

El espíritu de lo real

(*Porre / Levare* : Apuntes sobre una metáfora de Freud... y de Mussolini) ¹

Eduardo Grüner

Estas breves reflexiones son, se podría decir, el efecto de un *tropezón* -que, proverbialmente, esperamos no sea caída-: leyendo cosas que muy poco tienen que ver con el psicoanálisis, en efecto, *tropezamos* con el siguiente párrafo, perteneciente a una carta dirigida a Emil Ludwig, en 1932, por... Benito Mussolini:

Cuando las masas son como cera en mis manos, o cuando me confundo con ellas y quedo casi aplastado por ellas, me siento parte de la masa. Aún así persiste en mí cierto sentimiento de aversión, como el que experimenta el artista por el yeso que modela. ¿No rompe a veces el escultor en mil pedazos el bloque de mármol, porque no puede darle la forma de la visión que concibió? ²

¹ Publicado en revista *Conjetural* No. 47, Buenos Aires, septiembre de 2007

Con todo acierto, aunque un tanto unilateralmente, Martin Jay remite esta ¿cómo llamarla? metáfora mussoliniana a las ideologías de la derecha radical que, en las primeras décadas del siglo XX, y en buena medida –pero no totalmente- malentendiendo a Nietzsche, recogen aprobatoriamente un pasaje de la *Genealogía de la Moral* en el que el filósofo afirma que un gran político es algo así como un gobernante nato “cuya obra es una instintiva imposición de formas. Ellos son los artistas más espontáneos, más *inconscientes* que existen (...) Esos hombres no saben nada de culpa, de responsabilidad ni de consideración. Están animados por el terrible *egotismo* del artista”³ (bastardillas nuestras). Cuando Mussolini expresa aquella idea –en la que la comparación admitidamente “estetizante” de Nietzsche deviene plena *identificación* entre el artista y el político-, sólo faltan tres años para que Walter Benjamin publique –aunque la elaboración del texto puede fecharse desde 1927- su famosísimo ensayo sobre el arte y la reproducción técnica, que incluye la igualmente famosa fórmula oposicional a propósito de la relación arte / política: allí donde la derecha (Benjamin está pensando específicamente en el fascismo italiano y el nacionalsocialismo) *estetiza la política*, es función de la izquierda *politizar el arte*⁴. Se trata, pues, de un “clima de época”: pero ¿solamente?

² Citado en Denis Mack Smith: “The theory and practice of fascism”, en Nathanael Green: *Fascism: An Anthology*, New York, 1968. Véanse referencias a este párrafo también en Renzo de Felice: *Mussolini e il Fascismo*, Tomo 4 (“Gli anni del consenso”, 1929 / 1936), Roma, Einaudi, 2005

³ Martin Jay: “La ideología estética como ideología, o, ¿qué significa estetizar la política?”, en *Campos de Fuerza. Entre la Historia Intelectual y la Crítica Cultural*, Buenos Aires / Barcelona, Paidós, 2003

⁴ Walter Benjamin: “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”, en *Discursos Interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1984

Tendremos que volver sobre la cuestión. Digamos, por ahora: si nuestra intención *hubiera sido* (no lo era originariamente) remitir la cita mussoliniana al psicoanálisis, el reenvío obvio hubiese sido, suponemos, a la *Psicología de las Masas*. Pero el contexto “benjaminiano”, así como las propias características “semánticas” de la metáfora que elige Mussolini, autorizaban (bah, despertaban el *deseo* de), más que un reenvío, un *desvío* por otra cita, extraída de Freud. En el año 1904, en una conferencia pronunciada en el colegio de médicos de Viena, destinada a *defender* la relativamente reciente “terapia analítica” (de allí cierto tono propagandístico y un poco concesivamente adulator de una conferencia que, sin embargo, es extremadamente interesante) y que tituló “Sobre Psicoterapia”, Freud, cuatro años después de la publicación de la *Interpretación de los Sueños*, sienta las bases de la “psicoterapia” psicoanalítica:

*Entre la técnica sugestiva y la analítica hay la máxima oposición posible: aquella que el gran Leonardo da Vinci resumió, con relación a las artes, en las fórmulas **per via di porre** y **per via di levare**. La pintura, dice Leonardo, trabaja **per via di porre**; en efecto, sobre la tela en blanco deposita acumulaciones de colores donde antes no estaban; en cambio, la escultura procede **per via di levare**, pues quita de la piedra todo lo que recubre las formas de la estatua contenida en ella. De manera en un todo semejante, señores, la técnica sugestiva busca operar **per via di porre**; no hace caso del origen, de la fuerza y la significación de las síntomas patológicos, sino que deposita algo, la sugestión, que, según se espera, será suficientemente poderosa para impedir la exteriorización de la idea patógena. La terapia analítica, en cambio, no quiere agregar ni introducir nada nuevo, sino restar, retirar, y con ese fin se preocupa por la géne-*

sis de los síntomas patológicos y la trama psíquica de la idea patógena, cuya eliminación se propone como meta ⁵

La semejanza retórica, en las citas de Mussolini y de Freud, salta a la vista: en un caso el líder político, en el otro el “psicoterapeuta”, es comparado al *escultor* ⁶. Pero no es menos flagrante la

⁵ Sigmund Freud: “Sobre la Psicoterapia” (1904 / 1905), en *Obras Completas* , Madrid, Biblioteca Nueva, 1975

⁶ Aquí vale la pena hacer algunas referencias por lo menos curiosas: 1) Contrariamente a los otros líderes “fascistas” de la época (Hitler, Salazar, y no digamos ya Franco, aunque no así Primo de Rivera), Mussolini podría, con cierta laxitud, ser tildado de “intelectual”: lector ávido y curioso (aunque desde ya no sistemático y autodidacta), conocía bien la filosofía política, y muy especialmente, claro, la que juzgaba de una u otra manera afín a su propia política: Nietzsche, Sorel, Pareto, Spengler, etc. Tenía sus filósofos “oficiosos”, principalmente Giovanni Gentile, aunque al principio también Benedetto Croce, por los que guardaba un enorme respeto (mientras Hitler, como es sabido, no tenía sino desconfianza, e incluso desprecio, por Heidegger, Junger, Schmitt o Werner Jaeger; Rosenberg, su filósofo oficial, era un completo mediocre), y es archiconocida su admiración y amistad personal con D’Annunzio. Era buen conocedor, asimismo, de Michelet y Carlyle. Siendo lo que era su régimen, previsiblemente censuró, persiguió, encarceló y en alguna ocasión mandó asesinar intelectuales opositores; pero comparado con los de sus otros “colegas”, el régimen fascista italiano fue relativamente “liberal” y tolerante en materia de cultura. 2) El propio *Duce* abrigaba ambiciones literarias: junto a Giovacchino Forzano escribió tres “dramas históricos” (*Campo di Maggio* , *Villafranca* y *Cesare* , respectivamente centrados en Napoleón, Cavour y Julio César) que, al parecer, no carecían de mérito estilístico. En materia de “psicología social” – una disciplina que le interesaba por razones obvias- era un seguidor y eximio conocedor de las obras de... Gustave Le Bon (en efecto: el mismo que constituye la principal base referencial de *La Psicología de las Masas* de Freud); 3) Mussolini no era ciertamente muy afecto al psicoanálisis, al que en un escrito calificó como una “novísima impostura” (actitud en la que, también ciertamente, no estaba solo en la época, sino que compartía con muchos intelectuales para nada “de derechas”); sin embargo, en 1933 salió en defensa de la *Revista Italiana di Psicoanalisi* , fuertemente cuestionada por el Vaticano –que esto haya sido, como afirman muchos estudiosos, una simple provocación en un momento en que las relaciones entre el régimen y el Vaticano eran menos que cordiales, no viene ahora al caso-. 4) El 26 de abril de 1933, Freud le envía al *Duce* una copia de su texto *¿Por qué la Guerra?* (desde el título, no

