

Resonancias

Blanca Lloret

Partiendo de una experiencia de creación artística (*Hors Champ*, obra video), este trabajo explora la articulación del movimiento creativo y la función de la sublimación en su referencia a la Cosa. En él intento profundizar la función del vacío en la estética barroca a través de la interrogación de algunas telas de Caravaggio, acercando así la dimensión del objeto de arte, objeto que encierra siempre en sí una referencia al vacío central y estructural, que representa su parte de imposibilidad.

*Entre
Le nuage
et l'éclair
Rien
Sinon le trait
de l'oie sauvage
Sinon le passage
Du corps foudroyé
au royaume des échos
Entre¹*

¹ François Cheng. *Le dialogue*, Paris, éd. Desclé de Brower, 2002, p.47



*Hors Champ – Fotografia **

22, Quai de Béthune, Paris, France

**22 Quai de Béthune, Paris, France*

Esto sucedió un día, hace tres años.

Un atardecer de otoño, yendo al azar, me había dejado llevar por un apacible paseo en l'Île Saint Louis y me encontraba en el Quai de Béthune. Sola, el murmullo de París apenas perceptible, iba sin prisa bajo los efectos de la hora que cambiaba la coloración del Sena

El contraste entre los tintes de gris y de blanco de la piedra de los muros y el fondo nocturno del río, no podía ser más grande. Recuerdo todas esas casas del siglo XVII, esas sucesivas puertas antiguas ornamentadas con placas de madera. Por encima de una de las puertas había una admirable quimera con las alas desplegadas. Me veo, de pie, seguir con la mirada las formas que se enroscan alrededor del rostro de la quimera hasta tornarse imprecisas bajo las sombras proyectadas del balcón. La mirada atraviesa la balaustrada del balcón; súbitamente se fija sobre las persianas cerradas. Silencio. Desde un lugar indefinido de la superficie, una enigmática presencia me solicita. Bajo la débil luz del ocaso, estoy allí.

Un poco más tarde, me encontraba en el camino hacia mi casa; caminaba rápido, como si una extraña fuerza me empujara. Al llegar, busqué la cámara, dos rollos de película y todos los accesorios necesarios para una sesión fotográfica. Sabía que al día siguiente iría. Finalmente me dormí.

Après-coup, cuando volví con la cámara fotográfica, a esa escena inesperada sin saber por qué le puse un nombre: *ausencia*. Ese día yo no sabía que de ese instante del balcón se puede decir "presencia de la ausencia" y que adquiere eficacia y significación en lo que va a seguir. Comencé a trabajar en la creación de una obra que más tarde nombré *Hors champ*. Esa obra artística fue mi respuesta a ese llamado.²

Describir esta experiencia es dar testimonio de "algo" inesperado que me convocó desde más allá de las persianas, en la penumbra del balcón. ¿De dónde venía esa solicitud, qué tocó en mí? ¿Qué es esa voz sin sonido que me llama cuando estoy allí

² El nombre *Hors champ*, alude al instante de la experiencia en el Quai de Bethune y es una referencia a lo que dice Lacan en el seminario del 21 de enero de 1960, cuando recuerda la visita a su amigo Jacques Prévert.

detenida, abandonada al silencio, sin pensar en nada? Algo me transmitió aunque no lo sé decir. Sin embargo, no olvidaré los efectos que produjo en mí, la fuerza que parecía empujarme y el deseo de crear. ¿De dónde proviene esa fuerza que parecía empujarme en el camino hacia mi casa y mover mi deseo? ¿Hay alguna conexión entre ese llamado y el movimiento que me guió para buscar la cámara y dar forma a una obra de arte? ¿Cómo a esa resonancia silenciosa responde el acto creativo?

Desde mi posición de artista, voy a explorar estas cuestiones escuchando la voz de otros artistas y buscando orientación en la enseñanza de Lacan.

Qué puede decir un artista?

Escuchemos la voz de los creadores

El poeta Roberto Juarroz, comentando una pregunta, “¿qué le decide a definir su escrito como poesía?” dice que cuando nace el poema vive una tensión interior, una forma de intensidad, un giro del pensamiento o una imagen que parece que no se le había dado antes. “Y entonces, ante esa imagen, ante esa idea, ante ese pensamiento, ante ese foco o núcleo de intensidad, servirlo con la fidelidad de mi mayor concentración y atención. Seguir el desarrollo de ese núcleo verlo crecer, hacerlo crecer,...a través de ese laberinto interior, siguiendo un hilo oculto se va gestando algo que no estaba, una forma diferente, una cosa un poco nueva, algo que enriquece la pobreza del hombre”³.

Roberto Juarroz testimonia de una “forma de intensidad” y del efecto subjetivo que produce. Esa forma de intensidad expresa la experiencia de una proximidad que provoca -dice- un giro del pensamiento. Se puede decir de otra manera, en ese instante el artista está abierto a un llamado silencioso que viene a su encuentro y del que da cuenta con su obra. Juarroz dice en sus versos:

Mensaje del azul entre las hojas,...
Mensaje sin mensaje
No hay mayor libertad,
no hay nada más opuesto a la muerte,
no hay encuentro más abierto.

³ Roberto Juarroz, “Reflexiones sobre el escrito”, in El objeto del arte, incidencias freudianas, Ed Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

El poeta describe el movimiento creativo, sigue un “hilo oculto” y se va gestando una nueva poesía, una forma singular. La imagen de “hilo oculto” indica que no sabe qué es esa tensión interior ni ese núcleo de intensidad que él participa a desarrollar. Se deja guiar, se concentra en “servirlo”. Su escritura poética se escribe a partir de un punto de real y en el objeto -poema-, el lenguaje de la poesía abre a lo real. La poesía despierta. La poesía es efecto de sentido pero también efecto de agujero⁴; hay resonancia propicia a despertar a lo real.

A la pregunta inicial Roberto Juarroz responde que su escrito es poesía, porque es una forma diferente que enriquece la pobreza de los hombres. Lacan dice que hay poesía cuando un autor nos introduce a una nueva dimensión de la experiencia, a un nuevo orden simbólico y que hay poesía cada vez que un escrito nos introduce a un mundo que no es el nuestro.⁵

En su magnífico texto “Écrire”, Marguerite Duras escribe:

La escritura es lo desconocido. Antes de escribir no se sabe nada de lo que se va a escribir. Y con toda lucidez.

Es lo desconocido de sí mismo, de su mente, de su cuerpo. No es una reflexión, escribir, es un tipo de facultad que se tiene al costado de su persona, paralelamente a ella misma, de otra persona que aparece y avanza, invisible, dotada de pensamiento, de cólera, y que algunas veces, de su propio hecho, está en peligro de perder la vida.

Si se supiera algo de lo que se va a escribir, antes de hacerlo, antes de escribir, no se escribiría jamás. No valdría la pena.

Escribir es intentar saber lo que se escribiría si se escribiera – no se lo sabe sino después- antes, es la cuestión más peligrosa que (el escritor)⁶ pueda plantearse. Pero es la más corriente también.

⁴ Jacques Lacan, seminario inédito : « L’insu que sait de l’une-bévue s’aile à mourre », Seminarios de 19/4/77 y 17/5/77

⁵ Jacques Lacan, Seminaire III, Les psychoses, Paris , Seuil 1981, p.90 - 91

⁶ (el escritor) lo he introducido en lugar del « on » impersonal frances, muy difícil de traducir, y que aparece repetidamente en este fragmento.

El escrito llega como el viento, es desnudo, es tinta, es el escrito, y eso pasa como ninguna otra cosa pasa en la vida, ninguna otra, excepto ella, la vida”⁷

Marguerite Duras escribe sobre la operación de escritura y el escrito. Declinación de un no saber que ella nombra “lo desconocido”. El escrito llega como el viento -dice- ella lo oye hacerse, aunque desnudo; desnudez que metaforiza la emergencia sin palabras.

