

# EL INCONSCIENTE ESTÉTICO, DE JACQUES RANCIERE (FCE, Buenos Aires, 2005)

Martín Baigorria  
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)

---

Estas conferencias pronunciadas por Jacques Ranciere en la Escuela de Psicoanalistas de Bruselas nos sirven de ocasión para abordar nuevamente las relaciones entre psicoanálisis y estética. Tal como señala su autor, sería prácticamente interminable mencionar la lista de pensadores y artistas que, desde la seminal monografía de Otto Rank sobre el sueño y la poesía<sup>1</sup> hasta los trabajos de Herbert Marcuse<sup>2</sup> y la Escuela de Frankfurt, se propusieron establecer puntos de contacto entre el psicoanálisis y la estética. Pero en el caso de estas lecciones, se trataría más bien de alejarse de la utilización del psicoanálisis como un método interpretativo de la cultura, para preguntarse en cambio por el papel que la estética ha tenido en la constitución del pensamiento freudiano. Esto último no es extraño ya que, si bien Ranciere suele ser asociado con la filosofía política y el postmarxismo (gracias a su libro *El desacuerdo*<sup>3</sup>), su obra se nos presenta como una peculiar amalgama de temas, en la cual se ha venido acentuando su interés por la literatura y la estética<sup>4</sup>.

Pero tal vez sea como discípulo de Louis Althusser que Ranciere retome ahora el interrogante sobre el lugar que le corresponde a la teoría freudiana en el pensamiento moderno, partiendo de una perspectiva que guarda ciertas semejanzas con la de su maestro. Después de todo, fue el mismo Althusser quien a lo largo de su obra fue elaborando toda una serie de hipótesis sobre las relaciones entre marxismo y psicoanálisis. Así, mientras Althusser no dudaba en reapropiarse de la noción bachelardiana de “corte epistemológico”

---

<sup>1</sup> Monografía intercalada como apéndice en el interior de *La interpretación de los sueños*, Freud, Sigmund, Buenos Aires, Amorrortu, 1984.

<sup>2</sup> Ver en particular *Eros y Civilización*; Marcuse, Herbert, Buenos Aires, Ariel, 1985.

<sup>3</sup> Jacques Ranciere, *El desacuerdo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

<sup>4</sup> Entre las obras dedicadas a cuestiones de arte y estética pueden contarse: *Mallarmé. La politique de la sirène*, París, Hachette, 1996; *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, París, Hachette, 1998; *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La Fabrique, 2000; y *Malaise dans l'esthétique*, París, Galilée, 2004.

para situar al marxismo en relación con la historia de la ciencia<sup>5</sup>, Ranciere volverá a repetir este gesto al definir a la estética no como una disciplina dotada de una serie de definiciones sobre “lo bello”, sino mas bien como una ruptura intelectual, a partir de la cual queda inaugurada otra manera de pensar las relaciones entre la subjetividad y el arte. Esto es lo que Ranciere denomina “un régimen histórico de pensamiento”: el conjunto de actos y decisiones intelectuales en función de los cuales ciertos hechos o fenómenos se vuelven objetos de reflexión. En abierta contraposición a toda poética normativa, la estética supo establecer las coordenadas de un tipo de reflexión peculiar que, lejos de supeditar las obras a un orden previo de reglas, buscó “hacer foco” sobre un cierto pensamiento inmanente a ellas mismas. Desde el punto de vista de Ranciere, este sería el sentido que tiene para Hegel la afirmación de que el arte “*es un modo de manifestación particular del espíritu*”, ya que el “espíritu” no sería aquí una entidad trascendente al arte sino, por el contrario, una *forma* de pensamiento inscrita en la racionalidad particular de la obra. Se plantea entonces una hipótesis de tipo histórico: el modo de interpretación psicoanalítico encontraría sus condiciones de inscripción en un horizonte de época dentro del cual ya estarían operando ciertas formas y modos del “pensamiento inconsciente”. Dicho horizonte común se basa en la identidad problemática y fundamental que tanto la interpretación estética como la psicoanalítica tienden a establecer entre un “no-pensamiento y un pensamiento”, o entre aquello que ha sido tradicionalmente denominado como “forma” y “concepto”. Si bien cierta filosofía tiende a elaborar las relaciones entre los conceptos sin atender al material contingente en el que aparece plasmado su propio desarrollo, hay para Ranciere (siguiendo tal vez aquí a Hegel) un momento del pensamiento que implica a su vez su propia otredad, una forma “sensible” de manifestación del concepto a partir de la cual se constituye aquello que es pensado. Y es esta presencia del no-pensamiento en el pensamiento, de cierto *pathos* sensible en el *logos*, aquello que Ranciere denomina “pensamiento inconsciente”<sup>6</sup>. Así, si el psicoanálisis encuentra en este horizonte de pensamiento su propia condición de posibilidad, es justamente porque supo reconocer en las tramas fantásticas de los síntomas neuróticos una racionalidad inherente a ellos mismos. En este punto, si bien el autor caracteriza dicha constelación histórica retomando la tensión nietzscheana de lo “apo-

