguaje poético” por el otro. Pero esto no significa que la poesía no pueda anhelar este universo. Al contrario, la función de la poesía es hacer que el lenguaje pueda evocarlo.

*

La mayor crítica de Eliot a Valéry consiste en que, para aquél, éste no ofrece ningún criterio de “seriedad” para valorar el arte, es decir, un criterio que le permita ver que la obra no es “un evento aislable que tiene su valor en sí mismo y sin relación con nada más”, sino que constituye “una experiencia seria”, una experiencia que “se funde con una multitud de otras experiencias” en la formación del sujeto que lee o que

¹⁵ “Dans cette salle où je parle, où vous percevez le bruit de ma voix et divers incidents auditifs, si tout à coup une note se faisait entendre, si un diapason ou un instrument bien accordé se mettait à vibrer, à peine affectés par cet bruit exceptionnel, qui ne peut pas se confondre avec les autres, vous auriez aussitôt la sensation d’un *commencement*” (2002: 1367).

contempla la obra particular (Eliot, 1958: xxiii).¹⁶ Sin embargo, cabe preguntarse si el de Eliot es el único criterio de seriedad válido para la poesía y el arte. Igual que Eliot, Valéry considera que la música es un arte que penetra en estratos profundos del ser, y tiene un poder que actúa sobre todo nuestro sistema nervioso, lo excita, y lo somete a fluctuaciones caprichosas. Por eso, el ideal de la poesía pura es recuperar para el lenguaje la fuerza y el poder profundo que la música le ha arrebatado. Sin embargo, Valéry no piensa en una tradición orgánica que nutre la poesía más musical. La poesía es, como la danza, una acción cuyo efecto es más profundo en la medida en que sea más concentrada y esté mejor definida. La música, como aspiración suprema de la poesía pura, dice Valéry en un ensayo sobre Mallarmé, es “un límite situado en el infinito, un ideal de la potencia y la belleza del lenguaje” (1995: 247).¹⁷ Este límite configura un *orden intelectual* en el que el lenguaje, junto a la acción humana en general, prometen la posibilidad de realización de las esperanzas más elevadas de la humanidad. La “seriedad” de la poesía, para Valéry, no se encuentra en la posibilidad que tiene de convertirse en una experiencia que se funde con otras, sino en la altura de sus aspiraciones.

Bibliografía

- Eliot, T. S. (1958) “Introduction”. *The Art of Poetry* (Vol. 7 de *The Collected Works of Paul Valéry*). Nueva York, Pantheon Books. vii-xxiv.
- Eliot, T. S. (1984) *On Poetry and Poets*. Londres, Faber and Faber.
- Eliot, T. S. (1999a) *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona, Tusquets.
- Eliot, T. S. (1999b) *Selected Essays*. Londres, Faber and Faber.
- Eliot, T. S. (2000) *Ensayos escogidos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hytier, J. (1965) “Autour d'une analogie valérienne.” *Cahiers de l'association internationale des études françaises* (17): 171-189.

¹⁶ “The one complaint which I am tempted to lodge against Valéry's poetics, is that it provides us with no criterion of *seriousness*. He is deeply concerned with the problem of process, of how the poem is made, but not with the question of how it is related to the rest of life in such a way as to give the reader the shock of feeling that the poem has been to him, not merely an experience, but a serious experience. And by ‘experience’ I mean here, not an isolable event, having its value solely in itself and not in relation to anything else, but something that has entered into and been fused with a multitude of other experiences in the formation of the person that the reader is developing into.”

¹⁷ “La poésie, sans doute, n’est pas si libre que la musique dans ses moyens. Elle ne peut qu’à grand peine ordonner à son gré les mots, les formes, les objets de la prose. Si elle y parvenait, ce serait *poésie pure*. Mais c’est là un nom qu’on a fort critiqué. Ceux que m’en ont fait le reproche ont oublié que j’avais écrit que la poésie pure n’était qu’une limite située à l’infini, un idéal de la puissance de beauté du langage” (Valéry, 2002: 676).

- Kermode, F. (1957) *Romantic Image*. London, Routledge & Kegan Paul.
- Marx, W. (2002) *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry*. Artois, Artois Presses Université.
- Townsend, J. (2005) "Synaesthetics: Symbolism, Dance, and the Failure of Metaphor" *The Yale Journal of Criticism* 18(1): 126-148.
- Valéry, P. (1957-1961) *Cahiers*. 29 vols. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.
- Valéry, P. (1995) *Estudios literarios*. Madrid: Visor.
- Valéry, P. (1998) *Teoría poética y estética*. Madrid, Visor.
- Valéry, P. (2002) *Œuvres I*. Paris, Gallimard.

Régimen de indistinción como esquema crítico.

Tentativa estético-política



Reseña. Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estético-política*. Traducción de Mónica Pradó, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014, pp. 71.

El libro que reseñamos reanuda, por un lado, las consecuencias de análisis previos vertidos por Jacques Rancière en el libro *El desacuerdo* sobre el tema de “el reparto de lo sensible” como cuestión de la política¹; y por otro lado, incluye nuevos criterios de análisis y reflexión sobre el tema de la fusión del arte y la vida provenientes de los procesos mismos del arte modernista, la vanguardia y los “nuevos modos de sentir” que configuran la experiencia contemporánea. El filósofo francés compagina algunas respuestas en base a preguntas realizadas originariamente por Combes y Aspe

¹ Rancière, J. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Traducido por Horacio Pons, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

para la revista francesa *Alice*², ampliando en este caso sus presupuestos de análisis en cuatro direcciones: el “reparto de lo sensible” como la clave de la confluencia entre estética y política; las categorías de modernidad, vanguardia y posmodernidad como claves problemáticas de vinculación entre estética y política; el acercamiento de las artes mecánicas con la “nueva historia”, i.e. con la promoción de los anónimos; y por último, el régimen estético de las artes como transformación del reparto de los espacios en la relación específica entre “ordinariedad” del trabajo y actividad artística.

