

Presentación de *Figuras de lo un / heimliche. Psicoanálisis con las artes*

Julietta Lopérgolo

Los once textos que componen *Figuras de lo un/Heimliche. Psicoanálisis con las artes* ponen el ojo, entre otras cosas, en el lugar que este texto guarda dentro de la historia del Psicoanálisis y también en la obra freudiana como nuevo modo de leer aquello que al psicoanálisis se le escurre y que, al decir del propio Freud, sólo puede intentar atrapar interesándose por un ámbito marginal como es el de la estética.

Se tratará, entonces, de articular históricamente el texto freudiano, proponiéndole nuevas preguntas, indagando su cognoscibilidad allí donde se supone que ya se ha dicho suficiente, reimpulsando con nuevas lecturas aquello que se supone ya sabido.

Figuras de lo unheimliche en una serie de televisión, en un cuadro poema, en películas, en libros con fotografías escritas, fotografías, nouvelles, testimonios de un análisis, ensayos autobiográficos, vidas de artistas. Figuras de lo unheimliche en la transformación de la vida en obra de arte, en la enfermedad como “divina excepción”, en diferentes anudamientos y tensiones entre dolor y creación, muerte y erotismo, belleza y horror. Figuras de lo unheimliche como “retazos de discurso”, no en sentido retórico sino a modo de recortes de algo que ha sido leído, escuchado, experimentado y donde pueden reconocerse las briznas de una verdad que irrumpe en el campo de la estética para tramar con él una relación singular.

Dobles, autómatas, muertos vivientes, muñecas aterradoras, ojos que se entrelazan en espacios que trastocan la mirada, intrusos que toman al sujeto por sorpresa, suplentes, “extranjeadores” (el neologismo acuñado por Serge André en su novela *Flac* bien podría reclamarse como uno de los nombres de lo siniestro). ¿De qué modos la presencia de lo bello, lo aterrador, lo erótico, lo mortífero, lo opaco, lo secreto, lo misterioso, tal como interpela a cada uno de los autores en las múltiples relaciones entre el psicoanálisis y las artes, refuerzan la apuesta del libro respecto de interrogar las posibilidades críticas del ensayo freudiano?

Según Adorno,¹ el ensayo es la forma por excelencia del pensamiento, especialmente por lo que éste tiene de indeterminado, caótico ante la aspiración científica de obtener una verdad indivisible pues un impulso asistemático gobierna al ensayo, lo somete como forma a sus derivas, consciente de la imperfección del lenguaje como herramienta, género donde las pasiones se convierten en saber. Considero que *Figuras de lo unheimliche*, en consonancia con *Lo ominoso*, admiten, en cierta forma piden, ser leídos desde la perspectiva del ensayo como forma. No sólo en lo que respecta a las particularidades que el pensamiento encuentra en la escritura sino también atendiendo a lo que Adorno señala como un problema fundamental: el acotamiento del arte como reserva de irracionalidad.

Es por todos conocido el interés que Freud manifestara por el arte y los artistas en general, aunque comience su texto de 1919 señalando lo infrecuente que resulta que los analistas se sientan proclives a realizar indagaciones estéticas. Sabemos por uno de los textos presentes en el libro que en ocasión de una visita que Salvador Dalí le hiciera a Freud poco antes de su muerte, el pintor le llevó como obsequio *Metamorfosis de Narciso*, acompañado de su poema correspondiente.¹ Poco después, en una carta a Stephan Zweigh Freud afirma la importancia de realizar una investigación analítica acerca de cómo fue posible pintar un cuadro como ese. Pero también es cierto que para algunos artistas, como es el caso de Kubrick, la obra de arte puede servirse de la investigación analítica para llevar adelante -incluso para convertirse ella misma- en una investigación y hasta puede extraer estrategias y recursos estéticos de un texto psicoanalítico como *Lo ominoso* para filmar una película.²

En *El inconsciente estético*, Jacques Rancière³ afirma que si Freud acude a los poetas no es para demostrar la capacidad interpretativa del Psicoanálisis en lo referente a las fantasías de los artistas sino porque en esa querrela de racionalidades que constituye el arte de fines de siglo XIX, horizonte de nacimiento del psicoanálisis, Freud encuentra cierta relación –el autor la denomina equivalencia– entre la racionalidad del arte y la racionalidad del inconsciente.