En “la escritura es lo desconocido” ...”lo desconocido de sí mismo”, escuchamos lo que Lacan llama lo “extimio”⁸ al sujeto. Lo desconocido de sí mismo es un vacío que representa la Cosa, simultáneamente lo más extranjero y lo más íntimo. Duras afirma que antes de escribir no se sabe nada y se escribe para saber; nos dice que escribe a partir de ese vacío y que su escritura como acto poético es un acto, un decir que intenta nombrar ese vacío. Es por el saber hacer de la autora que alrededor de ese vacío se van a encarnar sus creaciones.

En su « *Hommage fait a Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein* » Lacan se interroga acerca del saber del artista, que le aparece como un enigma. Al finalizar la lectura de la novela de Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Lacan encuentra a la autora y mantienen un diálogo al que hace referencia en el texto. En su novela Duras muestra saber algo, sin tener el saber. Ella sabe algo, sin haberlo pensado.

Escribe Lacan: “Marguerite Duras me hace decir por su boca, que ella no sabe en toda su obra de dónde le viene Lol”. Y agrega que aunque él pueda entreverlo por lo que ella le dice, “la única ventaja que un psicoanalista tiene derecho a tomar de su posición es recordar con Freud, que en su materia el artista siempre lo precede y no tiene que hacer de psicólogo ahí donde el artista le abre la vía⁹. Es precisamente lo que reconozco en el ravissement de Lol V. Stein, donde Marguerite Duras se muestra sabiendo sin mí lo que yo enseño”¹⁰.

⁷ Marguerite Duras, “Écrire”, éd. Gallimard, Paris, 1993, p.52

⁸ La Cosa, anterior a toda simbolización, carozo de imposibilidad que representa lo más íntimo y lo más inaccesible del sujeto.

⁹ Acerca de esta propuesta de Lacan, ver el interesante desarrollo de Pura Cancina en su libro: *La investigación en psicoanálisis*, Ed. Homo Sapiens, Buenos Aires, 2008 – (capítulo IX, Psicoanálisis “aplicado”).

¹⁰ Jaques Lacan, “Hommage a Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein » in *Autres écrits*, éd. du Seuil, Paris, 2001, p.193

Durante una conferencia en La Escuela Freudiana de Buenos Aires¹¹, Torres Agüero dice:

Cuando una imagen comienza a aparecer, trato de ponerme a su servicio, no la dirijo yo, ella es la que me utiliza para aparecer...Siempre insistí que el pintor no hace la pintura, sino que es la Pintura la que hace al pintor.

El trabajo de representar imágenes es tal vez la recuperación de los juguetes perdidos de la infancia. Cada vez que trabajando, encuentro la alegría y hago una forma vital, sin pensar la elijo y mucho después descubro que era algo perdido, que no encuentro y que ella me busca a mí, que nos buscamos , y que al encontrarnos se disuelve la antinomia objeto-sujeto.

O sea me dejo usar, cuando registro mi imagen es porque yo no estoy, porque ella me hace a mí, porque ella me utiliza, la veo, la acepto, la reconozco, me entrego a ella, me usa para hacerse y nos hacemos.

La escritura al igual que todo acto trascendental es un acto de amor.

En este texto de una gran belleza, Torres Agüero se dice al servicio de una imagen que aparece. Reconoce un tiempo, el instante en que algo inesperado es posible, en que una imagen comienza a aparecer. Una imagen surge y el pintor sin pensar le dice "sí". En el trabajo de representar imágenes, hace formas vitales y trabajando encuentra la alegría.

La creación adviene mientras acepta seguir el movimiento de buscar una imagen que lo busca y con pinceladas de color produce el cuadro. Podemos aproximar lo que dice el pintor a la respuesta de Lacan cuando interrogando lo que está en juego en la creación artística como sublimación afirma que se trata del objeto *a*. Un *a* con el cual el pintor, como creador, dialoga.¹²

Hay una dimensión de no saber que Torres Agüero transmite poéticamente, al mismo tiempo que nos ofrece testimonio de goce. En la creación artística está en obra la pulsión y es en el plano de la sublimación que el artista obtiene una satisfacción que no es a

¹¹ Torres Agüero, Caligrafía Pintura in Del escrito – Ed Letra Viva, Bs As 1984, Cuatro conferencias auspiciadas por la EFBA en diciembre 1982

¹² Jacques Lacan, Le Seminaire, Livre XI, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », éd. Seuil, Paris 1973, p.103-104

tomar por ilusoria¹³. Es un goce sublimado que atraviesa la obra de arte y que el pintor y el público comparten.

En la conexión entre la creación artística y lo Real y en la función del objeto *a*¹⁴ me voy a detener más adelante, pero por el momento me importa subrayar que los artistas testimonian de la apertura a una experiencia de orden poético, fuera del pensamiento y el saber, en la que el sujeto adviene como artista y produce un objeto nuevo. Se puede decir que en el artista resuena el llamado al sujeto desde el punto de llamado que Alain Didier-Weill nombra *punto aleph*¹⁵, al que responde el acto creador.

Julio Cortázar dedica un texto al pintor Leopoldo Torres Agüero: "Traslado"¹⁶. Cita un poema metafísico hindú, el Vijnana Bhairava y dice que se niega a toda tentativa de explicación por desconfianza del vocabulario. Agrega: tampoco Agüero cuando pinta busca explicación. Continúa algunas líneas más abajo: "cada vez he sentido que la contemplación al mismo tiempo apasionada e inocente de estas pinturas llevaba a un lento traslado, a un territorio en el que un trabajo de sutil organización formal facilitaba algo más que el alto término estético de cada tela de Agüero...si ese algo más es siempre el signo de toda obra cabal, su manifestación no es obvia ni le está dada a cualquiera. Hay ese instante en que la mirada...tiene la posibilidad fugitiva de escapar a las adherencias mentales...para más desnudamente entrar en un puro contexto óptico que entonces, paradójicamente, opera el traslado a otro contacto que el pintor ignora acaso porque no está en lo suyo preferirlo, puesto que su cuadro vale por sí mismo aunque a la vez pueda ser intercesor de otros accesos

¹³ Jacques Lacan, "Hommage fait à Margueritte Duras du ravissement de Lol V. Stein », op cit p.196

¹⁴ Lacan Jacques, Seminario Livre XI, op. cit pag 220 : « comprendan que el objeto del deseo, es la causa del deseo, y este objeto causa del deseo, es el objeto de la pulsión -es decir el objeto que rodea la pulsión»

¹⁵ Didier-Weill Alain, "Un mystère plus lointain que l'inconscient", Paris, Aubier, 2010, p.60

¹⁶ Cortázar Julio, "Traslado", Presentación del catálogo de la exposición de obras de Torres Agüero, marzo 1973 en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela. In Viviana Dreidemie, "Biografía de un amor", Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 2005

El texto prosigue: “ y así en este mundo concluido y perfecto, donde las rupturas y las tensiones cierran aún más el circuito de cada pintura, hay una manera de mirar que lo revela en otro plano, que lo hace de verdad obra abierta para mostrar, en el intervalo, lo que el poeta hindú llama *la Realidad*”. Se dice atrapado por la tela de Torres Agüero y agrega “...atrapado por ella, aquí y allá al mismo tiempo, mirándome desde el cuadro que miro, sé que ha habido apertura, pero *la Realidad* no es eso, como no lo es el hueco entre dos cosas en el Vijñana Bhairava; *La Realidad* está en nosotros mismos siempre que hayamos querido buscarla más allá...”¹⁷.

Julio Cortázar nos invita a interrogar el encuentro con la obra de arte, la experiencia estética.