La noción de «reparto de lo sensible» definida en el libro como “lo que fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas”³, no solo constituye un eje vertebrador desde el cual identificar las modalidades estéticas o los regímenes de identificación de las artes, sino que permite trazar desde ellas un cuestionamiento explícito a la política. Si el reparto político refiere a *tener parte* en lo común, a lo compartido, que supone lo partido y repartido del espacio, tiempo y formas de actividad, entonces el reparto de lo sensible se abre como forma precedente y determinante, una primera estética, especie de “sistema de las formas a priori que determina lo que se ha de sentir”⁴, que otorga su base a la política, a lo que se puede ver y se puede decir, sus competencias y cualidades. Al hacer depender las prácticas estéticas o “maneras de hacer” de esa primera estética del reparto, la tesis se aleja críticamente, por un lado, de la concepción benjaminiana de una “estetización de la política” en la era de las masas, según la cual el espectáculo de la guerra visto como voluntad estética y como “obra de arte” confisca la dimensión de la política en cuanto la configura como ideología estética. Por otro lado, la tesis que postula una primera estética del reparto hace valer una “politicidad sensible” por sobre una habermasiana “politicidad de razones” argumentativas y comunicativas de las prácticas.

La tesis rancièriana de «le partage du sensible» se inscribe en la indistinción entre lo sensorial y lo sensible, lo que le permite configurar la idea misma de la *aisthesis* como régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes, las determinaciones posibles y las modalidades de transformación, idea que se desplegaría como tesis de su posterior libro *El malestar de la estética: la aisthesis* como la confusión o mezcla misma entre pensamiento-efectos-prácticas que permite identificar

² Revista *Alice* 2: «La fabrique du sensible». París, Été 1999.

³ *Ibidem*, p. 19.

⁴ Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducido por Mónica Pradó, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014, p. 20.

los objetos, los modos de la experiencia y las formas de interpretación.⁵ Sin embargo, esta tesis de la indistinción, que parece ser el fuerte contra las variaciones actuales de la tesis benjaminiana de la confiscación estética de la política, es también su fisura y blanco de una posible crítica: cuando Rancière habla de “división de lo sensible” no hace distinción entre sensación y sensibilidad, haciendo caso omiso a la premisa del filósofo alemán al señalar que esa división opera sobre la sensación, pues *aisthesis* no sería ese régimen de indistinción sino el dispositivo de tránsito entre la sensación y la sensibilidad, el ámbito de la subjetividad en su hecho de ser sin sujeto⁶.

Pero más allá de estas proyecciones críticas en el juego de las interpretaciones, Rancière procura inscribir heurísticamente en este libro el tratamiento de la dimensión de la *aisthesis* en tanto régimen de identificación y de pensamiento de las artes, en las formas de visibilidad de las prácticas artísticas, en el carácter distributivo-transformador de los lugares que adquiere la ficción, como desprendimientos de esa primera estética del reparto. Este ámbito, cuya relevancia consiste en no discernir sus singularidades sino en mantenerlas anudadas, permitiría identificar el reparto de las identidades. Una de ellas, entendida como reparto de las actividades en virtud de la imposibilidad de “hacer otra cosa” fundada en la “ausencia de tiempo”, es la que remite al punto de vista platónico respecto a las formas de efectividad sensible y su reparto.⁷ Se trata de un régimen de organización de las formas de hacer en su relación general con las maneras de ser y las formas de visibilidad. El *régimen representativo* de las artes que garantiza el reparto de las identidades surge de una lógica específica de correspondencia a distancia entre lo decible y lo visible. La politicidad sensible, que se ha organizado inicialmente desde la marcación conceptual platónica en tres formas de reparto estético (el teatro, la página, el coro) se va acomodando de diferentes formas según el vínculo arte-política en contextos y épocas diferentes. Lo que rompe con la lógica específica de

⁵ Rancière, J. 2011: *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, pág. 13. También en un libro intermedio entre estos dos, la estética es concebida como un modo de pensamiento que le incumbe identificar qué objetos del arte son objetos de pensamiento, “como un régimen específico de pensamiento del arte, una idea del pensamiento según la cual las cosas del pensamiento son cosas del arte”. En Rancière, J. *El inconsciente estético*. Traducción Duluc, S., Costanzo, S. y Lambert, L., Buenos Aires, Del estante, 2005, p. 23.

⁶ Cf. Galende, F. “Política estética sin politización”. En Rancière. *Una introducción*. Buenos Aires, Quadrata, pp. 85-95. En un capítulo denominado “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo de la obra de arte”, también Buck-Morss cuestiona la constelación arte-política-estética para recuperar la *aisthesis* como discurso propio del *sensorium* corporal y el arte como restauración de esa fuerza o huella “incivilizada” de los sentidos. En Buck-Morss, S. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Traducción López Seoane, M., Buenos Aires, Interzona, 2005, pp. 170-221.

⁷ Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducido por Mónica Pradó, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014, p. 68.

correspondencia a distancia entre lo decible y lo visible de la poética clásica de la representación, cuya prioridad jerárquica es siempre a favor de la retórica, de la palabra viviente dotada de profundidad que da la tercera dimensión al plano, es la *interfase* o entrelazamiento entre la palabra tipográfica, la construcción gráfica y el objeto decorativo. En pintura, por ejemplo, el carácter tridimensional de la superficie que remite a un fondo vivo da paso al carácter bidimensional en el que la superficie se convierte en *medium* propio de la pintura abstracta. Esta *interfase es política* afirma Rancière –por caso, las prosas críticas de Mallarmé o los cuadros de Malevitch–, en la medida en que interviene en el plano de la superficie un reparto igualitario diferente que cruza la revolución formal del arte moderno con una nueva repartición política de la experiencia común. A partir de esto puede entenderse la posición del autor acerca de la relación estética-política-esto es, la relación del arte y sus criterios dependientes de autonomía/subversión con la política y sus criterios dependientes de emancipación/dominación-desde la base misma en la que descansan estos criterios: “las posiciones y los movimientos de los cuerpos, las funciones de la palabra, las funciones de lo visible y lo invisible”.⁸ Si bien no suponen la totalidad de las formas ni su constancia histórica invariable, sí indican el marco referencial para pensar el recorte sensible de la comunidad, sus formas de visibilidad, así como las intervenciones políticas de los artistas.