---

<sup>5</sup> Para un análisis detallado del concepto de “corte epistemológico” en la obra de Althusser, ver Balibar Étienne, *Escritos por Althusser*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

<sup>6</sup> Esta perspectiva es interesante en la medida en que ella nos sustrae a una concepción extendida que concibe la modernidad de la obra de arte en los términos de su mero carácter autónomo, confinando las tensiones subjetivas entre forma y concepto a las coordenadas ideológicas del individualismo burgués. (Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Barcelona, Ed. Orbis, 1983).

líneo” y lo “dionisiaco”, ella ya habría sido anticipada de diversas maneras por Schiller (en su tratado sobre “*Poesía ingenua y poesía sentimental*”), Hölderlin (lo “dionisiaco” como “*das aorgisch*”) y Schlegel (en su escrito juvenil “*Sobre el estudio de la poesía griega*”)7.

Por lo que Ranciere volverá aquí al joven Freud, aquel que osa enfrentarse al *Moisés* de Miguel Ángel, para postular que la hermenéutica freudiana nunca se limitó meramente al descubrimiento de los síntomas neuróticos del artista, sino más bien a la reconstrucción de un momento autónomo y racional dentro de la obra. De esta manera, el filósofo pretende diferenciarse de uno de los usos más corrientes del psicoanálisis, cuya obsesión con los motivos freudianos de la pulsión y el terror de lo *Unheimlichkeit* no harían más que conducir la interpretación psicoanalítica hacia ese nihilismo de época frente al cual Freud siempre opuso sus reparos8. Ranciere menciona aquí el nombre de Lyotard, cuya reflexión sobre lo sublime kantiano supo hacer de esta categoría estética el motivo clave para la comprensión del horror totalitario en el siglo XX9. Desligar al psicoanálisis de esta utilización nihilista de sus categorías supone entonces la oportunidad de tomar distancia respecto de aquello que el filósofo denomina la “indistinción ética” de nuestro tiempo: a saber, aquella imposibilidad de reflexionar frente al horror (Auschwitz) que llevaría a optar por la auto-preservación de los cuerpos frente a sus dilemas sociales e históricos.

En contraposición a esto, en las interpretaciones estéticas hechas por el psicoanálisis habría una herencia racionalista que no debería ser dejada de lado. Es por eso que el interés de Ranciere por Freud consiste en preguntarse por qué la interpretación de las obras literarias ocupa un lugar central en los procedimientos demostrativos de la teoría freudiana. Para esto, Ranciere acude a un momento central del pensamiento psicoanalítico: el mito de Edipo. Así, en un gesto similar al realizado por Peter Szondi en sus lecciones clásicas sobre poética y filosofía de la historia10, Ranciere vuelve a la querrela de antiguos y modernos para interrogarse sobre el quiebre que esta discusión produce dentro de los cánones estéticos de la Modernidad. Efectivamente, es justamente el *pathos* edípico, esa irrefrenable pasión por el saber, la instancia en la cual se hace visible una crisis dentro de los modos de representación

7 Ver para esto Lacou-Labarthe y Jean Luc Nancy, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, New York, State University of New York Press, 1988.

8 Ver Assoun Paul-Laurent, *Freud y Nietzsche*, México, FCE, 1984.

9 Veasé Jean-Francois Lyotard, *Lo inhumano. Charla sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998; *Moralidades postmodernas*, Madrid, Tecnos, 1996; y *Heidegger y los judíos*, Buenos Aires, La marca, 1995. En *Malaise dans l'esthétique* puede encontrarse el análisis que Ranciere hace de la argumentación lyotardiana.

10 Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia I: Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe*, Madrid, Visor, 1992.

artísticos tradicionales. A partir de un análisis del *Edipo* llevado a escena por Corneille, Ranciere señalará en qué medida aquello no representable para la tragedia moderna es una cierta “pasión por saber”, no racionalizable a priori, cuyas consecuencias son por eso mismo insoportables (la célebre escena de Edipo arrancándose los ojos).

Habría entonces dos modos de relación entre el *pathos* y el *logos*, según los cuales cada uno de ellos se encuentra alternativamente inscripto en el otro. Así, mientras en el caso del Edipo sofocleano, es el *pathos* el que lleva directamente al desenlace trágico del saber; en el caso de la reflexión estética se trataría mas bien de la inscripción del *logos* en el interior del *pathos*. En este sentido, podríamos afirmar que es en este último desplazamiento de la relación entre ambos términos donde justamente se encontraría el giro reflexivo dado por la Modernidad a la cuestión. El autor desarrollará este punto a propósito de los significados cambiantes de la palabra “estética”. No en vano, desde el momento mismo en que el término es acuñado por Baumgarten, éste hace referencia a una especie de “conocimiento confuso” del material sensible “que se opone al conocimiento claro y distinto de la época”. La tensión entre estos dos momentos configura entonces el horizonte de una auténtica “revolución estética”, una revolución en la que quedan abolidos “un conjunto ordenado de relaciones entre lo visible y lo decible, el saber y la acción, la actividad y la pasividad”. Y si bien algunas de las implicancias de esta “revolución” se nos aparecen como ya conocidas, tal vez valga la pena mencionarlas para establecer el modo en que estas concepciones se reinscriben dentro de la perspectiva histórico-filosófica de Ranciere.