oposición en los *efectos* –también, ciertamente, *políticos* – del uso de la metáfora: eso nos llevará, en buena medida, el resto de este ensayo. Tan solo adelantemos, por el momento, una idea –o menos: una ocurrencia- central: hay también una semejanza (o, como se dice, un “paralelo”) entre lo que Freud *ya está diciendo* en 1904 y lo que dirá Benjamin en 1935 sobre la oposición *estetización de la política / politización del arte* . Sólo que ahora en sentido inverso al del paralelo Freud / Mussolini: los *modos de expresión* de Freud y Benjamin son muy diferentes, el *efecto* es similar; allí donde Freud sostiene que la *via di levare* de la “terapia analítica” “se preocupa por la *génesis* de los síntomas pa-

es un texto cualquiera para enviarle a un líder fascista, máxime cuando se recuerda que originariamente está dirigido al científico *judío* Albert Einstein; es cierto que –si bien en la última etapa del régimen, sobre todo por presión de Hitler, hubo persecuciones, deportaciones a campos y alguna masacre- Mussolini, personalmente, *no era* rabiosamente antisemita ni racista como Hitler, y buena parte de las rivalidades ideológicas entre el fascismo italiano y el nacionalsocialismo alemán –que fueron muchas- giraban justamente alrededor de la cuestión del racismo, que nunca fue un componente importante de la cultura italiana). En esa dedicatoria, Freud lo trata a Mussolini con respeto y se dirige a él como “gran estadista moderno” (el texto completo, para el cual no hemos obtenido traducción al castellano, dice: “*Benito Mussolini mit dem ergebenen Gruss eines alten Mannes der im Machthaber den Kultur Heros erkennt*” . De Felice se anima a aventurar que, aún cuando evidentemente Freud estaba intentando ayudar a sus seguidores italianos, “no se puede excluir cierta simpatía”. 5) El 14 de marzo de 1938 –poco después de producido el *Anschluss* (anexión) de Austria a la Alemania nazi- Giovacchino Forzano (el coautor de los tres “dramas históricos” mussolinianos) le escribe al *Duce* una carta solicitándole que interceda ante Hitler por Freud, en la cual se lee: “Recomiendo a Vuestra Excelencia este anciano glorioso de 82 años que tanta admiración tiene por V. E.: Sigmund Freud”. ¿Fue un simple truco retórico de un simpatizante del psicoanálisis (como al parecer era Forzano, con el cual Mussolini, recuérdese, había *co-escrito* tres obras de teatro) para halagar el ego del dictador? Probablemente. En todo caso, todo indica que Mussolini sí llevó a cabo decididas gestiones ante Hitler por “el caso Freud”, con los magros resultados que ya conocemos.

Todos estos datos pueden encontrarse especialmente detallados en Renzo De Felice – el más importante erudito mundial en Mussolini y el régimen fascista-: *op. cit.*, así como en Edgar R. Tannenbaum: *La Experiencia Fascista. Sociedad y Cultura en Italia (1922-1945)* , Madrid, Alianza, 1975

tológicos”, y la opone a la técnica sugestiva, que “no hace caso del origen, de la fuerza y significación de los síntomas, sino que *deposita* algo”, Benjamin dirá que la “politización del arte” nada tiene que ver con los *temas* explícitos de la obra ⁷, sino que supone la “movilización de la *experiencia histórica de los sujetos*”, expresada en la propia *estructura formal* de dicha obra, contra la “monumentalización estática” (vale decir, la *anulación*) de esa experiencia histórica, operada por el fascismo y su “estetización de la política”. También sobre esto tendremos que volver.

1.-

Hagamos abuso de la metáfora. Recordemos, antes, que después de Leonardo (cuya cita deberemos examinar luego en su textualidad), Miguel Angel volverá a utilizarla –y para hablar nada menos que de su *Moisés*, de nada secundaria significación en la

⁷ En el contexto de los debates de la década del 30 en Alemania (y también en París), es obvio que el señalamiento de Benjamin –cuyas referencias son las vanguardias y en particular el surrealismo, así como la idea de *distanciamiento crítico* en el teatro de Bertoldt Brecht- es parte de la polémica con el llamado “realismo socialista”, y por esa vía con el “segundo” Lukács. Pero cabe aquí una aclaración, para no ser nosotros mismos unilaterales: no *todas* las vanguardias estéticas –incluso de entre las más históricamente significativas- se salvan de una fascizante “estetización de la política”: es flagrante el ejemplo del (ya que hablamos de Mussolini) futurismo italiano, y su glorificación de la guerra como el más sublime espectáculo artístico posible: ¿y hará falta recordar que el “jefe” futurista Marinetti y sus seguidores, al menos al principio, adhirieron fervorosamente al fascismo? Al revés, no todo el “realismo” era sindicado por Benjamin como “estalinismo estético” (y en este sentido, en el fondo no tan diferente al fascismo en su “monumentalización de la experiencia histórica”): es sabido que, en el mismo texto que estamos citando, Benjamin pone grandes esperanzas en la técnica de reproducción cinematográfica como “movilizadora” de la experiencia histórica y perceptiva de los sujetos. Y un capítulo aparte merecería la comparación que, siempre en el ensayo de marras, hace Benjamin entre el *film* y el *sueño*, explícitamente *en el sentido freudiano*.

obra freudiana, y además agregando que hay asimismo *escultores*, y no solo pintores, que actúan por *via di porre* -, aunque con un pequeño pero sugerente cambio: en lugar de *via di levare*, hablará de *forza di levare*. ¿Contra qué debe luchar –hacer fuerza – el “escultor” para que aparezca, extraída de esa masa amorfa, indeterminada, que es la piedra, la *forma*? Es evidente: contra la *resistencia* de la materia. “Sacar lo que sobra” para que la forma “aparezca” no implica, claro está, que la escultura *esté ya*, desde siempre, contenida en la piedra (no lo implica, creemos entender, en Freud: probablemente sí en Leonardo, mucho más imbuido del *neo-platonismo* renacentista). El acento, antes que en la forma final –no siempre previsible-, está puesto en una *acción* (en la *forza* de Miguel Angel) tendiente a que la materia “muerta” *entregue*, por así decir, su “resistencia”, para poder alcanzar –prosigamos el abuso retórico- la *roca viva* que la resistencia defiende. En suma: no es acumulando “capas de pintura” sobre la materia que se llegará a la “forma” –esa acumulación sólo *endurece* la resistencia de la materia-, sino logrando que la piedra acceda a *perder algo* para ganar su forma ⁸.