No será por la vía de la aplicación ni del comentario descriptivo que se intentará renovar en el libro que presentamos la dimensión revulsiva del interrogante que Freud

¹ Theodor Adorno. “El ensayo como forma”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.

² Véase Karen Poe Lang: “¿Sin ojos? A propósito de *Metamorfosis de Narciso* de Salvador Dalí”.

³ Jacques Rancière. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del estante, 2005.

plantea en su ensayo comenzando por el núcleo lingüístico de la palabra *unheimlich*. Ningún psicoanálisis del arte ni subordinación de términos ni distinciones jerárquicas entre discursividades varias. Acaso la novedad advenga en este libro por la vía de cierto movimiento estetizante (en lo que tiene de activo y actual o presente) del texto freudiano, realizado por los autores, torsión que a su vez permite la reapropiación de aquellos elementos fantasmáticos que han sido expulsados históricamente de la ciencia positivista y arrojados al limbo del arte. Permite también la recuperación del estatuto litigante, al decir de Rancière, de dichos elementos, cosa que sólo puede llevarse adelante desde un enfoque transdisciplinario que contemple el carácter histórico, cultural y político de los mismos, a los que no es fácil asignarles un propietario. Diseminadas a lo largo del libro, como si constituyeran en cierta forma su espíritu, pueden leerse entre tantas, las siguientes preguntas: ¿Es lo ominoso como noción, palabra-concepto, propiedad del psicoanálisis? ¿Qué sucede si abandonamos la pregunta por la especificidad del objeto para asumir la condición de artefacto de todo discurso?

Ya Leo Bersani⁴ se había preguntado acerca del significado de la estetización del texto (por la obra) de Freud. Estetizar el texto freudiano implicaría, para el autor, problematizar las aspiraciones de formalización y estructuración del mismo Freud y su obra, siempre fascinado por el discurso de la ciencia y al mismo tiempo por la creación de mitos, a sabiendas de la dimensión engañosa del saber, o de cualquier saber pretendidamente científico y, por lo tanto, coercitivo.

El ensayo como forma, el modo de leer que esto entraña, dirá Adorno, se aproxima a la independencia estética si bien siempre mantendrá su diferencia respecto de lo estético por el medio que utiliza y porque aspira a la verdad que el objeto sobre el que fija su atención ofrece al irrumpir en el campo del arte.

¿Qué sucede “Cuando Freud interroga a los demonios”? Tal es el nombre del texto escrito por Lionel Klimkiewicz en este libro. ¿A cuáles interrogarán los autores y de qué modo? Al modo en que Walter Benjamin describe el hacer del hombre que excava, como alguien “que no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se remueve y esparce la tierra”,⁵ Klimkiewicz aborda la lectura del texto freudiano desde las particularidades que el manuscrito (dos imágenes

⁴ Leo Bersani. *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y Arte*. Buenos Aires: Ediciones Literales, 2011.

⁵ Walter Benjamin. “Excavar y recordar”. *Imágenes que piensan. Obras. Libro IV*. Madrid: Abada, 2010.

del manuscrito original de *Das unheimliche* dan comienzo al artículo) nos brinda: tachaduras, cambios, correcciones, elementos de los que Freud prescinde, las equivocaciones o fallidos. Así, instalados en las costuras del texto, en sus desgarrones, cobran fuerza detalles no observados, elementos del contexto de producción y recepción del texto a los que un lector atento presta atención. Detalles que operan como enigmas y hacen señas al lector casi como pidiendo ser leídos. En el detalle entonces se halla el germen de una lectura en potencia que testimonia acerca de una relación entre lo pensado y lo pensable.

Sólo hay que seguir el gesto de quien desentierra de la lengua los huesos del vocablo que ha demostrado ser renuente a las oposiciones tajantes, a las asociaciones lineales, a los orígenes ciertos, seguir el movimiento de quien acepta dejarse llevar por “camino inverso”, tal como lo sugiere Freud. Basta con naufragar en las lagunas del texto, dejarse llevar por su murmullo, aquel que nos habla indirectamente de su necesidad de escritura.