Nos dice que la condición que dispone a la experiencia de escuchar entre las palabras del poema la “etincela poética” o de dejarse atravesar por alguna cosa que transmiten las pinturas pero no se da a ver en el campo visible de las telas, es el instante fugitivo de una mirada con capacidad particular o el silencio en conexión con un pensamiento detenido. Cortázar se niega a explicar ese “relámpago” que surge, en cambio nombra “pasaje” y “traslado” los efectos que reconoce en él. No quiere explicar el poema indio porque desconfía del lenguaje y de la racionalidad lógica. Desconfía de la carga de sentido que impone el uso del lenguaje, no quiere pasar por las palabras, que además - dice- están anquilosadas de lógica. El autor apunta a la imposibilidad de transmitir en un discurso organizado como construcción causal lo que no se puede comprender con el pensamiento.

Durante su seminario de 1977¹⁸ Lacan introduce la diferencia entre el efecto de los discursos: “un discurso es siempre adormecedor, salvo cuando uno no lo comprende - entonces despierta...El despertar es lo real bajo su aspecto de lo imposible”

¹⁷ Cortázar Julio, op. cit. p.62

¹⁸ Jacques Lacan, Seminario inédito « L'insu... » op cit, seminaire del 19 /4/77

Respecto de la pintura, Cortázar se refiere al instante en que la mirada tiene la capacidad de escapar a las adherencias mentales para entrar desnudamente en un puro contexto óptico. En “desnudamente” escucho otra vez “sin pensamiento” “sin palabras”, sin buscar explicaciones. Y señala el autor que paradójicamente ese contexto óptico lo traslada a otro contacto. Más allá de lo que da a ver la organización formal del cuadro hay algo más. Lacan escribe: eso a lo que el artista nos da acceso, es el lugar de lo que no podría verse¹⁹.

Esa mirada de Cortázar le revela el cuadro en otro plano; el cuadro deviene intercesor de otros accesos. La obra de arte procura en el escritor un traslado y le permite una aproximación a la Cosa.²⁰ El autor dice algo de la función del arte como trabajo de sublimación; sublimación que en la definición de Lacan es la posibilidad de elevar un objeto a la dignidad de la Cosa. El objeto de arte, el cuadro, le ofrece la ocasión de una experiencia que hace posible un acceso a lo abierto. La apertura a lo ilimitado que la obra de arte encierra como obra de sublimación. Lo estético es la experiencia de un contacto que no se explica, que necesita una implicación.

El escritor concluye que esa mirada hace del cuadro obra abierta para mostrar lo que el poeta indio llama *la Realidad*, Realidad que está en nosotros mismos.

¹⁹ « ce dont l'artiste nous livre l'accès, c'est la place de ce qui ne saurait se voir » - Jacques Lacan, « Maurice Merleau Ponty », in *Autres Écrits*, éd du Seuil, Paris, 2001, p.183

²⁰ En el seminario del 21 de enero de 1960, para mostrar lo que es inventar un objeto en una función especial, que la sociedad puede valorizar, Lacan recurre a un recuerdo: durante una visita a su amigo Jacques Prévert, vió una colección de cajas de fósforos dispuestas de manera extremadamente agradable, formando una banda que corría sobre el borde de la chimenea y subía y bajaba contorneando los elementos de la arquitectura. El efecto de esta disposición, dice Lacan, era hacer aparecer que una caja de fósforos no es en absoluto un simple objeto, sino que en la forma en que estaba propuesta, en su multiplicidad imponente, puede ser una Cosa. Y agrega: “este pequeño apólogo de la revelación de la Cosa más allá del objeto les muestra una de las formas, la más inocente, de la sublimación”

Cortázar nos dice que la creación artística nos revela a nosotros mismos. El poeta nos deja entrever que una obra de arte puede dar acceso al vacío radical que habita el corazón de lo humano en cada uno de nosotros. La experiencia estética confronta el sujeto a esa dimensión de alteridad absoluta que representa la Cosa. La Cosa es *lo extimio* al sujeto, lo más íntimo y lo más extraño, la exterioridad íntima; interior externo o externo interior; es la Cosa como perdida.

“La Cosa no es un (simple) objeto olvidado, sino más bien un agujero, un vacío lleno por la verdad originaria de lo real del sujeto”²¹

La creación artística

En el Seminario de 1964, evocando pintores y poetas y los trabajos de Freud acerca de la creación artística, Lacan interroga lo que está en juego en la creación artística como sublimación. Tomando el ejemplo paradigmático del trompe l’oeil, aborda lo que nos cautiva y satisface en el momento en que por un desplazamiento de la mirada nos apercebimos de que ahí no hay sino trompe l’oeil. En ese momento la ilusión se quiebra, el trompe l’oeil se da entonces como siendo otra cosa. Esa otra cosa -dice Lacan- es el objeto *a*, alrededor del cual gira un combate del cual el trompe l’oeil es el alma.

Lacan llama *a* al objeto causa de deseo así como al objeto de la pulsión. Este objeto no es sino la presencia de un vacío. Presente en la pulsión, es el objeto alrededor del cual la pulsión hace su trayecto en retorno y tiene el estatuto de objeto perdido.²² La actividad pulsional rodea el objeto *a* sin alcanzarlo y recomienza sin cesar, como una fuerza constante, continua. La pulsión se satisface rodeando el objeto que falta.

La fuente de ese flujo pulsional continuo es la inscripción del significante que sustrae al sujeto de lo biológico animal y de su relación con el mundo por el instinto. El sujeto

²¹ La Chose n’est pas un (simple) objet oublié, mais plutôt un trou, un vide empli par la verité originaire du réel du sujet” Vives Jean Michet et Cabassut Jacques, “De la jouissance musical au nom premier”. Artículo en www.insistance.org (Archives)

²² El objeto perdido de Freud es el objeto falta, *a* de Lacan. Los objetos de deseo son expresiones metonímicas del objeto perdido.

adviene a la existencia humana y desde entonces, la pulsión sustituye al instinto y ejerce sobre él una fuerza a la que no puede sustraerse.

El objeto *a* es también el objeto causa del deseo. El deseo tiene estructura de metonimia, está ligado a una falta y apunta a esa falta. En ese seminario de 1964, a una pregunta de Safouan, Lacan responde que el deseo hace su movimiento sobre el carril de la pulsión.²³

La lectura lacaniana privilegia la presencia del vacío en el circuito pulsional, que es en definitiva rodeo del vacío de la Cosa. El vacío es el lugar de desaparición de la Cosa. Por la acción del significante originario que invoca al sujeto humano a advenir, la Cosa (das Ding) está perdida, inaccesible e irrecuperable. “Ella aparece como lo real, más allá de todas las representaciones que podría hacerse de ella el sujeto”²⁴.

La Cosa, radicalmente perdida e irrepresentable, es a situar en el origen de la función del deseo y como motor de todo el engranaje que apunta a re-encontrarla. “La ley del significante que separa de la Cosa beneficia al deseo humano ya que permite que el movimiento deseante perdure”.²⁵

En la creación artística está en obra la pulsión. Por la actividad creadora del artista, el deseo se inscribe en la actividad pulsional y ésta se articula a una forma -el objeto de arte- en la que se encarna.

En su libro “Un mystère plus lointain que l’inconscient” Alain Didier Weill desarrolla la noción de ritmo pulsional, que ilustra con la experiencia del bailarín, experiencia del ritmo del recomenzar de la creación, primer tiempo del tiempo, condición de posibilidad de la sublimación.²⁶ En la actividad creadora, sostenido en esa enigmática pulsación, está el deseo. El artista trabaja movido por el deseo en su dimensión más radical, deseo de lo lejano, deseo de un más allá que se opone al deseo de objetos obturantes. Por la sublimación el sujeto deseante se desplaza más allá de los límites del principio del placer, hacia ese agujero real en lo simbólico, para siempre velado, que el

²³ Jacques Lacan, Seminaire, Livre XI “Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse”, éd . Seuil, Paris, 1973, p.220

²⁴ Jean Michel Vives, “La Voix sur le divan”, éd. Flammarion, Paris, 2012, p.19

²⁵ Jean Michel Vives, art. “A l’origine du sujet: la voix”, in www.insistance.org (Archives)

²⁶ Alain Didier Weill, « Un mystère plus lointain que l’inconscient », op cit. p 75

autor nombra “más allá” (ailleurs). Ese otro lugar, fuente de un flujo infinito, no se puede alcanzar por la razón, pero la experiencia estética permite entreverlo.