Se trata aquí, es indudable, de la posición *ética* –es decir, *política* – del “psicoterapeuta”. No actuar, como el líder político mussoliniano, por *sugestión* (de nuevo la posterior *Psicología de las Masas*) ⁹, sino –citemos del resto de la conferencia- por *intelec-*

⁸ Abundemos, ya que estamos, en los abusos: dice Lacan que “la verdad es que la *falta* (...) es la *pérdida*. Pero ella, la pérdida, es causa de otra cosa. La llamaremos la *causa de sí* (...). Si hay algo que nos recuerda la experiencia analítica es que si esta expresión, *causa de sí*, significa algo, es precisamente que nos indica que el *sí*, o lo que se llama de esa manera, dicho de otro modo, el *sujeto* ...”. Etcétera, etcétera. (Jacques Lacan: *L'acte Psychanalytique. Seminaire 1967-68*, Buenos Aires, mimeo) (le agradezco a Carina Battaglia haberme llamado la atención sobre este párrafo)

⁹ “La política es, por lo tanto, *psicología*. Un político debe ser un psicólogo. Si le falta esta capacidad, le falta el elemento fundamental. Es imprescindible conocer la psicología de los hombres y sus variaciones en el tiempo y el espacio, y sobre todo su

ción (sic) de las “representaciones inconscientes”, cuya “aceptación” por parte del “enfermo” es la que eventualmente podrá hacerle recuperar su “capacidad de existir”. El fin, pues, insistamos, es el más *político* posible: que el sujeto –inseparable pero a la vez *distinguible* de la “sugestión de masa” de la que luego se nos hablará en la *Psicología...* -, que el sujeto, decíamos, *exista* como tal. Que no quede *estático*, “monumentalizado”, en su dureza de masa. Que *advenga* -ya parece estar plenamente contenida esta idea en la metáfora de la escultura-, allí donde (“ello”) era pura *materia* inerte. El líder político, al revés, aunque sea “escultor”, actuará por violenta *via di porre*: la “masa” es para él –que está *fuera* de ella, aunque ocasionalmente pueda “confundirse” con ella- una *cera* a moldear... o a romper en mil pedazos, cuando se resiste a *someterse* a la “forma” previamente concebida.

¿Hay, en esta “política” freudiana, una cierta impronta, llamémosla, *liberal*? Posiblemente. Incluso, a su manera, ligeramente “aristocratizante”. Por lo menos, no estrictamente “democrática”, en ningún sentido convencional del concepto. Véase, en la misma conferencia: “Sé que mi insistencia en el papel de lo sexual en la génesis de las psiconeurosis ha llegado a ser notoria en vastos círculos. También sé que de poco aprovechan al gran público las restricciones y precisiones de una idea; el vulgo tiene muy poco espacio en su memoria, y de una tesis retiene sólo su núcleo en bruto, se crea una versión extrema fácil de registrar”. Al menos, es seguro que Freud no podría ser acusado –porque hoy en día se ha transformado en una *acusación* – de “populista”. Pero, por supuesto, esto no tiene ninguna importancia: de nuevo, lo que está en juego es una *ética* del “psicoterapeuta” que lo inhibe de “moldear como una cera” la *masa* que tiene en sus manos.

psicología de *masa*” (Benito Mussolini: *ACS, Segreteria Particolare del Duce, Carteggio Riservato, 1 settembre 1933*, citado en Renzo de Felice, *op. cit.*).

La metáfora “escultórica” puede entenderse, también –y así lo han hecho muchos-, como una *teoría de la interpretación* (incluso como una *hermenéutica* con alcances más vastos que el de la técnica “psicoterapéutica”): en una por lo demás curiosísima coincidencia, tanto Ricoeur como Foucault ¹⁰ apelan a una imagen muy semejante para mostrar que, efectivamente, lo que hace Freud (y otros dos casos, Marx y Nietzsche, completarían la santísima trinidad de *maestros de la sospecha* en la modernidad) es mostrar, mediante lo que el propio Foucault llama la lógica de la “interpretación de la interpretación”, que es necesario *retirar* la hojarasca de “símbolos” (de interpretaciones *naturalizadas*, por así decir), para hacer ver que lo que hay detrás de ella es... *nada*. Es decir: no una verdad prístina, originaria, eterna, que los símbolos estarían ocultando, sino un *vacío* de sentido sobre el cual hay que *construir* (diríamos, *esculpir*) una significación sin *fundamentos* previos. Desde la perspectiva de lo que en otras épocas se llamaba “crítica de la ideología”, pues, se trata de mostrar que los símbolos “naturalizados” nada tienen que ver con sentidos fijos y evidentes, sino que son construcciones históricas obedientes a alguna “voluntad de poder”. Ahora bien: decir que lo que hay detrás de ellos es *nada*, es un *grado cero* del sentido, o un *vacío*, no es decir que ese vacío –la falsa *plenitud de la piedra*, digamos- no pueda ser *matriz* de alguna significación. Es obvio que la interpretación no parte totalmente de cero: hay, en la “piedra”, *marcas* que indican la posible “forma” hacia la que se puede apuntar –como dice Miguel Ángel: el escultor sólo puede concebir una figura para la que el mármol ya le da algunas señales; he ahí, nuevamente la diferencia con el pintor, que se enfrenta a una tela en blanco, o con el político mussoliniano, para quien la “masa” es una *tabula rasa* sobre la cual imprimir su “figura” (aunque, como hemos visto, para ello es necesario conocer su “psicología”)-. Pero, en primer lugar, esas “marcas” apa-

¹⁰ Cfr. Paul Ricoeur: *Freud, una Interpretación de la Cultura*, Mexico, Siglo XXI, 1976; Michel Foucault: *Nietzsche, Marx, Freud*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992

recen, digamos, *retroactivamente* una vez iniciado el trabajo de esculpir; y luego, deben ser “resignificadas”, transformadas en *otra cosa* por ese trabajo *entre* el escultor y la piedra. Los símbolos, las interpretaciones naturalizadas, estáticas, “monumentalizadas”, ocuparían aquí el lugar de la resistencia: el de no querer *perder* nada para poder conservarse en su... nada. O, lo que es lo mismo, como diría Adorno, en su (falsa) *totalidad* .

Nuevamente, Benjamin viene al caso: por oposición al *símbolo* , en la *alegoría* -tal como el propio Benjamin la define *en contra* de la definición tradicional- la “interpretación” hace *ruinas* del sentido previo, “naturalizado”, para construir algo nuevo en el *presente* ¹¹; y que, en Benjamin, el lugar del escultor esté metafóricamente ocupado por el del *arqueólogo* –tan caro a Freud, por otra parte- no por ello deja de referir a la lucha con la *piedra* . Otra vez al revés, el político mussoliniano sólo busca confirmar, incluso exaltar, un sentido previo, una imagen ideal existente *desde siempre* en su voluntad *externa* a la “materia”: si la materia no quiere ajustarse a ella, peor para la materia. A eso se llama, en Benjamin, *estetización* : a la *inmovilización* de la “experiencia histórica” en el monumento a esa misma inmovilidad. O, dicho de otra manera: a la *belleza* , a la simétrica *armonía* , a la más autocontenida *completud* , entendida como resistencia a la *pérdida* , pérdida que es el *nombre* de la experiencia histórica.

