

Economía del goce estético

Sobre *Estética de lo pulsional*, de Carlos Kuri

Buenos Aires, Letra Viva, 2015 (2da. Edición)

LUCIANO LUTEREAU

Poniendo al descubierto los lugares comunes de la literatura psicoanalítica enfocada a la cuestión del arte (la creación, la sublimación, el nombre del autor) la *Estética de lo pulsional* de Carlos Kuri se propone un objetivo novedoso en dicho campo: “indagar qué provoca la irrupción de lo estético sobre la distribución conceptual del psicoanálisis”. Dicha dimensión estética, explicitada a partir de una elucidación del concepto de pulsión, se difunde en tres ejes: a) el cuerpo; b) el lenguaje; c) la sublimación.

A) *El cuerpo*

1) Lo visual: de acuerdo a una lectura de textos freudianos (entre ellos, la Carta 52 de Freud), el autor ubica la especificidad del psicoanálisis como una teoría de la memoria. No obstante, no todos los elementos del aparato psíquico pueden ser reducibles a componentes mnémicos discretos. En este punto, se pone en relación la forma griega de la catarsis con el primer modo del método psicoanalítico, recuperando el factor cuantitativo involucrado en el polo perceptivo de excitación. El paso siguiente incorpora la teoría lacaniana de lo imaginario, con la referencia a lo bello, para destacar el valor pulsional que lo subtiende: “La misma operación catártica que Lacan le adjudica a la belleza de Antífona interviene como purga de lo imaginario. La belleza de Antífona es precisamente aquello que lo imaginario, que la buena forma de la imagen, no tolera”. A partir de aquí se explicita el esquema de la Representación y la mirada, el escotoma y la esquiza, con el propósito de reponer la sensibilidad del ojo como primera determinación estética del campo perceptual. No sólo se deslinda este campo del de la

representación filosófica (auto-reflexiva) sino del de la lógica significativa de la *Vorstellungrepräsentanz* freudiana. El autor restituye los análisis fenomenológicos del último Merleau-Ponty, promoviendo una dimensión del cuerpo como carne no especularizable. El análisis de la operación pictórica permite extraer la estructura pulsional del campo escópico: el *dar-a-ver*. El método en que lo pulsional adviene a esta conceptualización estética es calificado por el autor como una epojé fenomenológica “hasta el punto de poner entre paréntesis a la memoria, el mecanismo de asociación en red y de transcripción de las huellas mnémicas”.

2) Lo táctil: se desprende una pregunta acuciante de este primer recorrido “¿qué es lo que permite articular las consideraciones sobre los órganos de los sentidos y las “partes” pulsionales?”. Nuevamente, la respuesta viene dada por recurso a la fenomenología merleau-pontyana con la distinción entre organismo sensorial y cuerpo *sujeto de la percepción*. Esta misma distinción soporta el esquema sexual que suscribe el cuerpo freudiano en el concepto de *placer de órgano*. El cuerpo erógeno, sensible, se constituye en otro lugar que el de la sensorialidad. No obstante, cabe una mención crítica respecto de la tradición fenomenológica: “El desplazamiento de lo perceptual, como problema inherente a las zonas sensibles, hacia la unidad de lo sensible, ignora que se está cruzando la línea, exhaustivamente justificada, que el psicoanálisis ha trazado entre el cuerpo pulsional hecho de zonas parciales y la unidad virtual el cuerpo”. Asimismo, no es esta dimensión aún el punto de fundación estética de la sensación. Para esto se requiere otra condición: la lejanía.