Así, tenemos una primera perspectiva según la cual la palabra estética (o “palabra muda”) es aquella que no responde a las reglas tradicionales de la oratoria, sino que, bajo la forma privilegiada de la escritura, presenta una palabra capaz de encontrar una multiplicidad de significados posibles (históricos, políticos, económicos) bajo la faz de los objetos pertenecientes al mundo fenoménico. Ranciere traza aquí una genealogía que va desde el romanticismo hasta el realismo, desde el “todo habla” de Novalis hasta Balzac, con sus hiperbólicas genealogías históricas sobre los objetos de la vida cotidiana. Se trata de captar desde distintas perspectivas aquello que las cosas dicen: la escritura interviene como un gesto capaz de revelar un pensamiento ya inscripto en la apariencia sensible de la cosa. Pero Ranciere no es de ninguna manera el descubridor de todo esto. Siguiendo el planteo del autor, Karl Marx, Charles Baudelaire, el género policial detectivesco, George Simmel y Walter Benjamin bien podrían aspirar a esta misma lista. Sin embargo, según el filósofo, es el psicoanálisis mismo el que toma al pie de la letra y eleva a regla suprema la máxima del “todo habla”, al ser Freud quien hace un uso decisivo del *detalle* para reconstruir la historia reprimida de sus pacientes. Este descu-

brimiento, introducido por la estética romántica, es el que a la postre terminará socavando las distintas jerarquías de lo alto y lo bajo, de lo importante y lo accesorio en el discurso literario moderno.

El reverso de esta reconstrucción de un cierto saber en la inmanencia del material sensible nos es bien conocido: se trata del aullido de las fuerzas oscuras, de una voluntad nihilista que rompe los moldes de la vida y se abisma en el desencadenamiento de sus propias fuerzas. Es el estallido del *pathos* en el interior del *logos*, de lo desconocido que irrumpe desde el interior mismo de aquello que creíamos conocer. Como el lector podrá adivinar, esta genealogía también es extensa: ella va desde los dramas de Ibsen y la voluntad schopenhaueriana hasta el género de terror.

Pero al mismo tiempo, esta doble relación entre el *pathos* y el *logos* encierra el conflicto histórico entre dos tipos de inconscientes, conflicto dentro del cual el psicoanálisis viene a tomar partido. Y no casualmente, este enfrentamiento es a su vez estrictamente paralelo a la toma de distancia efectuada por Ranciere en relación a los usos habituales del psicoanálisis. Así, si el autor afirma que la interpretación freudiana no se propone recurrir a la teoría de las pulsiones para hacer una “etiología sexual” de la obra de arte, es justamente para poner en tela de juicio aquella interpretación nihilista del psicoanálisis que se limita a reducir las obras a los abismos de la experiencia pulsional. Al tomar partido por el *logos* en detrimento del *pathos*, Ranciere busca oponer a Freud su propio linaje, entrando así él mismo en el “conflicto establecido entre dos tipos de Inconscientes”. El autor volverá a la interpretación freudiana de las obras de Hoffmann e Ibsen para descubrir en ellas, no el interés del médico por los datos psicopatológicos, sino el intento constante por reconstruir “un esquema de racionalidad causal”, opuesto a la “indescernibilidad romántica”. Tampoco se trataría aquí, según Ranciere, de analizar la psiquis de los personajes como si éstos existieran realmente. El uso freudiano del detalle, recurso fundamental del inconsciente estético, se ajustaría a una intención distinta: su finalidad es la de rearticular la lógica de un orden fantasmático que sostiene una acción sin un sentido aparente. En consecuencia, este último gesto de Freud operaría a su vez como una especie de “negación de la negación”: mientras la “revolución estética” había afirmado la mutua implicancia del *pathos* y el *logos*, rompiendo así con la racionalidad representacional de las estéticas ilustradas, Freud invertirá el sentido de esta misma ruptura al buscar reconstruir una cierta *ratio* en la escena de la fantasía neurótica. El fundador del psicoanálisis se inscribirá así en las coordenadas del “inconsciente estético”, sólo para subvertirlo desde su propio interior.

Ranciere aparece entonces señalando así una cierta discontinuidad entre el pensamiento de Freud y el de sus propios herederos, mucho más preocupados por descubrir las huellas de la pulsión en la esfera del arte. Pero en este

punto, habría que preguntarse si es posible reducir la pulsión a una variante más de la negatividad nietzscheana, teniendo en cuenta que el mismo Freud siempre pareció reacio a esta última posibilidad. Es como si de alguna manera Ranciere no pudiera escapar a las trampas de aquel nihilismo contemporáneo respecto del cual tanto creía sospechar, interpretando la problemática de la pulsión como un caso más de la “voluntad de poder”. De todas formas, esta objeción no es una dificultad para encontrar en este libro un campo de problemas donde el pensamiento no deja de enfrentarse constantemente a su otro: aquello extraño y ajeno que sería su condición de posibilidad.