Ya sugerimos nuestra fórmula: pérdida = *via di levare* . Ahora hay que ir un poco más lejos: contra la armonía distanciada y elegante de la *via di porre* , la *via di levare* , trabajando sobre la pérdida de materia, supone *contaminación* , incluso *suciedad* –supone, diríamos, una disolución del “tabú de contacto” ¹²⁻.

¹¹ Walter Benjamin: *El Origen del Drama Barroco Alemán* , Madrid, Taurus, 1989

Volvamos a la metáfora freudiana. Su fuente es, por supuesto, el *Trattato Della Pittura* de Leonardo. El fragmento completo merece ser citado *in extenso* :

*No encuentro entre la pintura y la escultura otra diferencia que esta: el escultor realiza su obra con mayor **esfuerzo físico** que el pintor; y el pintor la suya con más esfuerzo intelectual. Eso se demuestra en tanto el escultor debe hacer, al producir su obra, un esfuerzo manual sorprendente **para develar, en la superficie del mármol o de la piedra que sea, la figura encerrada en su seno**...*(subrayados nuestros)

Hasta ahora, como reza el viejo chiste del hombre que caía de un décimo piso, vamos bien: el esfuerzo “físico” (la *forza* miguelangeliana) de la *via di levare* permite, neoplatonismos aparte, “develar”, retirando la materia “sobrante” (haciendo *ruina* de ese sentido previo, diría Benjamin), la “figura encerrada” en su seno. Freud, que no es “neoplatónico”, sin embargo ha hecho precisamente eso : ha “retirado” el “sobrante” idealista de la cita de Leonardo para que quede la “figura” con la que podrá metaforizar la

¹² “Tabú de contacto”, arriesguemos que como síntoma, entre muchas otras cosas, de un prejuicio “ideológico” del *ocularcentrismo* moderno (ya hablaremos sobre esto): ¿por qué, en los museos, está prohibido *tocar* las esculturas? ¿no es la escultura, acaso (al menos en su forma clásica) una forma estética que –porque tiene una dimensión *voluminosa* , porque ocupa un lugar concreto en el *espacio* , porque está hecha con una textura *material* que puede ser suave o áspera, fría o cálida, etcétera– compromete al sentido del *tacto* al menos tanto como al de la vista? Cualquier guardián de museo nos dirá: bueno, pero si todo el mundo la toca, la acaricia, la patea, terminará gastándose, deteriorándose. Pero, *pero* : ese es, en todo caso, un problema *práctico* , no de principios estéticos, filosóficos o lo que fuere. Y además: si se “gasta”, ¿qué? Si *pierde* , incluso, parte de su “materia” ¿qué? ¿no sería esa “pérdida” parte de la “experiencia histórica” de la obra? No podemos meternos con esto aquí – nos llevaría por otros rumbos–, pero nada hay de “natural” en esa obsesión *conservacionista* : es parte de un *debate* que, en honor a la brevedad, podemos resumir con una pregunta: ¿*deben* , necesariamente, *restaurarse* las obras de arte, o su “deterioro” multiseccular es un componente de su “recepción” *actual* (es decir, para permanecer benjaminianos, de su *aura*)?

“psicoterapia”. Lamentablemente, el pasaje de Leonardo continúa:

...lo cual exige un esfuerzo totalmente mecánico, acompañado frecuentemente del sudor que se mezcla al polvo y se transforma en una capa de lodo; con la cara toda enduida y enharinada de polvo de mármol, parecida a la de un panadero, cubierta de pequeñas escamas como si hubiera nevado sobre él; su habitación sucia y plena de destellos y de polvo de piedras. Con la pintura ocurre todo lo contrario (...) pues el pintor se para cómodamente frente a su obra, bien vestido, agitando un pincel ligero con colores agradables, ataviado a su gusto, su habitación limpia y repleta de bellas imágenes, y con frecuencia acompañado de música o de lectura de bellas y variadas obras, que escucha con sumo placer, sin que lo perturben el ruido de martillos u otros estruendos...

No cabe duda –pese a la astucia freudiana de hacer uso para sus propios fines de la primera parte del pasaje- de qué lado está Leonardo. La *via di porre* es todo belleza, elegancia, armonía de colores y sonidos, ligereza, distancia descansada, *placer*. La *vía di levare*, por el contrario, es sudor, polvo, barro, suciedad, ruido, contaminación: ¿nos atreveremos a decir, *goce* (infantil, incluso, en su revolcarse en toda esa materia un poco fecal)? También –deslizándonos a otro discurso- podríamos decir: la *via di porre* es “aristocrática”, la *via di levare* es “proletaria” (esfuerzo “totalmente mecánico”, acompañado de sudor, etcétera). En todo caso, reponiendo la cita *entera* de la cual Freud ha *retirado* la “figura” que le interesaba, hemos agregado, lo insinuábamos más arriba, el factor *contaminación*. Qué le toque de ella al “psicoterapeuta” en su posición escultórica, no somos nosotros los autorizados a conjeturarlo. Pero es difícil resistirse a la *sugestión* -valga el término- del extraordinario análisis que hace Didi-Huberman del pasaje de Leonardo y otros conexos. Muy especialmente cuando afirma que “el taller del escultor se presenta en

el contraste conmovedor de la fealdad, de las *formas incompletas*, del alboroto y la suciedad. Ya no es más un salón destinado a la *elevación del alma*, es una *fábrica* para el *estrépito de materias* y el sudor de cuerpos. La comparación del escultor enharinado de polvo calcáreo con un panadero se prolonga, entre otros textos de Leonardo, en la comparación entre la *fundición* de bronce y una operación a la vez culinaria –en tanto ligada a la *cocción*– y desagradable, pues ella relaciona una cantidad sorprendente de *materias ligadas al desecho y la combustión* con la *digestión* y la *excreción*: cenizas y estiércol de vaca (*cenere e bouina*), *cera* y ladrillos apilados, *desechos* de lana mezclados con boñiga, huesos de buey quemados, tártaro calcinado, arena y clara de huevo, orina humana, morrillos, aceite de lino, colofonia y trementina, bórax en polvo, agua de alibur, espinas o cola de pescado”¹³. ¡Y tenemos incluso, para colmo, el ejemplo de la *cera*! Que, como se ve, puede tener un sentido muy diferente que el que le da la *via di porre* mussoliniana.