Si la fuerza pulsional es el corazón de todo movimiento sublimatorio, un artista experimenta el flujo pulsional pero no puede pensarlo, porque el pensamiento está sostenido por la discontinuidad del lenguaje. Sin embargo, con el estilo de sus imágenes algo nos dicen los artistas de lo que pueden reconocer:

Dice Roberto Juarroz: “¿Qué me decide a definir un escrito como poesía?...Pienso que uno de los síntomas que me decide es el vivir cuando nace el poema una tensión interior...”²⁷

Marguerite Duras escribe²⁸: « Es eso la escritura. Es el tren del escrito que pasa por vuestro cuerpo. Lo atraviesa. Es de ahí que se parte...”

Lo que no puede decir un artista, lo que no es accesible al saber, la obra de arte barroca lo puede mostrar.

En la lectura del barroco que hago en este trabajo sigo las tesis de Eugene d’Ors expuestas en su libro “Du Baroco”²⁹. El autor propone una explicación estructural del barroco que nos interesa para trabajar la referencia al vacío en la obra de arte y para visualizar en el objeto de arte lo que no es accesible al pensamiento.

En su teoría, la historia de las producciones estéticas de la humanidad aparece como una sucesión de testimonios de la existencia subyacente de la oposición entre el *éon* barroco y el *éon* clásico. Oposición radical que recubre la oposición entre la razón y la vida.

Desde su punto de vista el clasicismo es obra de la razón humana que tiende a la unidad e impone su exigencia racionalista de discontinuidad así como la tendencia al equilibrio y la estabilidad. Inversamente el espíritu barroco imita la naturaleza, la que es vida, actividad, cambio, fluir.

Las leyes sustanciales de los dos estilos corresponden a dos concepciones de la vida claramente opuestas: el estilo clásico, todo de economía y de razón, estilo de “formas que pesan” y el estilo barroco, todo música y pasión, gran agitador de formas “que toman vuelo”.

En el barroco todo es dinamismo, vocación de movimiento. El espíritu del *éon* barroco se expresa en su morfología: la multipolaridad y la continuidad. En su caligrafía, fundidos y continuos, el barroco tiende a la

²⁷ Roberto Juarroz, « Reflexiones sobre el escrito », op cit., p17

²⁸ “C’est ça l’écriture. C’est le train de l’écrit qui passe par votre corps. Le traverse. C’est de là qu’on part ... »In Marguerite Duras, « Écrire », op cit., p 80

²⁹ Eugenio D’Ors, « Du baroque », ed. Gallimard, Paris, 1935

música. D'Ors sostiene que las estructuras barrocas afeccionan la forma de "fuga", un sistema abierto que marca una impulsión hacia un punto exterior.

El barroco, que en su esencia es musical, -como lo sostiene Eugène d'Ors- y privilegia un tipo de movimiento que "aspira a la melodía infinita", nos da apoyo visual para acercarnos al campo pulsional.

Tres ejemplos de obras barrocas testimonian lo anterior :

En la iglesia San Carlo alle Quattro Fontane, construída en Roma con diseño de Borromini (1638-1641) "triumfa el carácter de movimiento e interpenetración propio del barroco, no sólo en términos de plástica arquitectónica sino de realidad espacial"³⁰



³⁰ Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi Editore, Torino, 1948, p 94

En su obra, Borromini supera la antítesis entre el espacio externo y el espacio interno, moviéndose en el horizonte de un “conquistar espacial”, noción que para Bruno Zevi representa espacio, volumetría y partes decorativas en acción.

La fachada es un ejemplo de exceso de presencia de elementos entramados en una estructura vital en la que dominan el dinamismo y la continuidad. La mirada es convocada por un flujo de conexiones, relaciones y correspondencias. De la ondulación cóncavo-convexo de las superficies entre los pilares surge una constante tensión de superficies y volúmenes. Las columnas más pequeñas detrás de las columnas principales y los nichos esculpidos acentúan el juego de la luz y de la sombra. Los dos niveles de la fachada encuentran unidad con la ondulación sinusoidal de la cornisa. “Todo el muro se ondula, se pliega, para crear un nuevo espacio”.

En el interior de la iglesia, donde domina el estuco blanco, el plan elíptico crea la ilusión de un gran espacio y se recrea la alternancia cóncavo-convexo de la fachada. En la altimetría, Borromini concibe unitariamente toda la visión espacial y compenetra la elipse de la cúpula en continuidad con el ambiente que la sostiene. La cúpula encasetonada, separada de los niveles inferiores por un anillo poderoso, recibe claridad de su linterna y por pequeñas ventanas ubicadas sobre el anillo decorativo interior.

En San Carlo alle Quattro Fontane, las dieciséis columnas que soportan el entablamento ininterrumpido, la zona intermedia formada de arcos, de fragmentos de bóvedas y penachos y el modelado del estuco blanco, constituyen un intrincado de formas y complejos espaciales donde resuena el ritmo de una pulsación sin fin que desarma el pensamiento.

La iglesia Sant’Ignazio de Loyola fue erigida en Roma bajo la dirección de dos miembros de la Compañía de Jesús: el arquitecto Orazio Grassi realizó los planos, la decoración es obra de Andrea Pozzo. La primera piedra fue colocada en 1626 pero la iglesia fue terminada en 1772.

Para Andrea Pozzo, recibir la solicitud para realizar la entera decoración de la iglesia fue la ocasión de dar libre curso a la libertad que significa el barroco. Bruno Zevi nos habla de libertad espacial y libertad mental. Cito como ejemplos la cúpula sugerida por una tela pintada en trompe l’oeil, la bóveda de la nave y los frescos del ábside.

En el interior de Sant' Ignazio una gran nave cubierta por la bóveda abraza todo el espacio hasta el transepto; sobre el costado se abren profundas capillas. En uno de los brazos del transepto, el altar de San Luis Gonzaga, uno de los más notables monumentos del barroco del siglo XVII, también es obra de Pozzo.



La trama de componentes constructivos y decorativos del altar de San Luis Gonzaga ofrece a la mirada que lo descubre una expresión artística unitaria, aérea, que tiende hacia la altura. Los volúmenes se elevan de manera orgánica, como empujados hacia lo alto por cuatro columnas salomónicas de mármol verde antiguo, cuyo movimiento en espiral es acompañado por guirnaldas de viña. La fuerza de los mármoles y la modulación plástica de las formas expresan de manera

espacial la afinidad de la materia con la vida.

Las múltiples líneas del entablamento que remplazan una parte del tímpano, atraen la mirada hacia la parte superior, donde un tejido de ornamentos entrelaza las formas. En el retablo central del altar, el trabajo del mármol enfatiza la continuidad de los planos que se suceden en profundidad sin oposición ni contraste. Cada elemento de la composición se fusiona con los otros en una continuidad que Eugene D'Ors llama aspiración a la melodía infinita. De la riqueza del conjunto emerge un turbión de elementos que tiene apariencia de inagotable.

En el flujo barroco que parece exceder todo límite se puede encontrar una figura del constante flujo pulsional.

L'estasi di Santa Teresa, escultura de Bernini dedicada a Santa Teresa de Ávila (1647-1651) se encuentra en la capilla Cornaro, situada en el crucero de la iglesia Santa María della Vittoria, en Roma. En esta capilla, arquitectura, pintura y escultura se entrelazan en estrecha relación.