Precisamente, el autor del texto al que hicimos mención señala que en el primer capítulo de *Das unheimliche* una nota al pie indica una equivocación de Freud: cita un nombre por otro. Escribe Schleiermacher en lugar de Schelling, un autor que formaba parte del campo intelectual de la época, estudioso del romanticismo alemán y autor de libros que eran referencias clásicas en los terrenos de la estética y la traducción. Aquí es donde el lector Klimkiewicz rescata aquello que podría quedar en el territorio del error para tomarlo como una clave de lectura. Decide atender a las sombras del texto, apostar a su fecundidad en lugar de embarcarse en una lectura cristalizante que volvería estéril el error. Dirá Barthes: “el texto tiene necesidad de su sombra, (...) espectros, trazos, rastros, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio claroscuro.”⁶ He aquí el gesto crítico del ensayista que se atreve, aun a riesgo de extraviarse (aun con certeza de ello), a pensar más de lo que se encuentra pensado en lo dado, lo que por otra parte contribuye a negar la voluntad hermenéutica que daría con lo que el autor quiso decir en cada caso.

Desde la falla que sacude el territorio de la escritura freudiana será posible leer y encontrar nuevos derroteros, errares nuevos que vuelvan al error un acontecimiento, algo por decir que pruebe la verdad siempre incompleta del objeto. En el pasaje de lenguas y sus derivas en relación al término *unheimliche* se destaca la estructura discontinua de la

⁶ Roland Barthes. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1991.

lengua y, por ende, de la cultura, lo que abre camino a lo no dicho, la novedad sobre lo escrito y pensado.

Schleiermacher planteaba que en el texto hay un umbral donde los lectores se detienen. Se trata de un límite que cubre al texto con una piel y oculta al lector distraído “aquello que debe ser observado o encontrado, pero que al lector atento lo agudiza y lo perfecciona en el sentido de la interconexión interna del texto”. Se trata entonces, para Schleiermacher, de estar a la altura del asunto, de atender a las apuestas que el texto “esconde” u ofrece en su potencialidad contradiciendo así la idea de un destino (acaso negarle al texto la existencia de *un* destino).

Detenerse en la falla, en la fisura, en el fragmento y su proliferación reverberante, mientras un saber brota allí donde no se lo espera, he ahí algo característico del pensamiento y la escritura freudianos que los autores de este libro aceptan como camino desafiante de lectura.

Los demonios que interroga Freud vienen a decir que no son representantes de una oscuridad insondable sino que están hechos de otra estofa, una que proviene precisamente de lo no reconocido pero que puede aparecer bajo la forma de lo *unheimliche*, siempre fragmentario, lo que se traduce en el desconcierto que transmite el texto freudiano y también el libro que presentamos, en sus modos de pensar, y también de elegir, estas figuras de lo *unheimliche* y sus escenas.

Extrañeza y desconcierto que asoman en la lectura de dos libros de autorretratos y textos de una fotógrafa argentina que se retrata luego de haber sufrido una mastectomía. Extrañeza y desconcierto que despunta en las imágenes ante las que la indiferencia es imposible. Una belleza inquietante puesto que no es posible desentenderse del efecto conmovedor, incluso físico, que provocan las imágenes al mirarlas.

¿Cómo es posible que algo tan perturbador como el cáncer pueda transformarse para una artista en una experiencia fecunda en la que el horror tanto como lo bello operan como construcciones? ¿Qué experiencia del cáncer y sus tratamientos se hizo posible como para que alguien encontrara allí algo fecundo? Tales son algunas de las preguntas que se formula José Assandri a propósito de la obra de Gabriela Liffschitz.ⁱⁱ Hasta qué punto la presencia de las fotografías sitúa a las mismas como arte o como documento? ¿Qué hizo posible el pasaje de “mutilación a mutación”? ¿Qué lugar tuvo el psicoanálisis

en esos procesos artísticos, dado que mientras se fotografía también se analizaba y escribió sobre ello?