Sea como sea, todas las expresiones utilizadas aquí por Didi-Huberman y tomadas de Leonardo –“materias ligadas al desecho y la combustión”, “digestión”, “excreción”- hablan a las claras de un proceso de transformación “degradante” de la materia: de su cambio a estatuto de *ruinas*, sobre / desde las cuales deberá surgir la nueva “figura” (¿y qué decir de las “formas incompletas”? ¿no son ellas las que hacen que la roca *viva*?). El escultor deberá *ensuciarse* el cuerpo para crear esa *imagen-materia* de la que habla el autor. Que es, evidentemente, algo muy distinto a la, de nuevo, elegancia y armonía “totalizada” desde el exterior de la *imagen-pura-representación* producida por *via di porre*, al menos en la idealización de la pintura que construye Leonardo. Y que es, por otra parte, una construcción de la *época*. Por un lado

¹³ Georges Didi-Huberman: “La imagen-materia. Polvo, basura, suciedad, escultura del siglo XVI”, en *Pasajes. Revista de Teoría y Crítica del Arte y la Arquitectura*, No. 2, segundo semestre de 2001, Centro de Estudios Amancio Williams, UBA

–esto nos limitaremos a enunciarlo, para volver a ello en el próximo apartado- se trata de lo que el ya citado Martin Jay ha denominado *ocularcentrismo* , en el contexto del lugar dominante que empieza a adquirir la pintura sobre la escultura (progresivamente descalificada como arte “no espiritual”) en la modernidad, y ya a partir del Renacimiento; por el otro, y más allá (pero conectado con) el prestigio neoplatónico del *espíritu* sobre el *cuerpo* -que requiere una traducción a la *toma de distancia* respecto de la obra, transformada en puro objeto de *contemplación* , también para su creador-, las condiciones *contaminadas* y, por así decir, *materialistas* de la escultura tal como las describe Leonardo hacen imposible su reconocimiento como “arte espiritual”: si la pintura –por medio de la proporción sistematizada y de la perspectiva- participa de la búsqueda de *leyes axiomáticas universales* , la escultura queda arrinconada en el lugar (demasiado “corporal”) del *particular concreto* (en todos los sentidos de este concepto): como dice Didi-Huberman, es *cada vez* una “hipótesis de trabajo” sin alcance universal, “un caso de *bricolage* de golpes”.

Ese “abductivo” *uno-por-uno* de la *via di levare* -donde cada vez hay que empezar de nuevo para identificar e “interpretar” las *marcas singulares* de cada trozo de piedra- coloca a la escultura en una posición insostenible para la unidad “universal” del *punto de vista* (también en todos los sentidos del término) humanista, del “universal abstracto” de las artes liberales. La *via di porre* mussoliniana, por el contrario, y paradójicamente, está mucho más próxima a semejante “humanismo”: es la unidad (previamente postulada) de concepción “espiritual” con pretensión de verdad universal lo que debería permitir *moldear* la cera a gusto del artista-político, y es el mismo ideal de elegante distancia de la pintura (insistamos: aunque Mussolini prefiera también él la metáfora escultórica) la que le activa ese “sentimiento de aversión” ante la mugre, la materia excremental, la contami-

nación *por* la masa: ¿y no es interesante que el propio *Duce* utilice expresiones como las de *confusión* con la masa, o la de quedar *aplastado* por ella, tan similares a las usadas por Leonardo en su descripción negativa del ambiente del escultor? A la inversa: ¿no es interesante que Freud –amante fervoroso del arte renacentista-, cuando toma el arte (ya sea por sí mismo o como “aplicación” del psicoanálisis), prácticamente *no hable* de pintura –sí, por supuesto, y precisamente, de *Leonardo*, pero para analizar su “recuerdo infantil” y no su obra-, y sí lo haga, y mucho, de *escultura* (y, desde ya, y mucho más, de literatura, sobre lo que nos tememos que tendremos algo que decir). La conclusión parece obvia, desde el principio: Mussolini está del lado de la *estetización de la política* -su *via di porre* apunta al *moldado a distancia*, “monumental” y “espiritualizado”, de una unidad universal, homogénea, simétrica, de la “obra” entendida como totalidad indivisa-, mientras que Freud está del lado de la *politización del arte* -su *via di levare* apunta a la *recuperación contaminada*, “corporizada”, de unas marcas singulares no universalizables y *arruinadas*, de una “experiencia histórica” *única e intransferible* de cada “obra” entendida como *imagen-materia* producida por *corte* y por *pérdida* -. Y esto nos llevará un poco más lejos.

2.-

La *via di porre*, a partir del Renacimiento, con el concurso de la perspectiva y demás recursos de construcción de *una* mirada “naturalizada” como universal ¹⁴, consagra lo que, siguiendo a Martin Jay, llamábamos *ocularcentrismo*. Hemos mencionado, esquemáticamente, alguna de sus premisas, y ahora podemos añadir otras: “espiritualización” –esquicia *mente / cuerpo*, si se

¹⁴ Cfr., sobre este tema de una construcción hegemónico-cultural de la propia *visibilidad* de los objetos y las obras de arte, John Berger: *Modos de Ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989.

quiere decir así-, transformación de la obra en *espectáculo* para ser contemplada a distancia (no abundaremos más sobre el tema, pero es también un correlato de la autonomización de la obra respecto de lo que Benjamin llama su “función cultural”, y su transformación en *mercancía*), separación del arte de las otras formas de *praxis* social (la *institución-museo* como “invento” moderno, correlativo de la “invención” por Baumgarten de una disciplina *específica* llamada “Estética”, a mediados del siglo XVIII), emergencia incluso *anticipada*, en el arte renacentista, del *in-dividuo* “burgués” como figura dominante (la pintura moderna no sólo atestigua una proliferación inédita del género *retrato*, sino que gracias a la “profundidad de campo” de la perspectiva ahora el individuo puede aparecer en *primer plano*, efectivamente *dominando* la escena), y por lo tanto –si le sumamos aquella “esquicia” mente / cuerpo- anticipación “imaginaria”, también, de la producción “simbólica” del *cogito* cartesiano, “matematización” del sistema de proporciones áureas como matriz de una nueva racionalidad *técnica e instrumental* (hay, por cierto, quien ha avanzado la hipótesis de que lo que Max Weber denominó “racionalidad del cálculo” no empezó tanto con la ética protestante como con la estética renacentista), reducción de la complejidad cualitativa, de las *diferencias singulares* de los objetos del mundo a la medida *única y universal* de lo “humano” (correlato del *equivalente general* de Marx que, “fetichismo de la mercancía” mediante, reduce al “universal abstracto” los objetos singulares e inconmensurables; y, ya que estamos, del Estado “burgués” –cuyos inicios también son “renacentistas”- que establece el equivalente general de la igualdad *jurídica* de los ciudadanos para desplazar fuera de la “perspectiva” la desigualdad *material* de los sujetos). Etcétera, etcétera. Contra todo esto, una vez más, ya sabemos dónde su ubica ese coetáneo de Weber y casi de Marx, Sigmund Freud: en la *suciedad* de la *via di levare* escultórica, en la *contaminación* de los *restos* excrementales del *sujeto dividido* no universalizable, que nunca es *uno* consigo

mismo -¿cómo podría, pues, ser la *medida* de todo lo demás? ¹⁵-, que no está “*en perspectiva*” allí donde su propio discurso lo busca, que está en *desproporción* respecto de su Deseo *incalculable* , que sólo puede mirarse *sin distancia* en el espejo que fragmenta su cuerpo, lo que se quiera; es decir: ni con Leonardo ni con Mussolini, sino con la *pérdida* de su objeto-“obra” en el agujero del Otro.