Según ello, Rancière ve conveniente que no se confunda la historicidad propia de lo que refiere como “régimenes de identificación del arte” y las disrupciones inherentes a estos. En este sentido, la inclusión de las nociones de modernidad, vanguardia y posmodernidad en los modos en que se han proyectado sus conceptualizaciones no puede resultar más que problemático para entender la vinculación de lo estético a lo político. Para este filósofo, en la tradición occidental se distinguen respecto al arte tres grandes régimenes de identificación: un *régimen ético-estético* de las imágenes; un *régimen poético-representativo* de las artes; y un *régimen estético* de las artes. Recién con el régimen poético-representativo se hace visible la especificidad del arte, ya que en el régimen anterior se encontraba subsumido al valor ritual de las imágenes religiosas o de la teología del ícono. Fundamenta este señalamiento cuestionando la deducción equívoca benjaminiana de hacer depender el valor de unicidad de la obra de arte del valor ritual de la imagen. Por el contrario, para

⁸Ibídem, p. 28.

que haya unicidad o especificidad del arte es necesario el borramiento del servicio sagrado de la imagen. El pliegue de lo poético-representativo, donde lo poético (*poiesis*) identifica una valoración de las maneras de hacer y lo representativo (*mímesis*) organiza esas maneras de hacer, da lugar a un régimen de visibilidad de las artes, con su esquema análogo de jerarquías en dirección a la jerarquía global de las ocupaciones sociales y políticas. A diferencia de este régimen, el nuevo régimen propiamente moderno de la “*estética de las artes*” refiere al modo de ser propio de los objetos antes que a maneras de hacer. El carácter de singularidad indicado por este modo de ser no supone la reclusión a una regla específica para darle forma, ni a temas prioritarios de la historia ni a géneros, sino el ámbito mismo de “*pura suspensión*” promovida por la “identidad de los contrarios”, cuya potencia heterogénea entre la identidad de sus formas con aquellas de la vida formándose a sí misma es la sede originante del pensamiento igualitario estético-político. Es ese modo específico de vivir lo sensible, equiparable a una revolución estética, lo que educa el modo de realizar la libertad política en comunidad. Así, el arte no tiene ninguna misión concreta, sino que para que su régimen estético tienda a una política de la igualdad tiene que tender al mismo tiempo a una “igualdad de indiferencia” en la toma de partido poético. Es lo que le permitirá a Rancière instalar, ocho años después en *El espectador emancipado*, la idea de que toda cualidad crítica depende de la distancia o suspensión paradójica, discontinua, entre la mediación representativa y la inmediatez estética, entre la producción del arte y sus efectos potenciales, o entre arte del museo y el arte *in situ*.⁹ Con ello procura diferenciarse de críticos como Bourriaud, cuya estética relacional propone eliminar la relación entre acción social-realidad del arte y retener solamente el carácter relacional intrínseco a la obra de arte.¹⁰

Si la modernidad, en el ejemplificante esquema schilleriano, parece ser la noción que abroquela este salto fuera de la *mímesis*, lo es más por su cualidad reinterprete que por la revisitada acepción de ligarla a una ruptura con la tradición. Este tipo de acepciones tienen que ver más con una confusión consistente en referir la historicidad propia de los regímenes del arte en términos de rupturas ligadas a pretensiones de sentidos únicos para cada momento histórico. Precisamente, el régimen estético de las artes no señala la relación de ruptura entre lo antiguo y lo moderno, como sí lo hace el

⁹ Especialmente en el capítulo “Las paradojas del arte político”. En Rancière, J. *El espectador emancipado*. Traducción Dillon, A., Buenos Aires, Manantial, 2010, pp. 58-60.

¹⁰ Bourriaud, N. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

régimen mimético, sino una “co-presencia de temporalidades heterogéneas”.¹¹La modernidad vendría a designar una apelación confusa, asentada sobre la contradicción constitutiva de este régimen, en tanto busca ocultar dicha especificidad. Surgen así las variantes del discurso sobre la modernidad, propias del paradigma modernista: una de sus formas atribuye al arte el sentido único de autonomía, la exploración de la forma pura como su medio específico, que asume en un momento de “crisis” su segunda forma, denominada por el autor “*modernitarismo*”. Con esta faceta refiere a una autoproclamación del arte idéntica a la de autoformación de la vida, un estado de apariencia y juego libre, paralelismo que la modernidad puramente estética construía sólo como “analogía a distancia” con la modernidad política.

La fusión del arte y la vida también ha sido planteada bajo la noción de posmodernismo, periodo histórico que se etiqueta en el cuestionamiento al cambio o fracaso que implicó la tarea que el principio modernitario le encomendó al arte, i. e. la identidad entre libertad y autonomía. Lyotard le otorga a esta noción su base teórica-filosófica recurriendo a la estética kantiana de lo sublime y su principio de lo irrepresentable, es decir, ala “distancia fundante” entre el pensamiento y toda presentación sensible.¹²Lo mismo puede dirimirse en el repaso de Rancière respecto a la conexión de la noción de vanguardia con el régimen estético del arte, donde la invención de nuevas formas sensibles y de una apuesta material al porvenir histórico surgen confundidas con lo que denomina la “vanguardia estratégica”-el sentido de evolución histórica y subjetividad política- y la “vanguardia estética” -anticipación estética del futuro, al modo del estado estético schilleriano.

El modo de ser del arte es el que permitirá llevar las riendas cuando en el siglo XX se produzca la articulación ficción-artificialismo, entendiendo por “artificialismo” a la obra de arte como configuración del aparato técnico, es decir, a las formas de reproducción técnica del arte (cine, fotografía). Para Rancière, el carácter ficcional de ninguna manera puede depender de las formas de artificialidad o de la técnica como condición de posibilidad de los objetos artísticos. Esto lo orienta a criticar tanto a determinadas perspectivas modernistas como, una vez más, a la estética productivista-materialista de Benjamin que hace depender las propiedades estéticas y políticas de las

¹¹Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducido por Mónica Pradó, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014, p. 39.

¹²Lyotard, J-F. *Lo Inhumano*. Buenos Aires, Manantial, 1998.

propiedades técnicas.¹³ Lo que Rancière propone en el libro que reseñamos es la relación entre un esquema estético y un esquema epistemológico: del mismo modo que el régimen estético del arte revoca el sistema de representación que hace depender los géneros del arte a la grandeza de los temas, considera que las nuevas formas técnicas surgen asumiendo la primacía del arte. Es su primacía la que determina que los aparatos técnicos de reproducción se conviertan en arte sólo en la medida en que lo anónimo, lo pequeño e insignificante, la “asunción de lo indistinto”, se convierten en tema del arte. En tanto esos “testigos mudos” de la vida (lo vulgar, *lo múltiple*), despojados de su trivialidad, de su evidencia sensible, devienen un rasgo fantasmagórico de lo verdadero y bello, muestran al ojo teórico de un esquema crítico las contradicciones de un común. La revolución técnica le sigue a la revolución estética, de ahí el rechazo del aparato técnico como condición de posibilidad.