La escultura de Bernini, tallada en un solo bloque de mármol, ubicada en un espacio teatral al cual los rayos dorados confieren la unidad espiritual, evoca el encuentro místico entre la santa y el ángel que le atraviesa el corazón con el dardo quemante del amor de Dios.

Un movimiento turbillonante de velos cubre la superficie lisa, vibrante y delicada del cuerpo del ángel. El movimiento continúa, como si fuera animado por una



intensa tensión interior, en los extraordinarios pliegues profundos de la túnica de Santa Teresa que llevan la ondulación al infinito. El ritmo de la composición induce el desplazamiento de la mirada hacia la concavidad donde reposa la mano de la santa, para alcanzar, más allá, la expresividad de su rostro.

Con su saber hace, poético, Bernini muestra en el mármol la intensidad de una experiencia que está fuera del lenguaje. Mostración de un goce femenino del que nada se puede decir, que resta una experiencia enigmática.

En su seminario de 1968-1969 Lacan dice que en la teoría el goce femenino ha quedado siempre como un enigma analítico³¹. Más tarde, en su seminario de 1972-1973 afirma: "yo creo en el goce de la mujer en tanto es un goce *en más*", y refiriéndose a las místicas sugiere a su público ir a Roma para ver la escultura de Bernini y comprender que sin duda Santa Teresa goza. ¿De qué goza? pregunta, y

³¹ Jacques Lacan, le Seminaire, livre XVI « D'un Autre à l'autre », Paris, Seuil, 2006, p.321

agrega “es claro que el testimonio esencial de las místicas es justamente reconocer la experiencia de goce pero de un goce del que no saben nada... Este goce que se experimenta pero del cual no se sabe nada, no es lo que nos pone en la vía de la existencia?”³²

La función de la sublimación. El objeto de arte, su referencia al vacío

En la definición que propone Lacan, la sublimación es la posibilidad “de elevar un objeto a la dignidad de la Cosa”³³ El ejemplo de las cajas de fósforos en la casa de Prévert³⁴ permite aprehender la transformación de un objeto mundano, su elevación a una dignidad que antes no tenía. No es la Cosa pero va a hacer signo hacia otra cosa.

Citando las manzanas pintadas por Cézanne Lacan sostiene que cuanto más las manzanas son presentadas como imitación más se abre esa dimensión donde la ilusión se quiebra y se apunta a otra cosa.

En el seminario de 1959-1960 avanza: esta Cosa, de la cual todas las formas creadas por el hombre son del dominio de la sublimación, será siempre representada por un vacío, precisamente porque no puede ser representada por otra cosa - o más exactamente, ella no puede ser sino representada por otra cosa. Pero en toda forma de sublimación, el vacío será determinante³⁵. Y agrega: todo arte se caracteriza por un cierto modo de organización alrededor de ese vacío.³⁶

Para ilustrar la sublimación del arte, toma el ejemplo de la función artística del alfarero, que va a crear una vasija dando forma a la arcilla con sus manos. Crea así los costados de la vasija y el vacío interior que es tanto su causa como su efecto. En el proceso de creación el alfarero revela el vacío. El objeto de la sublimación va a traerlo a la existencia.

³² Jacques lacan, le Seminaire, livre XX « Encore », Paris, Seuil, 1975, p.71

³³ Jacques Lacan, le Seminaire, livre VII “L'éthique de la psychanalyse”, Paris, Seuil, 1986, p.133

³⁴ Ver nota 20, página 9

³⁵ En su teoría de la sublimación Lacan otorga al vacío un papel central

³⁶ Jacques Lacan, le Seminaire, livre VII, op cit., p.155

La vasija es un objeto hecho para representar la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama La Cosa.

La vasija en su función no de uso sino de significante creado por el hombre, permite aprehender dónde se sitúa la Cosa en la relación que pone al hombre en función de médium entre lo real y el significante.³⁷

El objeto de arte es creado en una relación con la Cosa que es simultáneamente de presencia y ausencia.

El barroco manifiesta de manera ejemplar la función del objeto de arte. El trompe l'oeil, por la sobrecarga de imágenes y por el uso que hace en la representación de la morfología y la caligrafía barroca, ilustra mejor que ninguna otra forma artística la tensión creada por un velo que devela.

El fresco de la nave de la Iglesia de Sant' Ignazio de Loyola³⁸, realizado en trompe l'oeil por Andrea Pozzo en 1685, obra maestra del artista, es un ejemplo.

El fresco representa el triunfo de San Ignacio y de la Compañía de Jesús en el mundo. Jesús ilumina el corazón de San Ignacio con un rayo de luz que es transmitido por el Santo a los más alejados rincones de los cuatro cuartos de la tierra.

La pintura, sin marco, se integra a la arquitectura. El fresco, un orquestado consenso de la arquitectura, la pintura y la escultura, provoca la impresión de un continuo ininterrumpido inseparable del brillante juego de perspectivas.

La escena es una extraordinaria construcción abierta hacia la profundidad de los cielos. Los personajes centrales, de Cristo y San Ignacio, están rodeados de figuras de ángeles y santos que parecen en vuelo. Las torsiones de los cuerpos, así como los gestos de los brazos que dirigen una figura hacia la otra, crean un ritmo casi vertiginoso. Los pliegues de los drapeados que flotan alrededor de las figuras y los planos que penetran unos en otros, formados de nubes vaporosas de colores fundidos cada vez menos saturados, disuelven las consistencias. La mirada es atraída hacia un punto donde se pierde en un flujo luminoso que figura desembocar en el vacío. La escena parece disolverse en el abismo infinito.

³⁷ Jacques Lacan, le Seminaire, livre VII, op cit., p 155

³⁸ Op cit.



La obra de arte nos permite aproximarnos al vacío y al mismo tiempo nos protege, nos mantiene a distancia dándole una forma. El trompe l'oeil devela y oculta, *alétheia* de la obra, develamiento revelador de la existencia de un velo.

El barroco se sirve de todos los juegos de la forma, de todos los procedimientos para hacer resurgir algo que sea justamente ahí donde se pierde la cabeza, para decirlo de manera clara, en ninguna parte.³⁹

Para pensar la continuidad entre develamiento y lo oculto, Alain Didier Weill⁴⁰ se refiere a una sentencia de Heráclito: *phusis kruptesthai philei*, traducida así: *lo que hace aparecer ama lo que hace desaparecer*. En el proceder del arte, -nos dice- hay continuidad

³⁹ Jacques Lacan, Seminario Livre VII, op cit. p 162

⁴⁰ Alain Didier Weill, "L'homme masqué, la nature voilée", in www.insistance.org, archives/textes

entre lo que devela y lo que vela...Se trata de un mismo movimiento, lo que es develado por el arte ama el velo mostrando en eso el misterio.

El objeto de arte. La obra de Caravaggio

Las obras de Caravaggio a las que haré referencia, permitirán profundizar la cuestión del horizonte de la creación artística y pensar el arte como un advenimiento de la alétheia⁴¹.

Concerto di Giovanni (1593) New York, Metropolitan Museum of Art

La pintura muestra cuatro jóvenes envueltos en vestimentas antiguas, interpretando instrumentos musicales y cantando. La figura central afina el laúd, mientras otro de los jóvenes lee una partitura, sin duda un madrigal de amor. Uno de los personajes, Cupido, alado, hace explícito el lazo entre la música y el amor.



La composición se apoya en una forma elíptica virtual que incluye en su interior una amplia curva sinuosa. Contrariamente a la composición artística organizada alrededor de un centro que ordena y controla la gravitación de las formas en el espacio, otorgando unidad y estabilidad, la elección de la elipse va a abolir la unidad en favor de

la multipolaridad que encierra oposiciones. Lacan dice en *Encore*: “el punto álgido,

⁴¹ Heidegger traduce la palabra griega *alétheia* como desocultamiento. El filósofo dice que el arte como alétheia revela el horizonte de donde proviene.