Anticipaciones “imaginarias” de producciones “simbólicas”, dijimos más arriba, sin pretensiones de mucho rigor terminológico. Permanezcamos no-pretenciosos: ¿y lo “real”? Hagámoslo entrar subrepticamente por vía (*¿di levare?*) de una anécdota histórica –quizá legendaria, o apócrifa: para nuestros propósitos, da lo mismo-: Benvenuto Cellini, se dice, era el artista del Renacimiento que más sabía de anatomía humana –más, incluso, que Leonardo-, y fue el auténtico maestro, en este terreno, de los grandes dibujantes de esa anatomía en la época. ¿Cómo aprendió tanto, Benvenuto? Entre otras fuentes, observando durante días, tal vez *semanas* , la agonía interminable de un pobre diablo crucificado y llagado por las torturas inquisitoriales, que *él mismo* , utilizando su cercanía al poder, hizo sacrificar con el único objetivo de registrar obsesivamente, con su pluma o su carbonilla, los estertores, las reacciones y los movimientos convulsivos de cada uno de sus músculos, de sus nervios, de sus tendones. El Papa, sin pensarlo mucho, le concedió la absolución. Y muchos siglos después, en 1891, en pleno auge de las corrientes estéticas que dieron en llamarse *l'art pour l'art* , Oscar Wilde defendió esa ab-

¹⁵ Se sobreentiende que aquí estamos aludiendo a la *vulgata* humanista sobre la famosa frase de Protágoras, que Heidegger, por ejemplo –que, no es cuestión de negarlo, traduce a Protágoras a sí mismo-, interpreta exactamente al revés: el “Hombre” no sería, digamos, el activo *midiente* de “las cosas”, sino el “pastor del Ser” *a través del cual* , o en cuya *apertura* constitutiva del “claro” del *DaSein* , las “cosas” manifiestan la verdad del Ser. Para otras muchas posibles interpretaciones de la frase, cfr. Emmanuel Terray: *La Politique dans la Caverne* , Paris, Du Seuil, 2002

solución con un argumento simple y directo: “¿Qué es la muerte de un individuo cualquiera si permite florecer una obra inmortal y crear, según las palabras de Keats, una eterna fuente de éxtasis?”¹⁶

¿Estetización de la política, decíamos? ¿qué ejemplo más *canallesco* podría buscarse?¹⁷ Y, no obstante, hay que decirlo: Oscar Wilde tiene sus motivos, el arte occidental no sería lo que es sin los “experimentos” de gente como Benvenuto Cellini. ¿Nos conformaremos con repetir ritualmente otra (eficaz y verdadera, sin duda) fórmula de Benjamin, aquella de “no hay documento de civilización que no lo sea también de barbarie”? No: diremos, sencillamente, una obviedad mucho mayor: la historia, incluida la del arte, no puede justificar nada.

Pero habría que decir algo más. Es evidente que la *via di levare*, en su asociación con la escultura, funciona exclusivamente como metáfora: finalmente, en la “vida real”, como se dice, puede *también* utilizarse para “estetizar la política”. Eso lo han hecho muchos escultores –Mussolini sabe lo que dice-, y en cambio *no* lo

¹⁶ Citado por Martin Jay, *op. cit.*

¹⁷ Muchos ejemplos, sin duda. Pero en casi todos ellos, hay que hacerse cargo de una inquietante ambigüedad (o, con permiso, *extrañeza*). Recuérdese, mucho más cerca de nosotros, el debate Pontecorvo / Daney: en la película *Kapo*, Gillo Pontecorvo hace un extraordinario *travelling* de la prisionera del campo de concentración alemán electrocutada en el alambrado, que remata en una imagen “maravillosamente” plástica, armónica, del cadáver colgado del alambrado, con su brazo doblado en un ángulo de elegancia clásica. Serge Daney, sucintamente, escribe en *Cahiers du Cinema* que alguien capaz de hacer un *travelling* así no es un gran artista sino un perfecto canalla. Entendemos el argumento, y aún podríamos, con matices, compartirlo. El problema es: ¿y quién dijo que un gran artista no puede ser un perfecto canalla? O, claro está, viceversa. Y, desde ya: Pontecorvo no es Cellini: él no mandó matar a su prisionera. Sería mucho más fácil atacar, ya lo dijimos, por el lado de los futuristas italianos.

han hecho otros tantos pintores con su *via di porre* ¹⁸. No se trata, pues, de una cuestión meramente técnica, de *procedimiento* : se trata de que –para mantenernos *dentro* de la metáfora, pero contaminándola con otras cosas- ciertas “materias”, al parecer, *resisten* mejor que otras el impulso a la “espiritualización humanista” (en el sentido renacentista de esa expresión) que según hemos visto es la matriz ideológica de la estetización, y por lo tanto *facilitan* la eficacia de la metáfora. Una de esas materias –propicia por su propia consistencia- es, por supuesto, la *pedra* . La otra –que sin embargo parecería, fenoménicamente, estar en el otro polo, en el extremo de la espiritualización etérea, de la *inmaterialidad* - es la *lengua* .

Hay por lo menos, que sepamos, dos locaciones de su obra en las que Freud asocia, incluso si un tanto metonímicamente, la *escultura* a la *literatura* ¹⁹. Y no a cualquier obra literaria, sino a la que –de modo similar al *Moisés* de Miguel Angel para la escultura- cumple para Freud un rol *estratégico* en su teoría: el *Hamlet* . El primero de esos lugares es, precisamente, “Sobre Psicoterapia”, la conferencia con la cual empezamos estos apuntes. Luego de hacer la famosa referencia a Leonardo, y explicando por qué *no cualquiera* puede utilizar la *via di levare* “psicoterapéutica” impunemente, Freud pasa al ejemplo heurístico:

A raíz de esto no puedo menos que acordarme de lo que dijo un neurótico mundialmente famoso, que por cierto jamás estuvo bajo tratamiento médico, pues vivió sólo en la fantasía de un

¹⁸ En efecto, habría que pensar –quedará para otra vez- qué lugar ocupa, en relación a todo esto, la pintura *barroca* . No importa lo que se piense sobre su ideología explícita (el contrerreformismo o lo que sea), ¿puede haber duda de la inmensa “movilización de la experiencia histórica del sujeto” que ella ha provocado?

¹⁹ Una tercera asociación genérica, de la que no podemos ocuparnos aquí, es por supuesto “El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen”

dramaturgo. Aludo al príncipe Hamlet, de Dinamarca. El rey envía a dos cortesanos, Rosenkrantz y Guildenstern, para que lo espíen, le arranquen el secreto de su desazón. El se defiende; aparecen unas flautas en el escenario. Hamlet toma una y pide a uno de sus martirizadores que toque en ella; es, dice, tan fácil como mentir. El cortesano se rehúsa, pues no sabe tocar nada; y como no puede moverlo a que haga el intento, Hamlet le espeta al fin: «¡Pues ved ahora qué indigna criatura hacéis de mí! Querrías tañerme; (...) pretendéis arrancarme hasta el corazón de mi secreto, extraer desde la nota más grave hasta la más aguda de mi diapason; y habiendo tanta música y tanta excelente voz en este pequeño instrumento, no lográis hacerle hablar. ¡Mil diablos! ¿Pensáis que soy más fácil de pulsar que una flauta? ¡Tomadme por el instrumento que os plazca, y por más que me sacudáis no sacaréis de mí sonido alguno!» (acto III, escena 2).