Estas ideas también proyectarían serios debates con los promotores de la museología crítica como Déotte quien, basándose en premisas benjaminianas, sitúa precisamente el aparato técnico en ese lugar. El aparato técnico es la condición de posibilidad de una sensibilidad común, pues es el que permite la representación de imaginarios, el que al ser previo al acontecimiento funciona, parafraseando a Lyotard, como “superficie de inscripción”¹⁴. Pero también aquí hay que señalar críticamente que Rancière no abarca en su cuestionamiento la obra de crítica literaria de Benjamin, cuyas variantes de “lo insignificante o lo indistinto” aparecen identificadas como “despliegue de lo fugaz” cuando refiere a Proust, o como “dejadez” cuando refiere a Walser, o las “figuras intermitentes” cuando refiere a Kafka.¹⁵ Entre estas preocupaciones y la promoción de los anónimos en su versión crítica y política hay poca distancia, aun cuando sea necesario caminar de puntillas cuando se remita a la dimensión de lo que sea la “actitud crítica” en cada caso, la relación entre la “*atención dispersa*” (Benjamin) y la “*suspensión paradójica*” del espectador emancipado (Rancière).

¹³ De hecho, en la Tercera redacción de su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” Benjamin incluye un epígrafe de Valéry, en la que el ensayista y poeta afirma que “el prodigioso crecimiento que han experimentado nuestros medios en su capacidad de adaptación y en su precisión correlativa nos dejan ver, para un futuro próximo, los cambios *más* radicales en la antigua industria de lo bello (...) hay que contar con que tan grandes innovaciones cambien toda la técnica de las artes, influyendo por tanto sobre la misma invención y acabando quizá de un modo mágico por modificar radicalmente el concepto de arte como tal”. En Benjamin, W. *Obras*, Libro I / Vol. 2. Traducción Brotons Muñoz, A., Abada Editores, Madrid, 2008, p. 50.

¹⁴ Déotte, J-L. *La época de los aparatos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013, pp. 37 y ss.

¹⁵ Benjamin, W. *Obras*, Libro II / Vol.1. Traducción Navarro Pérez, J., Abada Editores, Madrid, pp.319, 331.

La construcción de una estética-política no es otra cosa, entonces, que el permanente cruce de disyunciones entre modos de hacer del arte y del trabajo, entre la revolución estética de lo nuevo y la preservación de lo propio de una voluntad de arte, entre realismo y artificialismo. Si para el filósofo francés la revolución estética vendría a componer una realización de lo que la revolución política contenía sólo como idea, lo que el lector encontrará es un nuevo llamado o provocación a pensar los modos críticos de este estado de suspensión incómodo. No es casualidad esa revisión concluyente del libro en el último apartado sobre el contraste entre la actividad artística y los otros trabajos, cuando manifiesta que la reacción de Platón hacia los miméticos no residía tan sólo en el carácter dañino de la imagen como apariencia de apariencia, sino en su “*ser doble*” respecto a la actividad, sacando al trabajo de “su lugar” y dando forma a una “visibilidad desplazada”. El “mimético” configura y permite una mutación polémica de las identidades, fundada en un régimen de indistinción y de heterotopías de la ficción y, por tanto, de la política.¹⁶ Pues, como construcción de ficciones, el arte ejerce siempre su cualidad política en tanto redistribuye materialmente signos e imágenes sobre la configuración de espacios, tiempos, fisiología de ámbitos sociales, actividades, cuerpos, rostros.

Omar Quijano

IINTAE - Universidad Nacional de Catamarca

¹⁶Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducido por Mónica Pradó, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014, pp. 67-71.

La producción del sentir



Reseña: Fulvio Carmagnola. *L'anima e il campo. La produzione del sentire*. Mimesis/Piano di Volo. Milán-Udine, 2016, pp 174

Con ésta bellísima frase: “Una voce giunge a uno nel buio. Imagine”, Fulvio Carmagnola inicia el recorrido de su libro “*El alma y el campo*”, una obra que nos sitúa en torno al debate contemporáneo respecto a la producción del sentir. Una voz que llega desde la oscuridad, un sonido en su mínima expresión (psophos)¹, no una phone semantike, sino una voz impersonal, no cualificada. En el análisis del filósofo italiano, esta sería la condición mínima para algo devenga estético, la voz (aistheton) como el elemento sensible que arriba desde afuera, para activar en el tacto (aphe) la sensación mínima probada por un viviente (ser dotado de psiche: empsycon). Para Aristóteles, el sonido del ser animado se expresa en la voz, como manifestación del sentir de un alma

¹ Transcribimos las palabras en griego tal como aparecen en el texto original.

no racional, una voz que encuentra en la oscuridad su condición elemental. La ausencia de luz es la oscuridad donde lo sensible oscila entre lo animado (la voz) y lo mecánico (rumor causal), garantizando las condiciones mínimas de lo estético. Pero no es solo la ausencia de luz, sino también su potencia (lo estético en potencia), un sujeto indeterminado que la padece (*dynamei*), que tiene la facultad de padecer. El tacto es la primera emergencia de lo estético, es la imagen (*phantasma*), un movimiento que necesita de algo que arribe desde afuera (un *aistheton*) para golpear algún órgano sensible (la *aistheterion*). La facultad sensitiva (*patische*) implica la llegada de algo desde un afuera, una voz, por ejemplo, como causa mínima de la *aisthesis*, un fenómeno que tiene lugar en un ser sintiente (*empsychon*). La voz en la oscuridad, indeterminada, golpea nuestros sentidos, activa las potencias sensitivas, y produce una imagen, un efecto que expresa en acto imaginativo, la sensibilidad como *dynamis*. Carmagnola (p.12-13) articula su campo de discusión alrededor de una serie de preguntas: ¿La imagen es la energía de ésta dinámica?, ¿la imagen será el acto de la *dynamis* que predispone al sintiente a sentir alguna cosa?, ¿cuándo adviene el acto?, ¿Cuándo se siente? En definitiva, si se siente cuándo la voz arriba (comes) o cuando se imagina (*phantasia*).