Para dar cuenta de éste último punto, el autor realiza una interpretación del problema cenestésico (la sensación interna del cuerpo) a partir de la náusea sartreana como “una de las versiones –sin duda su versión más corporal, más fenomenológica– del vacío sobre (o ante) lo que se constituye lo estético”. Aquí la descripción retorna al campo artístico recurriendo a la noción de aura (definida por Benjamin como “la manifestación irreplicable de una lejanía por cerca que pueda estar”). De acuerdo con Benjamin, “percibir el aura del objeto que miramos significa concederle la capacidad de devolvernos la mirada”. De este modo, el análisis del arte aurático confluye con lo entrevisto, en un primer momento, con la descripción del circuito escópico. Asimismo, el suspenso de la dialéctica benjaminiana permite abrir una dimensión inadvertida de la sensación estética: la inversión de la percepción visual en la recepción táctil (“Lo que se

debe advertir es esta condición de la intensidad táctil que se formula a partir de una lejanía; la intensidad que proyecta la lejanía sobre el cuerpo. Lo táctil aquí es el toque del cuerpo que el arte consigue”). Por esta deriva entra en escena un segundo concepto enfático de la historia del arte: mimesis. Una vez más con Benjamin, el autor justifica cómo “la primera materia donde la capacidad mimética se pone a prueba es el cuerpo”.

3) La voz: la obra musical permite el acceso al problema del tiempo como a priori de la sensibilidad. El tercer concepto enfático de esta descripción (después de catarsis y mimesis) es el de expresión: “De manera general la música expresa la tensión y la distensión más que el placer y la tristeza”. La *lejanía* de la sensación estética es modificada en términos afectivos (antes que sentimentales) de acuerdo a una exégesis del papel del afecto *como quantum* en la teoría freudiana. Debe observarse que dicha lejanía se realiza en el valor no representacional del arte musical, identificable a un registro de intensidades: tensión y distensión. Por esta vía, el análisis de la música, más allá de las determinaciones técnico-lingüísticas (tono, melodía, armonía), declina en la elucidación de la voz como objeto soporte de un ritmo atribuible a lo que singulariza (a la encarnación del sujeto en un cuerpo) en la pulsión. El valor de un sonido no es la fuerza ni la altura: es el timbre (Pahlen). “Es en las subidas y caídas de la cantidad de estímulo que se decide la sensibilidad; la figura de ciclo temporal de las alteraciones, de ritmo, parece determinante en una estética pensada por el psicoanálisis, algo de lo que da a entender una estética económicamente orientada”. En esta última afirmación programática el autor retoma la afirmación freudiana de *Más allá del principio del placer*, sin que deje de ser significativo que dicha estética (al menos en lo que hace a su capítulo sobre la voz) no podría comenzar a escribirse sin la influencia de R. Barthes.

B) *El lenguaje*

La segunda parte del libro se encuentra dedicada al anclaje estético del cuerpo en el lenguaje. Retomando lo dicho inicialmente acerca de los enfoques que privilegiaron el sentido de la obra (actualmente, una versión de este enfoque es la definición cognitivista y esencialista del arte como significado encarnado de A. Danto) el autor afirma “el modo de instituir el lenguaje termina por hacernos perder el problema específicamente

estético del cuerpo”. Resuena así el sintagma de S. Sontag, contra la interpretación se yergue como alternativa una erótica del arte. A este fin, la *estética de lo pulsional* indaga la determinación de la pulsión sobre el campo estético. Incluso en las artes del lenguaje, donde cabría destacar el trabajo de R. Jakobson sobre la función poética, el autor propone desbordar el modelo lingüístico, resumido en la pregunta por el significado (codificado, ya sea cultural, biográficamente, etc.), con la inquietud por el aparecer de lo que aparece en la obra. Después de todo, y aquí la referencia es P. Valéry, si se quita la voz a un poema tan sólo resta una sintaxis arbitraria. El campo estético puesto de relieve por el psicoanálisis no es pasible de ser capturado por la articulación significante, abriendo la puerta de una estética del nombre propio. “El nombre marca lo que se desvanece del lenguaje para que se constituya la estético”. A partir de esta premisa, una nueva concepción del estilo se dibuja, irreductible al formalismo o a los aspectos técnicos de las obras, como “cifra instauradora”. Siguiendo el carácter ejemplar del análisis benjaminiano del ritmo asmático en la escritura de Proust, el autor desbroza una elucidación minuciosa del estilo de Piazzolla.