Es decir: por más *via di levare* que se quiera “aplicar”, justamente no es la mera *aplicación* la que garantizará el resultado. Más aún: ella transforma la *via di levare* en *via di porre*. Hamlet no es un mero instrumento, y aunque lo fuera, hay que saber tocarlo (es interesante que Shakespeare “doble” su propia metáfora con la música, la más *inmaterial* de las artes: pero, pensándolo mejor, el motivo de la comparación no es tanto la música en sí como el *instrumento*). Pero además, Hamlet *habla*. Y su lengua, decíamos, ofrece *resistencia* al que, sin saber “pulsarla”, pretenda arrancarle su secreto. Rosenkrantz y Guildenstern, aquí, ocupan el lugar de “estetizadores”: creen, un poco como Mussolini, que a la “materia” se le puede *hacer decir* lo que ellos quieran. El “escultor” freudiano, por el contrario, sabe que tiene que *contar* con la resistencia de la materia para, como un buen *yudoca*, doblarla, luego de identificar las “marcas singulares” por las cuales hacer los dobles necesarios para que aparezca la “figura”, para poder *movilizar* la “experiencia histórica”. Tiene

que aprender, digamos, la *lengua* que mejor opere, en la “pie-dra”, esa visualización de las marcas. No se trata, desde ya, de ninguna “comunicación”: más bien de un discurso *oblicuo* que haga a Hamlet querer *preguntar* por su significación.

El segundo *locus* freudiano al que nos referíamos también lo hemos nombrado al pasar. Es el texto sobre el *Moisés* de Miguel Angel. Hablando en general sobre la necesidad de *interpretar* la obra de arte (“de poder descubrir el sentido y el contenido de lo representado en la obra de arte”), Freud continúa su razonamiento así:

Consideremos ahora, por ejemplo, el Hamlet (...) sólo el psico-análisis ha conseguido resolver el enigma del efecto que la misma produce al referir su argumento al tema de Edipo (...) ¿Qué ha querido presentarnos Shakespeare? ¿Un enfermo, un insuficiente o un idealista demasiado bueno para el mundo real? ¡Y cuántas de estas interpretaciones nos dejan completamente fríos, puesto que en nada contribuyen a la explicación del efecto de la obra, sugiriéndonos así que su encanto reposa tan sólo en los pensamientos integrados en el diálogo y en las excelencias del estilo! (...) otra de estas magnas y enigmáticas obras de arte es la estatua marmórea de Moisés, erigida por Miguel Angel en la iglesia de San Pietro in Vincoli, de Roma...

¿Por qué esta asociación? ¿Qué hay de *común* entre Hamlet y el Moisés? ¿Qué *insiste* como “objeto” en los dos pasajes que hemos citado? Muy sencillo: el *enigma*, el *secreto* (que, por supuesto, en Freud remite a Edipo y su Esfinge, pero no es esto lo que nos importa ahora). La política de la *via di porre* es lo contrario de la pregunta por el enigma de la “materia”. La *estetización* no busca resolver enigma alguno: ya tiene todas las respuestas de antemano, lo único que quiere –desde la abstracción de su “espiritualismo”- es *aplicar* sus ideas previas a la materia, para “universalizarla”. No es sólo que no *respete* el secreto sin-

gular que puede guardar el material –o mejor: que puede ser construido, decíamos antes, *entre* el material y el artista-: ni siquiera le asigna uno. Para el “estetizador”, como para Cellini, *cualquier* método es bueno si logra producir “belleza”: he ahí su *racionalidad instrumental* . Para Freud, al contrario, como para Benjamin (o, permítasenos agregar, para Adorno), hay que empezar por *retirar* las ideas convencionales sobre lo “bello” para buscar en otra parte el *enigma* (¿qué puede haber de enigmático, en efecto, en la belleza, fácilmente explicable por los usos sociales?). No se trata, justamente, de los “pensamientos integrados en el diálogo” ni de “las excelencias del estilo” –aunque por supuesto sin todo eso la obra ni siquiera existiría: son las “marcas singulares” que hay que interrogar- sino de cómo ellos reenvían a otra cosa: llamémoslo, al registro de lo *real* que *excede* , enigmáticamente, o que está *por fuera* , de esas “marcas”. Freud es ¿hace falta decirlo? un *realista* , incluso un *materialista* . (Mussolini, en cambio, es, filosóficamente –véase su hegelianismo transmitido por Gentile-, un *idealista* ²⁰). Sabe que la lengua, que la literatura, resiste las imposiciones externas precisamente por su cercanía a esa “roca viva” de lo real: la escultura, sin embargo

²⁰ Decimos, genéricamente, “hegelianismo”, y sin duda es ese modo de la filosofía lo que está en el centro del pensamiento gentiliano, y sobre todo aquello que más seductor podía resultarle a Mussolini: la doctrina (extraída de la *Filosofía del Derecho* de Hegel) de un *Estado ético* (y metafísico) que fuese una suerte de *Aufhebung* de los conflictos “particulares” de la “sociedad civil”; pero aquí hay que aclarar que, al parecer, al menos igualmente de atractivo era, para el *Duce* , el aspecto *fichteano* de la filosofía de Gentile: la idea de que el pensamiento de poco servía si no iba encarnado *en acto* . Esta idea se traduce, en la *Dottrina del Fascismo* (cuya primera parte, más teórica, es obra de Gentile, y la segunda, más “práctica”, del mismo Mussolini), en la recomendación de que el fascismo “no sea tan sólo dador de leyes y fundador de instituciones, sino también educador y promotor de *vida espiritual* ” (citado en Renzo de Felice, *op. cit.*). El llamado *actualismo* “existencial” de Gentile, por otra parte, es entendido por Mussolini como que “el pasado *ya* no es; el futuro *todavía* no es. En el *presente* fuertemente sentido está la *realidad* y el significado de la vida” (*ibid.*). He aquí los dos elementos centrales de la tendencia a la *estetización de la política* : el pedagogismo “espiritual” y el inmovilismo de un “presente eterno”.

hecha de piedra, puede ser una metáfora: la literatura es *la cosa misma* .

Para retomar el hilo: es sugestivo que, normalmente, cuando se habla de *estetización* (de la política, por ejemplo) se alude a la fascinación de la *imagen visual* . La palabra, por su parte, desarticula la “unidad espiritualizada” (cuando esa es la pretensión), más fácilmente conseguible en la imagen por *via di porre* . Nos permitiremos aquí relatar una anécdota de nuestra propia “novela familiar”: una señora reeducadora de niños sordomudos, en los años 20, tiene la ocurrencia de llevar a sus pacientes al cine, a ver desde luego una película “muda”, que, como se recordará, cuenta con esos intertítulos que puntúan la acción visual; el *film* es uno de esos tremebundos melodramas donde los protagonistas sufren lo indecible. Menuda sorpresa, pues, cuando la buena mujer observa que, precisamente en las escenas más dramáticas, los niños prorrumpen en incontenibles carcajadas. ¿Solución del enigma? En el cine mudo convencional, los actores se limitaban a gesticular exteriormente, mientras se decían entre sí disparates o bromas soeces (el diálogo “verdadero”, es decir el de la ficción, estaba en los intertítulos): pero, los niños sordomudos, por lo visto bien reeducados... leían los labios. Basta, entonces, ser “discapacitado” –tener una lectura *oblicua* de la lengua del Otro para hacer estallar (en carcajadas ¿por qué no?) la fascinante *unidad “espiritual”* de la imagen –y también, como diría Freud, de los “pensamientos integrados en el diálogo”-. Russell Berman, citado por Martin Jay, acusa a los críticos fascistas Robert Brasillach y Maurice Bardèche de celebrar el cine mudo por encima del sonoro, y compara esta posición con la sostenida por Benjamin: “Los teóricos fascistas del cine confrontan la homogeneidad orgánica (¡y organicista!) de la imagen muda con la introducción del discurso, que disuelve la organicidad de la nación a través de la individuación y la crítica (...) Bardèche y Brasillach aprecian la imagen pura, el esteticismo populista, a fin de construir el fol-