La respuesta que Carmagnola considera más plausible en referencia propuesta de Aristóteles es primero, que la voz pone en acto la potencia o facultad del oír, hay un ser expuesto en tanto indeterminado (*empsychon* humano), mientras la potencia de imaginar, escuchar, sentir, esa *dynamis* que acontece como imagen, radica en un segundo momento, en la afectividad como capacidad de retención (resonancia). Tenemos algo que llega, la voz (*energheia*), un golpe desde afuera, que pone en acto una *dynamis*, una facultad de sentir (*aisthetikon*) instanciado en un órgano físico (la *aistheterion*) como afectividad del alma. En un segundo acto, adviene la imagen, un estado que implica ya un *empsychon* animal, como evento del fantasma que acompaña la *aisthesis*, todo arribo produce un *phantasma*. “È un movimento risultante dall’aisthesis quando non è più in potenza (*dynamei*) ma in atto, in attività (*kat energheian*) e dunque richiede un minimo di permanenza, una ritenzione nell’anima, nell’interno dell’essere animato, *empsychom*” (p.14). Lo estético se mueve primero en un estado mínimo, impersonal y pre-individual, una actividad que cuasi no depende de nosotros, y que es cuasi totalmente de-subjetivada, un mínimo que adviene de un afuera, de un sujeto indeterminado (cuasi-sujeto), a un ser tocado por el sensible. La conjunción

entre un comes y una imagen determina aquello que Lyotard denominará anima mínima, el evento estético en la forma mínima de una imagen. “Il sentire è una attività dell’anima condizionata dal fatto che ci sia qualcosa che tocchi il sensorio” (p.14).

Proponer el sentir como una actividad del alma configurada, al menos en primera instancia en una zona impersonal e indeterminada, nos coloca en la dirección de replantear las condiciones modernas del sentir, que desde Descartes habían sido subordinadas al pensamiento, a una subjetividad individual. En esta dirección Carmagnola nos abre paso hacia Aristoteles y su libro “Del Alma”, siguiendo el trazo del *paschein*, ese padecer que, partiendo de lo sensible, llega hasta lo más abstracto (*nous*). Una pasión que arriba a pensar (un pensamiento forzado a pensar), sin llegar a entender la propia pasión que lo atrae hacia ese lugar inaccesible (*nous*), separado e imposible (*apathes*), sin eso es imposible pensar. Encontraríamos en esta dirección una primera estética en la afección sobre el plano del alma sensitiva, que toca el mismo *nous* y le otorga el carácter de *pathetikos*, conduciendo al pensamiento a tocar el plano impersonal. Lo impersonal sería aquello de lo que no hay memoria, y por ello solo se podría pensar como imposible. Para Carmagnola el vínculo que Aristoteles intentaría establecer entre el sentir y su campo en su libro *Del alma*, nos permite indagar en torno a la configuración del campo estético. ¿Qué cosa sería entonces el campo estético? El campo estético vendría definido como el campo de la sensibilidad, un campo que tiene en el alma su propio canon, un sistema que existe antes de que exista la estética, que es una disciplina creada en la modernidad. La sensación constituiría una segunda zona de contacto entre lo viviente y lo externo (*materia-hyle*), aquello que mismo autor denomina el borde del campo.

Desde la perspectiva de Aristoteles el alma sensitiva podía ser vista como un operador-transformador de la materia (*hyle*) en forma (*eidos*), el alma sería el operador de la información de la materia por el viviente. De éste modo, el alma constituiría el principio del cuerpo viviente, pero no como un interno espiritual, sino como alma sensitiva, un primer plano relacional, producido en la *aisthesis*. Este primer encuentro entre el campo del afuera y el alma del viviente, coloca al alma sensitiva en ejercicio en la sensación o en el sentir que deviene en el acto de padecer (*paschein*), eso que constituye la potencia de la sensibilidad. Un recibir, sufrir la alteración (*albiosis*) constituiría su ser en acto, lo cual implica que, para poder explicar esta dinámica, se hace necesario un segundo sentido de la potencia, aquella que versa sobre la capacidad

de recibir. Detrás de esa pasividad esencial, se desarrolla la capacidad de ser afectado por una exterioridad sensible ya en acto, una potencia del afuera que pone en acción múltiples dynamis del alma. Tendríamos de este modo para Carmagnola dos posibles usos de la aisthesis, uno vinculado con el viviente que sufre (paschei) al modo de la dynamis (capacidad de afección), y la sensación en acto, es decir el sentir en ejercicio (patire), en el sentido de ser emocionado. El primer uso, es aquel ocupado por la potencia (facultad), y el segundo uso estaría relacionado por el acto (sensación), y en ambos casos, sea una potencia del alma, o un acto de sentir, lo estético constituirá la “afección en acto”. Esta articulación elaborada por Aristóteles permite la configuración del campo estético mucho antes que la Modernidad, estableciendo la relación entre lo viviente y lo cognitivo, a través de la mediación estética. El alma siente (aistheais), piensa (noei), imagina (phantasmata), y el pensar no puede hacerse sin la mediación de la imagen.

El libro sobre el Alma tiene una base estética que implica la posibilidad de padecer una exterioridad (thyrathen) que afecta al alma dianoética. La configuración del campo estético posee una primera zona de contacto entre el vivir y el sentir, donde el alma constituye el telos del viviente (naturalización del alma), pero no del humano. Dentro de la perspectiva de Carmagnola, el apathes (sentir abstracto) se entiende como ese vivir lo abstracto, en tanto que afecta al alma mediante tres formas de afección, la inicial en el cruce entre lo viviente y lo sensible que conforma la primera estética, la segunda como afección, en tanto afectividad del mismo nous, y la se manifiesta en el tercera el intelecto impassible, como una nueva y extrema componente del afuera. Tendríamos de éste modo dos extremidades del campo, una afín a la Modernidad, representada por el ánima mínima en la figura del tacto, una región elemental pre-subjetiva que emerge del encuentro con el afuera, y otra, resultante de una forma de contacto con lo abstracto, un sentir del abstracto afín con la mirada Contemporánea. Sobre la base de éstas extremidades se fundará el espacio tensión de las potencias sensibles y el lugar donde se actualizan para configurar el campo estético. En el mismo territorio de las potencias sensibles y las formas de contacto con lo abstracto emergen los modos de articulación de la sensibilidad en la pasión. La dirección teórica que toma Carmagnola considera el alma sensitiva liberada de la dependencia de un telos de la

conciencia, intentando desmarcarse de las tendencias actuales que señala como “nuevo realismo”².