En *L'Étourdit* Lacan remite a Heidegger cuando expresa: nada esconde tanto como lo que devela, como la verdad, alétheia, *Verborgenheit*. (Autres Ecrits, ed Seuil, Paris, 2001, p451)

*como algunos percibieron no es Copérnico sino más bien Kepler, debido a que en él la cosa no gira de la misma manera –gira en elipse y eso pone en cuestión la función del centro. En Kepler las cosas caen hacia un punto de la elipse llamado foco y en el punto simétrico no hay nada. Esto es sin duda un correctivo respecto a esa imagen de centro”*⁴² Caravaggio utiliza los dos polos simétricos de la imagen cosmológica kepleriana. Uno de los polos aparece rodeado por luminosos drapeados rojos. El movimiento suspendido en el gesto de la mano que afina el laúd⁴³ se inscribe en el movimiento de la curva del drapeado y a las vibraciones del color se asocian las vibraciones sonoras de las cuerdas. Es el foco musical por excelencia de la escena. El otro polo está situado sobre el torso de la figura que lee la partitura. Una zona silenciosa del cuadro donde dominan los colores fundidos, claros, de la piel desnuda. Oposición y tensión entre dos polos, reforzadas por la posición contraria de los músicos; uno mirando hacia el frente y el otro vuelto hacia el fondo.

La mirada sigue el ritmo de la variación de movimientos de la curva sinuosa, formada por el drapeado rojo que cambia de dirección en los drapeados blancos que envuelven el torso del personaje vuelto hacia el fondo. Al mismo tiempo, los pliegues de las vestimentas, no subordinados a la forma finita del cuerpo, se pliegan y despliegan sugiriendo el pliegue llevado al infinito⁴⁴. Infinito que parece encarnarse particularmente en la forma en espiral que adquiere el velo blanco que envuelve la figura que lee la partitura.

En el movimiento que generan las fuerzas antagónicas que propone la figura elíptica y que habitan los drapeados, algo de un real ilimitado se presenta, accesible a quienes pueden descubrirlo porque han suspendido los procesos racionales y

⁴² Jacques Lacan, *Le Seminaire, Livre XX, Encore*, Ed du Seuil, Paris, 1975, p43

Nota :Lacan continúa el desarrollo de su pensamiento y en las líneas que siguen, en la transcripción del Seminario, nos acerca al interés del pensamiento iniciado por Copérnico, en cuanto va a conducir a la fórmula de la gravedad. Lacan señala allí la importancia del escrito; lo que el escrito va a formalizar, reducir a letras. Cito: “ Pero el caer no cobra su poder de subversión sino porque va a parar, ¿en qué?, en esto y nada más: $F= g \frac{mm'}{d^2}$... lo que se atribuye indebidamente a Copérnico está en este escrito...es lo que nos zafa de la función imaginaria, y sin embargo fundada en lo real, de la revolución”

⁴³ «le geste, en tant que mouvement donné à voir » in Jacques Lacan, *Le Seminaire, Livre XI*, Ed. du Seuil, Paris, 1973, p. 107

⁴⁴ Gilles Deleuze, *Le pli - Leibniz et le baroque*, Éditions de Minuit, Paris, 1988, p 48

lógicos del conocimiento que se corresponden a la concepción de un mundo esférico cerrado, para abrirse a lo que se muestra en lo abierto.⁴⁵

Conversione di San Paolo (1598) Roma, Colección privada de la familia Odescalchi

Esta pintura es la puesta en escena de un pasaje del texto de Lucas⁴⁶. Caravaggio ha capturado el pináculo de la acción en la conversión al cristianismo del apóstol San



Pablo, en la vía a Damasco. Es el momento en que Pablo cae del caballo y en tierra se protege de una luz enceguedora que fluye del cielo, cubriéndose los ojos con ambas manos. Cristo, asistido por un ángel, desde el ángulo derecho superior de la pintura, se inclina hacia Pablo con un gesto de llamado. Al lado de Pablo, protegiéndolo, un viejo soldado apunta su lanza hacia una percibida pero invisible amenaza.

La obra es un agitado claro-oscuro donde los escorzos y ondulaciones se multiplican. La torsión del caballo dibuja una curva sinuosa que

⁴⁵ En esta lectura de las fuerzas antagónicas en la pintura, aproximo el pensamiento heideggeriano de *logos*, que partiendo de la tradición griega, proviene del verbo *léguein*, una de cuyas significaciones es reunir, reunión de fuerzas antagónicas. Logos es accesible a quienes saben descubrirlo. Logos como lenguaje pertenece a la *Physis*, es desocultamiento y ocultamiento, es verdad como *alétheia*.

⁴⁶ El texto dice: y otros que estaban conmigo vieron la luz y fueron temerosos pero no escucharon la voz de él que hablaba de mí.

genera fuerzas en tensión. La curva ascendente creada por la cabeza del caballo orienta la composición hacia las figuras entrelazadas, en vuelo, de Cristo y el ángel. La dirección descendente de los brazos de Cristo se prolonga en las crines del animal, en un movimiento que continúa en el brazo y el torso inclinado del soldado para alcanzar la cabeza del caballo. Se dibuja un recorrido circular, sostenido por un ritmo continuo de luces y sombras que puede proseguirse sin fin e imprime a la obra el carácter dinámico de la música.

Un segundo círculo conectado al primero por los gestos y posiciones de las figuras, sostiene el cuerpo en tierra de Pablo, apenas cubierto por cintas agitadas. Sobre ese cuerpo casi desnudo irradia la más intensa claridad.

Los dos círculos se anudan en la composición de un óvalo en el cual si un punto recorre su perímetro, la sucesión de luces y sombras funda la posibilidad de redoblar el movimiento que generan los círculos. Así, en este objeto de arte se manifiestan flujos sin fin en los que se encarna un real *hors champ*⁴⁷ que el arte “deja venir”. Dejar venir lo que siempre viene de lo que siempre se esconde es lo poético de la creación artística.

Il martirio di San Matteo (1599-1600) Roma, Iglesia San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli

En esta obra, un tumulto grandioso de figuras, compone una escena que transcribe un episodio de la historia sagrada. La tela figura la muerte por martirio de San Mateo. La luz atraviesa el cuadro para vertirse a raudales en el centro, donde están dispuestas las figuras del mártir, el verdugo y el niño aterrorizado. La intensidad de esta luz contrasta con las sombras extremas de la zona superior y el fondo sombrío y con las vestimentas oscuras de los fieles testigos situados en el área izquierda de la pintura.

Mateo, tendido en tierra, sobre un tipo de plataforma inclinada, tiene los brazos abiertos como para acoger la luz y el martirio. El verdugo, vestido sólo con un velo blanco alrededor de su talle, inmoviliza al santo evangelista teniéndolo por la muñeca para darle el golpe mortal. En la parte superior izquierda un ángel en escorzo, sostenido por una nube, tiende a San Mateo la palma del martirio.

⁴⁷ No es del campo de lo simbólico ni del campo de lo imaginario. Lo no simbolizable ni imaginable es lo real.



La pintura se apoya en una estructura abierta que apunta hacia lo que no se ve en el cuadro.

Una curva ondulante se inicia en la figura en escorzo situada en el ángulo inferior izquierdo; el movimiento se invierte sobre el muslo y la cadera del mártir toma dirección descendente hacia la cabeza y vuelve a subir sobre el cuerpo del niño que huye del horror de la escena con un grito. Es allí,

siguiendo la forma del gesto del niño, que la curva culmina en una línea de luz que dirige la mirada más allá de toda figura y desde la pura oscuridad de la pintura, apunta fuera de la representación hacia la disolución del sentido de la escena.

El ángel que se acerca en vuelo y tiende la palma del martirio, atrae la mirada hacia los pliegues de las nubes y la torsión del cuerpo, donde la luz que cae sobre la pierna y el pie crea una segunda dirección que también apunta más allá de los límites del cuadro. Los toques visibles de la pintura abren a lo invisible.