C) *Sublimación*

En la tercera parte el autor realiza un análisis pormenorizado de los problemas que inhiere en la sublimación, cuyo concepto sin lugar a dudas fue una deuda de Freud, o, según Lacan, una “tierra baldía” (271): 1) el papel del yo; 2) la desexualización; 3) la creación.

Luego de comentar trabajos de J. Laplanche y C. Millot, el autor se detiene en la referencia freudiana y en el Seminario *La ética del psicoanálisis* extrayendo “el mecanismo sublimatorio de la determinación yoica, de los ideales y valores del yo”. A su vez, el análisis del texto de Freud sobre Leonardo sirve para dirimir el problema de la desviación de la meta sexual: “La sublimación es por donde la significación (y los efectos de significancia) se pone en suspenso, ingresa en una epojé que la estética muestra brutalmente: no hay posibilidad de tocar al sujeto desde la obra, no hay interpretación de la obra, no hay sujeto de la obra. Esto hace fracasar el psicoanálisis aplicado”. Es retomada, de este modo, la propuesta metodológica inicial, de raigambre

fenomenológica, que es aunada, a su vez, con la especificidad de la distancia estética. La sublimación es el nombre de un límite, del encuentro con al epojé interpretativa; esta puesta entre paréntesis funda un pensamiento acerca de la creación en psicoanálisis”.

Un capítulo específico es dedicado por el autor a desmitificar la relación entre arte y locura, distinguiendo “la eficacia supletoria de ciertas prácticas” de la sublimación. De este modo, se levanta el gravamen que concibiera la sublimación como un tipo de satisfacción sustitutiva (lo que no haría más que emparentarla con la represión). Es precisamente en este punto donde interviene el estatuto de la sublimación como creación: la experiencia estética es instauradora de valores y, éste, su aspecto performativo (en una estética del gesto), termina de sellar el pacto entre la sensación y la constitución de un nombre.

Balance crítico

Hace no mucho tiempo pude escuchar a R. Ibarlucía afirmando que al psicoanálisis se le presuponía una estética, y por eso nadie se tomaba el trabajo de escribirla. La *Estética de lo pulsional* de C. Kuri ha resuelto ese problema, y lo ha de hecho del único modo en que los problemas se resuelven, esto es, disolviéndolos, en el sentido de Wittgenstein, viendo que no eran problemas.

Interrogando los límites en que el discurso estético puede ser incorporado al psicoanálisis, este libro demuestra que hay una dimensión estética en el trabajo mismo de ciertas categorías del psicoanálisis. Más allá de las aproximaciones estructuralistas (o, más recientemente, semióticas) al problema del *sentido* del arte, aquí se trata de tomar el hecho artístico como hilo conductor de una dimensión intrínseca al psicoanálisis. El autor propone un estudio acerca de la dimensión estética del psicoanálisis y no de un ensayo más de *estética psicoanalítica* (sintagma que habría que desterrar o, en todo caso, reservar para la agrupación de la caterva de ensayos que parafrasean al Lacan *El Sinthome* aceptando sin crítica todos los lugares comunes de la historia del arte y sin elucidar el sentido que podrían tener para el psicoanálisis). Al mismo tiempo, este libro es valioso porque pone en acto las relaciones entre la investigación psicoanalítica y el método fenomenológico, sirviéndose de este último metódicamente, antes que con

impostada erudición. Y si bien erudición no le falta a este libro, aquella es sólo un rasgo circunstancial, sabiendo que hoy en día muchos trabajos de psicoanálisis utilizan el saber como un refugio de una ignorancia mucho más fundamental, la del trabajo conceptual. Quizás este sea el primer libro de psicoanálisis no aplicado al arte. Este es, a un tiempo, un libro de psicoanálisis y estética.