Desde nuestra perspectiva, su planteo intenta considerar la sensibilidad de por sí, sin intelecto y retención, sin esquema que conjugue el proceso paralelo de la conciencia a la experiencia, lo que queda es pura dynamis y afectividad expuestas a dos extremos polares, lo sensible del afuera y lo abstracto de la idea. La posibilidad de obtener un “juego puro sin reglas” en el sentido kantiano, o “acceder a la propia pasión” en sentido deleuziano, implica liberar a la pasión de la imaginación misma, de la constricción institucional, es decir, del peso de la responsabilidad. “Ci sono varie forme di passione. La passione riesce a contagiare le facoltà – la sensibilità, l’immaginazione, perfino il concetto: c’è infatti uno strano concetto necessario della ragione, che esce dai cardini e si chiama Idea” (p. 83). Cuando la facultad accede a la misma pasión, libera a la pasión de la imaginación, bajo diversas formas de afección, la afectividad de los sentidos sería la primera circunstancia, la auto-afección (afectividad de la imaginación) al estrato interno del yo, y la pasión del contacto con la idea en la figura del sublime otro momento circunstancial. Delineado en una dirección ascendente, podríamos inferir este camino de los sentidos a la razón, donde lo sublime aparece al término de esta otra estética, cuyo inicio se da al interno de la teoría de la conciencia para culminar luego de lo bello. Parafraseando a Carmagnola, un sentimiento que porta la pasión directamente en el espíritu, un sentimiento espiritual (p.84). Salir al encuentro de lo sensible en sus polos extremos implica un uso trascendente (Deleuze), fuera de toda regla y todo límite, dirigido al encuentro de una verdad que puede ser contenida en un sistema. Un despliegue que oscila entre la dimensión pre-subjetiva de raigambre lyotarniana en la figura de *anima mínima* y la dimensión post-subjetiva de corte deleuziano en la figura del *devenir animal*.

La pregunta que adviene para Carmagnola gira en torno a ¿Qué cosa es la sensación? Ante la cual traza dos miradas que se corresponden con las líneas anteriormente desarrolladas. Lyotard radicaliza el movimiento kantiano que eliminaba el plano estético del plano noético, dejando a la sensación como afección del alma en

² Para caracterizar el nuevo realismo señala dos escritos importantes, el primero la “postfazione” (2011) de la segunda edición de la Estética Racional de Maurizio Ferraris, y el manifiesto del Nuevo realismo (2012). “Il Manifesto dichiara che il realismo dipende prima di tutto da un’esigenza etica, conseguente a una critica radicale- del tutto condivisibile, vorrei sottolinearlo- della situazione attuale, in cui dominano il populismo mediativo e il realismo: viene revocata qualsiasi autorità al reale, e al suo posto si imbandisce una quasi-realtà con forti elementi favolistici (Carmagnola, 2016: 64)

ocasión de un acontecimiento sensible. No habría camino hacia lo verdadero, en tanto la *aisthesis* modifica el alma re direccionado permanentemente su disposición (*hexis*), lo verdadero y lo falso, devienen una disposición hacia el bienestar o el malestar, quedando lo estético definido como un campo o un estado donde llega a acontecer la estética. Se forma así un trinomio categorial que propone lo estético a partir la precedencia, la receptividad y la indeterminación, en oposición a lo estético atado a las categorías de conciencia, representación y forma. Este planteo da la espalda a la articulación teleológica de la teoría moderna de conciencia para reformular, respetando y radicalizando la línea kantiana de que el sentir no es conocer, una estética trascendental que toma la dirección de la conciencia. Su base será un sentir sin telos y sin conciencia, articulado en la dimensión básica de la afectividad del alma sensitiva, no como un saber embrionario, sino como un punto ciego del saber.

Para Carmagnola la relectura de Kant en el pensamiento francés responde a esta estrategia vinculada a esa pasión, que tanto Lyotard, mediante la noción de “Figura”, como Deleuze, a través de la lógica de la sensación, desarrollan en contacto con el sublime kantiano. Si uno de los puntos claves en Kant era la teleología, ahora se trata de mostrar los anudamientos y esas desviaciones no previstas, los “huesos torcidos” es la expresión utilizada. El sentir se torna un eje de discusión que oscila entre aquellas concepciones que lo orientan hacia el conocer, lo cual presupondría un esquema, y otras posturas que intentan eliminar el carácter de “atributo” de la sensibilidad, es decir, de una propiedad de un sujeto, dejando una comunidad infra-subjetiva del sentir, afín con aquella solitaria y desértica experiencia con el afuera. Siguiendo la línea del filósofo italiano, Lyotard plantea la afectividad como estatuto pre-subjetivo primario, una comunidad de sentir no integrable a la conciencia (*sensus communis* kantiana), mientras que Deleuze se orienta a plantear la autoafección como punto de emergencia de esa escisión del yo en el tiempo, sustraída de la mediación del intelecto a través del esquema (la imaginación como pasión extrema). En ambos casos lo sublime aparece como emblema de afección de lo abstracto que conlleva la desaparición del objeto, ya sea en la dimensión de la conciencia o en aquella de la belleza. “Si potrebbe dire: ogni facoltà accede alla propria passione quando tocca il proprio limite o esce dai cardini, quando si rende irriducibile. Ogni facoltà accede a uno stato estremo che può chiamarsi sentire o affectibilità. Chiameremmo anima non un ente ma un stato: lo stato estremo che sfugge ai cardini, ai limiti” (p.89)

De éste modo, podría afirmarse la posibilidad de pensar un campo o territorio gobernado por el afecto se encuentra tensado entre dos polos extremos de la pasión del alma, el lado sensible y el campo trascendental impersonal. Ambas dimensiones constituyen los extremos del campo donde la pasión protagonista no es el sujeto, sino el alma, en tanto entidad existente sin tiempo, en términos lyotarnianos, no ousía, sino ente que existe en ocasión de la afección, una entidad eventual, no sustancial. La afección emerge como una dimensión problemática, que pone en relación el problema del sentir en una coincidencia entre estética y ontología. De la idea del ser “se dice” como tesis ontológica de univocidad, pasando por la tesis “el ser se piensa” en la figura del nóúmeno kantiano o el nous apathés aristotélico, llegamos a tesis del ser que siente, como figura del trascendental abstracto e impersonal. Para Carmagnola, esta dimensión impersonal o umbral de abandono de la conciencia, ese punto liminar donde perdemos los sentidos, podría encontrarse en las figuras del “neonato” y el “muriente”, que son estados liminares del aisthesis y el sentir que hacen del ser humano un “homo tantum”. En éste sentido, ya sea pre o post subjetiva, la aisthesis emerge desde el campo de inmanencia de la vida, aquello que Deleuze intenta desarrollar a partir de una suerte de ontología del sentir, que busca el ser sensible, no con el objetivo de definirlo, sino hacer una experiencia sin mediación conceptual, expresada en términos de intensidad. Llegado a éste punto Carmagnola se pregunta ¿Que significa vivir el abstracto? o en todo caso ¿sentir lo abstracto?, la respuesta adviene en la dirección de Deleuze como una de las definiciones posibles trascendental, en relación al atributo del ser en cuanto vida o como campo de inmanencia pre-subjetivo. Aquí es donde aparece una posible definición de lo estético que permite reunir el ser del sensible, en una interesante posibilidad abierta por el filósofo cordobés Averroes a partir de la facultad inmaterial de la pasión, y en el caso de Deleuze en el ser del sentir. Ambos autores, según Carmagnola, plantean y delinean el mismo problema relacionado con la pregunta ¿Quién piensa? y ¿Quién siente?, una cuestión que en Deleuze conduce al problema de la imagen del hombre como un sujeto que piensa, y que Averroes ya había anticipado en su pensamiento como predecesor de ésta imagen problemática.