En el martirio di San Matteo asistimos al empuje de la pintura hacia un punto fuera de la representación. En tanto obra de arte, la pintura tiene el poder de provocar en nosotros un desplazamiento, nos pone en dirección de un lugar más allá de lo que se puede pensar, en dirección de un agujero en el saber. La obra, a la imagen de la Dama en la poesía de los trovadores, es un significante que viene al lugar de la Cosa inalcanzable, un significante que apunta a lo real.

La obra de arte es lugar que acoge y cobija el develamiento de un vacío. Develamiento que hace surgir una verdad poética⁴⁸.

⁴⁸ Para la cuestión de la verdad poética, aproximaré lo que introduce Lacan en el Seminario de 1976-77 y la concepción de la verdad en las reflexiones de Heidegger tal como pueden leerse en los ensayos reunidos en sus "Essais et Conférences", Gallimard, 1958 y en "Chemins qui mènent nulle part", Gallimard 1962

Me aproximo a la cuestión de la verdad poética a través de la meditación heideggeriana acerca de la poesía y las artes plásticas y de lo que introduce Lacan en el Seminario de 1976-1977.

Heidegger sostiene que todo arte es en su fondo poesía⁴⁹, advenimiento del ser en una obra. La palabra poética revela lo escondido, lo que el filósofo encuentra en los poetas griegos, la *physis*, que se despliega abriéndose y en ese despliegue hace su aparición, se tiene en ese aparecer y permanece. En esos relámpagos de presencia los poetas de la *physis* entrevieron la verdad, la *alétheia*, el desocultamiento. Refiriéndose a ellos Heidegger aborda la obra de arte como un proyecto de "verdad". La verdad *-aletheia-* es el desocultamiento del Ser por la eclosión del ente, que manifiesta ocultando⁵⁰. La verdad, claridad y reserva de lo que es, surge como Poema.

Es por su manera de pensar el *Logos* y su polisemia, que en Heidegger la verdad está conectada al lenguaje. *Logos* viene del verbo *léguein*, una de cuyas significaciones es reunir, reunión de lo que debe permanecer oculto y reunir en el sentido de "dejar ser", recoger, cobijar lo presente en su presencia. En esta concepción de *logos* develador y en la acepción de *logos* como "decir" y "hablar" está la conexión con el decir verdad, *-aletheia-*. La esencia del lenguaje reside en "lo que se da a decir", el hablar del habla⁵¹. Su contrapartida es una escucha capaz de oír lo que relampaguea en el lenguaje y hay que cobijar como su verdad. Y es por la escucha de ese llamado que la respuesta auténtica define la orientación del poeta⁵².

El lenguaje poético es la verdad de la palabra. El lenguaje habla, el hombre responde. La respuesta del hombre que auténticamente escucha el llamado del lenguaje, habla en poesía. Cuanto más poético es un poeta, más libre es, más abierto para lo que se devela. Cuanto más poético, mayor es la pureza con la cual anuncia lo que dice. Su palabra nos permite ver lo que está oculto pero no arranca lo escondido de su ocultamiento.

⁴⁹ Según Heidegger, la poesía, lenguaje al estado puro, es el arte primero, el Poema más original en sentido propio. Aparece aquí el aspecto de "cuidado" de la palabra, la dimensión ontológica de la poesía, que compromete en el pertenecer a la verdad que adviene en lo que es.

⁵⁰ Para Heidegger la verdad es lo que no podría revelar sin ocultar (*aletheia*). Es la verdad a medias de Lacan.

⁵¹ Heidegger Martin, *Logos*, in *Essais et conférences*, op.cit., p 251 - 257

⁵² Heidegger Martin, *...L'homme habite en poète...*, in *Essais et conférences*, op.cit., p 237

El llamado poético al advenimiento del Ser define la orientación del poeta y de todo artista. La imagen del pintor tanto como la palabra del poeta hace resonar en nosotros la claridad originaria del Ser. La obra de arte es llamado y convocación al originario irradiar del Ser; ella no expresa la subjetividad del artista sino la apertura en la que el *Dasein* se tiene y de la que es el custodio. Dejando advenir la verdad de lo que es como tal, todo arte es esencialmente Poema⁵³. La esencia del Poema es la instauración de la verdad.

La verdad es pertenencia del *Dasein*, le pertenece al hombre por esencia, el hombre que somos cada uno, expuesto a lo abierto. El *Dasein* es el ser-ahí, la existencia humana pensada como ser-en-el-mundo. El sentido originario de la noción de verdad está articulada con el estado de abierto del *Dasein* que es su rasgo fundamental.⁵⁴ Ella queda caracterizada por el acto de “habitar”, el habitar poético del hombre. Para significar que la poesía es el verdadero hacer habitar⁵⁵ Heidegger transforma en “*el hombre habita en poeta*” los versos de Hölderlin

Lleno de méritos pero en poeta

El hombre habita sobre esta tierra

La experiencia de la verdad -más allá de toda comprensión conceptual- es experiencia poética.

Durante el seminario de 1976-77, *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, Lacan apunta a introducir algo que vaya más lejos que el inconsciente.

El hombre sabe más de lo que cree saber -dice Lacan- y la substancia de este saber es el significante en tanto que tiene efectos de significación⁵⁶. El parlêtre habla significante y

⁵³ Heidegger Martin, *L'origine de l'oeuvre d'art*, in *Chemins qui mènent nulle part*, op. cit. p 81 - 84

⁵⁴ Para Heidegger la libertad para lo que se manifiesta en lo abierto consiste en “dejar ser”, esto es comprometerse en lo abierto y su apertura, en la que habita todo el ente. Así entendida la libertad cumple y realiza la esencia de la verdad. El *Dasein*, siendo apertura, responde al llamado del Ser, es el lugar del lenguaje; es el punto de luz donde el Ser se devela.

⁵⁵ Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit. p 227

⁵⁶ Seminario del 14 -12-76, op. cit.

el saber (inconsciente) es efecto del significante. No hay conocimiento, hay saber; saber como incorporado incorporado. Lacan separa verdad y saber. Cito: “como lo dije en mi Radiofonía, el saber y la verdad no tienen entre ellos ninguna relación”⁵⁷ De la verdad nos dice que sería necesario verla abrirse a la dimensión de la verdad variable; el término que avanza es “*varité*”, la variedad.

Queda un imposible a saber, un imposible de alcanzar, lo Real. Al reafirmar que lo real es lo imposible y que la idea misma de lo real comporta la exclusión de todo sentido, Lacan separa saber y real. En lugar del saber, pone en primer plano el hacer y propone el nudo como su paradigma, invita a tomarlo en manos, a no elucubrar. En el nudo el hacer es lo que cuenta y no el saber. Saber y hacer se reúnen en el *saber hacer*, pero no es saber en el sentido de lo simbólico. El saber hacer es otra cosa que el saber inconsciente, va más lejos que el inconsciente.

El arte es la forma suprema del saber hacer. Cito la respuesta de Lacan a la cuestión de un participante durante el seminario del 18 de enero del 77: “trato de decir que el arte está más allá del simbolismo. El arte es un saber hacer, lo simbólico está en el principio del hacer. Creo que hay más verdad en el decir del arte que en cualquier bla bla... Y no es preverbal- es un verbal a la segunda potencia”.

¿Qué es este verbal a la segunda potencia, qué verdad resuena en el decir del arte? Durante el seminario del 5/2/77 Lacan distingue lo realmente simbólico y lo simbólicamente real. Esto último indica lo real en lo simbólico, un real del que no se sabe nada, un agujero real en lo simbólico, el misterio del inconsciente⁵⁸. Lacan abordó este misterio retomando la *bejahung* freudiana. En su texto *Écrits* leemos: “La *bejahung* no es otra cosa que la condición primordial para que de lo real algo venga a ofrecerse a la revelación del ser”. La *bejahung* es un “sí” originario, un consentimiento a lo más originario.