Extrañeza y desconcierto que se leen en la experiencia radical de un sujeto que se reconoce ajeno dentro de sí. Los entrecruzamientos que propone Ginette Barrantes entre el ensayo autobiográfico de J. L. Nancy, en *El intruso*, y el postfacio de la novela *Flac*, de Serge André,ⁱⁱⁱ permiten pensar en un caso lo ominoso surgido tras la creación de la propia figura como intruso (tal es el caso de Nancy cuando relata la mutación sufrida por un trasplante de corazón, experiencia “terrorífica” que presupone la recreación por parte de la técnica de una creación que va “más allá de lo humano” y que revela que la vida propia no se sitúa en ningún órgano). En otro caso, el de André (diagnosticado con un cáncer fulminante y con un pronóstico de entre tres y seis meses de sobrevivida) lo *unheimliche* irrumpe en la lengua para nombrar una experiencia a través de un neologismo como “extranjearse” (invención que le sirve al autor para nombrar una parte ajena al análisis, puesto que la escritura comienza donde, más que cuando, el análisis termina. No es un resto del análisis ni una representación amparada detrás de la máscara del escritor). Escribir en este caso puede conducir a alguien a la experiencia de ser extranjero en una lengua otra.

Y las preguntas continúan: ¿qué hace un artista con la transformación física que acontece una vez que la lepra ataca el cuerpo hasta volverlo irreconocible? ¿Qué hace que la ceguera no arrase con su mirada?⁷ ¿De qué modo el parecido, como reminiscencia fallida, puede operar más allá de su contraposición a lo verdadero?⁸ Otro mérito freudiano, según afirma uno de los autores de este libro: colocar el carácter siniestro del parecido en el campo de la estética en lugar de ubicarlo en el campo de la falla o el error.

En la lectura de este libro nos encontramos, además del movimiento de quienes siguen el camino del fragmento y el equívoco en el texto freudiano, con aquellos que ubican allí relaciones aún no establecidas, incluso forzadas, vecindades no señaladas del todo. Esto que podría parecer una obviedad cobra el valor de un verdadero desafío crítico. Tal es el caso de la relación que Helena Maldonado propone entre lo numinoso, término trabajado por Rudolf Otto, y lo ominoso freudiano en la que encuentra algunas similitudes y también algunas diferencias.⁹ Para la autora, rara vez se hace alusión a lo numinoso en

⁷ José Assandri: “Autorretratos con la muerte – Gabriela Liffschitz”.

⁸ Ginette Barrantes: “Ese extranjero indecible tan íntimo – Los modos del decir”.

⁹ Helena Maldonado: “Sobre lo *numinoso* y su relación con lo *ominoso*”.

el terreno del psicoanálisis (a excepción de una mención de Lacan en el seminario de la ética, cuando dice que “lo numinoso surge a cada paso y, a la inversa, cada paso de lo numinoso deja un surco), por lo que es posible pensar que lo ominoso tiene una deuda con dicho término.

Con este señalamiento la autora acerca otro elemento que gravitaba en el campo intelectual de la época y que sin embargo no ha sido tomado en cuenta por el psicoanálisis. Se trata de pensar la racionalidad de lo numinoso, concepto inspirado en lo *nouménico* de Kant, enfatizando el componente de misterio y de fascinación que comparte también con lo sublime. Es precisamente el lugar del misterio, elemento constitutivo de lo numinoso, lo que según la autora ha perdido terreno en el mundo contemporáneo y, podríamos decir también, en la lectura de lo ominoso a la luz del desarrollo de la técnica y la primacía de la razón moderna. Citando a Agamben, la autora afirma que no se trata de iluminar el mundo con la luz de la razón “sino todo lo contrario: oscurecer el espectáculo del siglo presente con el fin de percibir en esa oscuridad la luz que trata de alcanzarnos y no puede”, es decir, se trata de buscar que hable aquello que en el texto permanece en silencio, que hable aquello que permanece afuera de una definición. ¿No es esto lo que de algún modo Freud les pide a los poetas, a los artistas, cuyos ejemplos contradicen, según él, las expectativas de los psicoanalistas? Retomo entonces una de las preguntas que abre el libro: ¿cómo testimonien precisamente acerca de la racionalidad propia de la fantasía, lo que a su vez le permitirá discriminar lo ominoso que uno vivencia y lo ominoso que uno se representa o sobre lo cual lee, allí donde el creador puede engañarnos acerca de la realidad?

Lo que confiere unidad a este libro es la apuesta citada en la introducción del mismo: la invitación a escuchar los pasajes de lengua, las réplicas que el texto publicado en 1919 ha provocado, y aún provoca, a partir de una serie de entrecruzamientos entre el psicoanálisis y las artes. *Figuras de lo unheimliche. Psicoanálisis con las artes* es una ocasión feliz para interrogar el texto freudiano más allá de lo pensado, desde el centro mismo de su desconcierto.