El último punto que me interesa señalar del libro de Fabio Carmagnola es su concepción en torno a la configuración del campo donde se produce el sentir. Retomando las ideas de Deleuze, el autor italiano plantea un alma que recibe y se aferra a la diversidad sensible. En este contexto se vuelven pertinentes algunas preguntas en

relación al sentir, es decir, si éste toma la dirección del conocimiento, o está a la vista por lo que no precisa dilucidación. Pero, ¿es el sentir una facultad del sujeto?, ¿es posible definir una comunidad del sentir como *sensus communis* trascendental? son algunos interrogantes que intersectan cualquier pretensión de definición del campo estético. El recorrido de Carmagnola plantea una separación entre *zoon empsychom* del *zoon logon echon*, es decir, del alma sensitiva del alma dianoética. De un lado, tendríamos la teleología aristotélica, que resguardaba un telos para cada especie de alma, es decir la sensación como dianoética existiría en el acto de operar. Por otro lado, la modernidad reforzó la idea de un sujeto cognitivo que orientaba el sentir hacia el conocer y la estética en dirección al placer de lo bello y el arte. Arribamos al lugar donde nos conduce los nudos de éste libro, “un alma sintiente que es cuerpo, esparcida por el cuerpo, pero sin sujeto”. Tendríamos un sentir elemental, definible como afectibilidad, como potencia de sentir de “un alma no subjetiva”, que no persigue el conocer, y que constituye una dimensión del campo. “Il fuori è il campo-psyche estesa. Dunque non si tratta prima di tutto di una facoltà del soggetto m di un potere -una dynamis- dell'esterno. Il campo si trova in posizione trascendentale: precede e rende possibile (p.141). Una especie de a-priori en la dirección kantiana, pero que, como bien señala Michel Foucault en su análisis sobre el concepto de actualidad y del presente, constituye un a-priori histórico. La vida sensible no es neutra respecto al tiempo, todo campo contiene fuerzas y poderes históricamente definidos. De esto, inferimos que no somos la deriva de una forma pura e inmutable (*eidos*), que acontece mediante la multiplicación de las formas sensibles, sino una convergencia de múltiples trayectorias en una forma general de domesticación que reconcilia lo común y lo particular. Un proceso que muestra la configuración de una fuerza unificadora precedente que se articula sobre la dimensión plena y funcional del campo emotivo.

En el marco de éstas consideraciones, nos encontramos con la producción de un campo del sentir-con, es decir, sentir a la manera de, en un espacio común que permita recontrarse con el sentir, con esa prolongación del campo estético, pero sobre bases completamente diferentes, que no toman al alma como forma del viviente (*eidos zoon*), ni parte de conexión entre *psyche* y *physis*. Hablamos de un sentir impersonal, quizás inconsciente, que se halla prescripto en sistemas que tienen poder formativo y prescriptivo sobre el *bios*, es decir, lo estético para Carmagnola, es un sentir interno al biopoder, que se expresa como ya sentible. El campo del sentir como un a-priori

histórico o trascendental histórico, que coloca al sujeto en el campo en cuanto afectibilidad a partir de su cualidad estética elemental, su ser receptivo al afuera del campo. “Il campo trascendentale va inteso come un campo di offerte, intanziate nella possibilità indefinità di situazioni suscettibili di attualizzarsi in oggetti d’affezione per il soggetto” (p.163). En éste sentido la estética parecería ligada a una actividad del alma mínima en el sentido Lyotarniano, y lo estético sería el campo de inmanencia variable que circunscribe al sentir. Desplazarse sobre ésta perspectiva habilita dos posibles caminos para la reflexión sobre lo estético y el sentir, un modo trascendental ligado a dilucidar cuales condiciones del alma o del sujeto sintiente pueden proporcionar una experiencia más radical del sentir, y otro modo genealógico, que se orienta a desplegar el proceso de formación del campo de inmanencia, y sus fugas posibles. La posibilidad de ambos recorridos es el resultado de un proceso que se inicia en la modernidad, cuando el moderno se encuantra con la naturaleza de “un afuera” que Aristoteles había señalado como nous (apacible), y el afuera se convierte en campo de inmanencia impersonal. De un lado, tendríamos un afuera que afectaría al nous y éste modelo de la afección se interioriza (autoafección del sujeto kantiano), y del otro, aquellas características de un afuera que afecta al sujeto, transferidas desde una dimensión concreta del campo histórico. Estos dos modos de lo estético, la afectibilidad del mismo elemento espiritual, y la presencia del campo externo que define las modalidades de sentir, configuran las condiciones generales (trascendentales) del campo, abriendo una relación de oferta y posibilidades habilitadas al sujeto. “Si potrebbe dire: trascendentale è precisamente la condizione di possibilità –il virtuale che rende possibile l’attualizzazione. Il campo è il virtuale del sentiré. Il soggetto estetico nel campo è definito dalla serie prodotta dalla modulazione o dalla rítmica o dalla vibrazione o dalla risonanza tra la matrice e le offerte” (p.164). El libro arriba a la conclusión que el sentir se expresa como un modo específico de residir en el campo, redefiniendo la cuestión estética, que ya no se orienta a intentar responder que cosa es lo bello, el sentir o el arte, sino “...cuál es la configuración actual del campo trascendental histórico al interno del cual los fenómenos pueden ser calificados como estéticos” (p.166). Para Carmagnola, el campo estético contemporáneo es una dimensión concreta del espíritu objetivo, el disidente infiel de la estética moderna, y por lo tanto, necesitamos reposicionar la “noción de alma sensitiva” en un campo estético anónimo e impersonal. Un campo cuya constitución y estructura está afectada por una específica configuración histórica que lo

hace diferente de aquella región extrema del sentir planteada por Deleuze, o a la figura del intelecto material-posible que aparece en el comentario “sobre el intelecto” de Averroes que versa sobre el Anima de Aristóteles. El alma que siente hoy se encuentra bajo condiciones diferentes de la Modernidad, lo que implicaría la necesidad de un nuevo modelo de explicación capaz de articular las nuevas modalidades del sentir.