Lacan encuentra lo más lejano, lo originario, en el comienzo absoluto por el cual una creación adviene *ex nihilo*. En el comienzo sitúa la acción silenciosa del Verbo que actúa diciendo la verdad pero no se hace escuchar con los oídos⁵⁹ y evoca la sollicitación de

⁵⁷ Seminario del 11-1-77, op. cit.

⁵⁸ Aquí me apoyo en lo desarrollado por Alain Didier Weill en su seminario del 2-4-2007, *Le symboliquement reel n'est pas le reellement symbolique*. Theatre Mouffetard, Paris.

⁵⁹ Seminario del 15-2-77, Seminario inédito, op. cit. Cito: “Lo real dit la vérité mais il ne parle pas”

una escucha no sensorial. El Verbo es un significante originario, un verbal llevado a la segunda potencia, un hiper-verbal, procreador ex nihilo de un real.

Lacan reconoce al artista la posibilidad de disponer de lo hiper-verbal, porque existe en el artista una apertura que lo dispone a que algo pueda producirse, un centelleo del origen puede tocarlo, una verdad que se da a la apertura pero guarda su misterio. ¿La enigmática presencia de una tarde de otoño en el Quai de Béthune?, ¿El centelleo de intensidad que hace crecer el poema de Roberto Juarroz, o eso perdido que no encuentra Torres Agüero en cada imagen que aparece y lo dirige, lo utiliza para aparecer y lo hace pintor?

Esa verdad es también la que resuena en la experiencia estética. Resonancia que es el signo de una obra cabal, -dice Cortázar-, cuyo efecto es producir en él un desplazamiento, un traslado a un territorio donde el trabajo formal de la pintura facilita “algo más”, hace posible la experiencia de un contacto.

El Verbo tiene el poder de encarnarse en una forma artística, entonces la obra de arte tiene la capacidad de hacer un llamado silencioso que el sujeto puede recibir si se abandona a una escucha cuidadosa. La obra de arte transmite ese mensaje mudo que deja resonar el misterio de un real primordial. También dice Cortázar “mirándome desde el cuadro que miro, sé que ha habido apertura. La creación artística nos remite a nosotros mismos”. Hay un más allá en la existencia humana que el arte puede hacer vibrar.

En el decir del arte, en la música, la danza, la poesía, el color de la pintura, resuena una verdad que tiene estructura poética.

En “L’Étourdit” Lacan remite a Heidegger cuando expresa: nada esconde tanto como lo que devela, como la verdad, *alétheia*, *verborgenheit*. La verdad poética surge en la creación artística, que deja ser y cobija la verdad de un misterio. En palabras de Heidegger; “el dejar ser es en sí simultáneamente ocultar...el dejar ser que develando se relaciona con la ocultación...en esta referencia a la ocultación resguarda el misterio”.

La palabra poesía, -en griego *poiesis*-, viene del griego *poiein*, que significa hacer, es un acto, un acto poético. En este sentido toda obra de arte es poesía.

La vinculación entre poesía y verdad que sale a la luz en el seminario de 1976-77 se descubre, por ejemplo, en lo poético de las pinturas de Caravaggio. Donde surge más

patente es quizás en *Il martirio di San Matteo*, donde las líneas de luz dirigen la mirada hacia un más allá, hacia la disolución del sentido de la escena.

Lacan evoca el lenguaje de la poesía como la “astucia” del hombre que puede disolver todo lo que se precipitó como sentido en el uso del lenguaje, para decir algo sobre lo real del vacío, para hacer sonar en el poema otra cosa que el sentido. Es un forzamiento como el que realizaron los presocráticos, pensadores poetas que estaban dotados para forzar el discurso que sirve para ordenar, el discurso imperativo que adormece. Sólo cuando el discurso no se comprende, entonces despierta. El despertar es lo real bajo su aspecto de lo imposible, que no se escribe que “a fuerza” o “por la fuerza”.

Toma de la escritura poética china, la noción de lo que es la poesía. La poesía china está en el lugar de encuentro de la palabra y el canto. Lacan dice que los poetas chinos no pueden hacer de otro modo que escribir, pero no están reducidos a eso, ellos canturrean, ellos modulan, y cita a François Cheng que enuncia un contrapunto tónico. Refiriéndose a la poesía china en la que se unen estrechamente el sonido y el sentido, sostiene que la poesía puede transmitir algo que está más lejos que el inconsciente. La poesía, -dice- es efecto de sentido pero también efecto de agujero. Efecto de agujero propicio a despertar a lo real.

“Creo que hay más verdad en el decir que es el arte que en cualquier bla-bla-bla”

Apprends-nous nuit

À toucher ton fond

À gagner

Le non-lieu

Où sel et gel

échangent leurs songes

où source et vent

Refont un⁶⁰

⁶⁰Francois Cheng, *Qui dira notre nuit*, éd. Arfuyen, Orbey, 2003

Bibliografía

Cancina Pura, La investigación en psicoanálisis, ed. Homo Sapiens, Rosario, Argentina, 2008

Didier-Weill Alain, L'homme masqué, la nature voilée. www.insistance.org , archives /textes

Didier-Weill Alain, Le symboliquement réel n'est pas le réellement symbolique. Transcription du séminaire du lundi 2 avril 2007 au théâtre Mouffetard, Paris. In www.insistance.org, archives

Didier-Weill Alain, Lila et la lumière de Vermeer, éd. Denoël, Paris, 2003

Didier-Weill Alain, - sous sa direction- Freud et Vienne, éd. Érès, Paris, 2004

Didier-Weill Alain, Un mystère plus lointain que l'inconscient, éd. Aubier, Paris, 2010

Deleuze Gilles, Le pli - Leibniz et le baroque, Éditions de Minuit, Paris, 1988

D'Ors Eugene, Du Baroque, éd. Gallimard, Paris, 1935

Heidegger Martin, Chemins qui mènent nulle part, Gallimard, Paris, 1962

Heidegger Martin, Essais et conférences, Gallimard, Paris, 1958

Lacan Jacques, Le Séminaire, Livre XI Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Seuil, Paris, 1973

Lacan Jacques, Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse, Seuil, Paris, 1986

Lacan Jacques. Le Séminaire, Livre XX, Encore, Seuil, Paris, 1975

Lacan Jacques, Le Séminaire 1976-1977, inédito, L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre

Lacan Jacques, Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre, Seuil, Paris, 2006

Lacan Jacques , Le Seminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse, Seuil, Paris,1991

Lippi Silvia, « Héraclite, Lacan : du *logos* au signifiant », *Recherches en Psychanalyse* [En ligne], 9 | 2010, mis en ligne le 6 septembre 2010
URL :<http://recherchespsychanalyse.revues.org/841>

Maurano Denise, La face cachée de l'amour : investigation philosophique de la tragédie à la lumière de la psychanalyse, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2000

Paola Daniel, Erradamente la pulsión, ed. Homo Sapiens, Rosario, Argentina, 2005

Porge Erik, Transmettre la clinique psychanalytique, ed. Érès, France, 2005

Vegh Isidoro, Paso a paso con Lacan - El objeto y sus destinos, ed. Letra Viva, Bs As 2003

Vives Jean Michel, La Voix sur le divan, éd. Flamarion, Paris, 2012

Vives Jean Michel, Le petit Hans et l'invention de la mise en scène d'opéra, in Alain Didier-Weill (dir), Freud et Vienne, Toulouse, Érès, 2004

Vives Jean Michel et Cabassut Jacques, De la jouissance musical au nom premier, Artículo en www.insistance.org (Archives)

Vives Jean Michel, Pulsion invocante et destins de la voix, Artículo en www.insistance.org (Archives)

Zevi Bruno, Saper vedere l'architettura, Einaudi Editore, Torino, 1948