Héctor Ariel Feruglio

IINTAE - Universidad Nacional de Catamarca

Normas para los Autores

La presentación de un trabajo en *Rigel* implica:

Que no ha sido publicado antes ni paralelamente en ningún otro medio escrito, ni ha sido puesto en consideración en otra publicación.

La editorial de la revista se compromete a entregar un dictamen sobre la evaluación del trabajo recibido antes del término de tres meses.

Que todos y cada uno de los trabajos presentados a publicación serán revisados y evaluados por un sistema de arbitraje doble ciego: dos pares académicos en el área disciplinar correspondiente y por un tercero en el caso de empate. Todos los evaluadores son ajenos a la Revista *Rigel*.

Los trabajos pueden ser rechazados, aceptados o aceptados con modificaciones. Todos los trabajos que deban realizar modificaciones de contenido serán revisados.

La Revista *Rigel* se reserva el derecho de hacer modificaciones formales a los trabajos aprobados para su publicación con la sola finalidad de homogeneizar el formato del número de la revista.

La preparación de los trabajos:

La Revista *Rigel* recibe trabajos preferentemente en español pero también acepta trabajos en francés, portugués, italiano e inglés. Todos los trabajos deben presentarse en formato Word y enviados de modo adjunto por e-mail a la dirección: revistarigel@hotmail.com de acuerdo con los siguientes requisitos formales según las siguientes categorías:

Artículos y Traducciones:

Número de páginas: un máximo de 30 páginas y un mínimo de 12, incluyendo las notas a pie de página y la bibliografía.

Características de la página: tamaño A4, márgenes superior e inferior de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm.

Tipo, tamaño y espaciado de la letra: fuente *Times New Roman*, 12 puntos y espaciado de 1,5 a lo largo del cuerpo del texto. En el caso de las citas que excedan las 50 palabras deberán centrarse separadas del texto, con un interlineado sencillo en 11 puntos. El interlineado anterior y posterior a la cita debe ser de 1,5.

Modo de citar y organizar la bibliografía: el manuscrito debe seguir las normas APA (nombre, año: número de página, ej: Eagleton, 2006:68) en el caso de los artículos.

En el caso de las traducciones se deben respetar las formas de citación del original. La bibliografía debe ubicarse al final del artículo en orden alfabético de la siguiente manera:

Libros completos:

Apellido, Nombre/iniciales (comp./ed./dir. si es el caso) (año de la edición utilizada) [año de publicación original]. *Título*, trad. N. Apellido (de ser necesario), ciudad de publicación, país (de ser necesario): editorial.

Capítulos de libro:

Apellido, Nombre/iniciales (año). “Título del capítulo”, en N. Apellido (comp./ed./dir.) *Título del libro*, lugar: editorial, páginas del capítulo.

Artículos de revistas:

Apellido, Nombre/iniciales (año). “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, vol., nº, páginas del artículo.

Reseñas:

Apellido, Nombre/inicial (año). Reseña de *Título de la obra reseñada* de N. Apellido, en *Nombre de la revista*, vol., nº, páginas de la reseña.

Tesis sin publicar:

Apellido, Nombre/iniciales (año). *Título de la tesis*, tesis de licenciatura/maestría/doctorado, Facultad, Universidad, Link (si existiese).

Presentación en congreso publicada en actas:

Apellido, Nombre/iniciales (año). “Título de la ponencia”, en N. Apellido (comp./ed.) *Título de la publicación*, lugar: editorial, páginas de la ponencia.

Presentación en congreso sin publicar:

Apellido, Nombre/iniciales (año). “Título de la presentación”, ponencia presentada en *Nombre del evento*, lugar de realización, fecha de realización.

Publicaciones y documentos online:

Apellido, Nombre/iniciales (año). “Título del artículo”, *nombre de la publicación online*, vol., nº (si corresponde), páginas (si corresponde). Disponible en [www.dirección_exacta_donde_se_encuentra](#) (última consulta: dd/mm/aa).

Ó

Apellido, Nombre/iniciales (año). “Título del documento”, disponible en [www.dirección_exacta_donde_se_encuentra](#) (última consulta: dd/mm/aa).

La página de inicio del trabajo presentado debe seguir el siguiente orden: el título del artículo centrado en negrita, el autor o autores, su filiación académica, los

agradecimientos (si corresponden) y el e-mail del autor. Además, se debe especificar si el autor es estudiante de grado, posgrado, becario, docente o investigador. En caso de las traducciones se deben agregar los datos no sólo del autor del artículo, sino además los de el/los traductores. También, se debe indicar los datos de la edición original empleados para la traducción,

Las notas van a pie de página y numeradas por numerales arábigos y en fuente *Times New Roman* 11 puntos y espaciado simple. En el caso que la traducción incluya notas al final se debe respetar el original.

Los números de llamada a las notas de pie de página deben ser puestos después de todo signo de puntuación (por ejemplo, es correcto escribir: “(...) como dice Platón”.¹ y no: “(...) como dice Platón¹.”)

El trabajo debe contar con un resumen tanto en inglés como en español y en el idioma original del artículo. El título de la colaboración también debe estar en inglés, español y el idioma de origen. Los resúmenes no deben superar las 130 palabras y una lista de 3 a 5 palabras claves no mencionadas en el título. También deberán estar en inglés, español y el idioma de origen.

No se aceptarán originales incompletos o que no cumplan con todos estos requisitos.

Reseñas:

La preparación de reseñas de libros:

Deben seguirse los mismos criterios formales descritos arriba, pero se limitan sus números de páginas según la siguiente clasificación.

Reseñas cortas: máximo 3 páginas y mínimo 2. Deben hacer una alusión general al contenido del libro. Su carácter será descriptivo e informativo.

Reseñas largas: máximo 8 y mínimo 6. En este caso el autor debe llevar a cabo una nota crítica de la obra. Se permite la inclusión de subtítulos. Su carácter será descriptivo e informativo pero además deberá incluir una valoración crítica de los contenidos.

Entrevistas y Conferencias:

A instancias de los intereses de Revista *Rigel* se publicarán entrevistas y/o conferencias, de destacados académicos e investigadores que sean relevantes y contribuyan a las discusiones en el campo disciplinar de la filosofía, el arte y la estética. Tendrán una extensión mínima de 3.000 y una máxima de 6.000 palabras. Deberán cumplir las pautas formales arriba indicadas.

Contactos

- **Revista *Rigel*:** revistarigel@hotmail.com
- **Director:** naim_garnica@hotmail.com
- **Editor Responsable:** horaciotarragona@hotmail.com