klore fascista, mientras que el Benjamin iconoclasta aplaude el estallido de la imagen en el montaje con el fin de atraer a las masas (...) al *lenguaje*"²¹. Dejemos de lado acá las especulaciones apresuradas sobre la "nación" o el "populismo". Lo que interesa es que los "teóricos fascistas", tanto como Benjamin aunque por las razones opuestas, saben bien lo que dicen. Se saben bien, digamos, su Mussolini, tanto como Benjamin se sabe su Freud (a quien invoca hablando del "estallido de la imagen" en el sueño): por la *via di porre* se obtiene *organicidad*, por la *via di levare* se hace *crítica*. En la anécdota de los niños sordomudos, el *habla* de los actores (esa "cocción excremental" -tan parecida al taller del escultor descrito por Leonardo- de las pullas, los chistes sucios, etcétera) actúa, en efecto, como el escultor que "saca lo que sobra" -la imagen "orgánica", los intertítulos que han sido puestos *después* de que los actores hablaran, desde *afuera* - para hacer emerger la "figura" *verdadera*, lo *real* de la lengua, la *imagen-materia*²².

Pero para que eso suceda, claro, hay que saber *leer* (los labios): saber leer, nuevamente, la *resistencia de los materiales*, como la llamaría un ingeniero. Parece ser que la lengua es, en ese sentido, lo más cercano a la metafórica *piedra* freudiana. Otro "teórico fascista" -mucho más influyente que los arriba nombrados, por cierto-, Paul de Man, opina, paradójicamente (puesto que le

²¹ Martin Jay, *op. cit.*

²² "La *mudez*: es el sitio de lo que Freud compara con los determinativos de la escritura jeroglífica, que no están destinados a ser dichos, sino que sirven para aclarar *otros* signos" (Juan B. Ritvo: "El estatuto de la imagen en Freud", en *Conjetural* No. 45, agosto de 2006; subrayados nuestros). Entre otras cosas, la anécdota de los niños sordomudos demuestra que, justamente, *nunca* hubo un cine realmente "mudo". En este caso, es la lectura sesgada, *desplazada*, de los niños, la que le da al *film* ese estatuto de "jeroglífico", en el sentido que dice Ritvo: "aclaración" de otros signos, conformación de *otra* "figura" por la *sustracción* de la *via di levare*.

asigna un signo *positivo*), que lo que mejor puede oponerse a la “ideología estética” (traduzcamos a nuestra jerga: a la estetización “espiritualista” de la *via di porre*) es “la resistencia del lenguaje literario al cierre, la transparencia, la armonía y la perfección” ²³. La idea es plausible, y nos conviene: va en la misma dirección que venimos llevando. En la misma *dirección* , pero no al mismo *lugar* : De Man –quizá de forma, como se dice, “reactiva”- parece querer usar esa idea para asignarle una suerte de pulsión “estetizante” a *toda* forma de arte visual. Pero aquí habría que introducir la diferencia freudiana, que ha recordado Juan Ritvo en su artículo recién citado , entre *imagen* visual y *representación* visual. Remitimos a ese texto para no repetir aquí todo su razonamiento. Baste decir que la *via di levare* , en efecto, opera, como la *Darstellung* freudiana, y a diferencia de la *Bildung* , de manera *plástica* , y no *icónica* : como la palabra literaria –según De Man también resistente a la *Bildung* –, produce una *dislocación retroactiva* de un “origen” que no está en ninguna parte, aunque, repitamos, ha dejado sus “marcas”. *Eso* , por definición, no puede ser “estetizado”, “monumentalizado”. Su *política* es –para decirlo nuevamente con Benjamin- la de las *ruinas* , “relampagueando en este instante de peligro”.

3.- (A modo de Apéndice:)

En materia de arte Freud, se sabe, era un hombre de gustos decididamente –y casi excluyentemente- *clásicos* . Murió en 1939, al parecer sin haber pisado, jamás, una sala cinematográfica (aunque, curiosamente, en un par de ocasiones se dejó filmar). Pensemos: 1939. El cine ya tenía varias décadas (muy simbólicamente, la primera proyección cinematográfica coincide con la

²³ Paul de Man: *La Ideología Estética* , Madrid, Cátedra, 1998. Para Jonathan Culler, esta posición representaría una “autocrítica” por parte de De Man, a raíz de su juvenil “idealización del ascenso de la nación alemana en términos estéticos”. Puede ser. Pero ninguna autocrítica, por sí misma, será nunca un argumento interesante.

publicación de ese texto “fundacional” llamado *Proyecto de una Psicología para Neurólogos*), y estaba plenamente establecido como lenguaje artístico. Algunos de sus grandes logros históricos (Griffith, Eisenstein, Buñuel-Dalí, todos los expresionistas alemanes desde Murnau a Lang pasando por Pabst, Chaplin, el primer Dreyer, el primer Hitchcock, el primer Mizoguchi) ocurren durante la vida de Freud. Hay ya una pequeña y muy sustantiva tradición de cine documental etnográfico: Flaherty ya había mostrado *Nanouk el Esquimal* y *El Hombre de Aran* , Margaret Mead y su marido Gregory Bateson ya habían comenzado a usar el cine como documento antropológico en Bali –cosas que tendrían que haber resultado de interés para el autor de *Tótem y Tabú* o *El Malestar en la Cultura* -. Pero no.

Y sin embargo, parecería poder concebirse una afinidad casi “natural” entre el psicoanálisis y el cine. Léase el capítulo VI de *La Interpretación de los Sueños* , donde se trata de la “elaboración onírica”: es un tratado de montaje cinematográfico; prácticamente cada uno de los mecanismos descritos por Freud (condensación, desplazamiento, inversión en lo contrario, dialéctica representación de cosa / representación de palabra, etc.) podría, sin forzamiento excesivo, trasponerse a las operaciones cinematográficas (elipsis, “fundido”, *raccord* , plano-secuencia, *flash-back* , etc.). ¿Era sencillamente, este desinterés, una expresión de clasicismo un tanto conservador? ¿Era que, precisamente, lo fastidiaba la *objetivación* , sobre la pantalla, de ese complejo proceso psíquico, el sueño? ¿Hay otra cosa, algo, por así decir, más teóricamente fundado? Tampoco, como dijimos, parece haber tenido mucho apego a las artes estrictamente *visuales* , incluidas las “clásicas”: ni hablar de la pintura contemporánea –aunque, también curiosamente, se dejó retratar por Dalí; y cabe recordar que uno de sus nietos, Lucien, es uno de los más grandes pintores del siglo XX-: ni siquiera por obras que podrían haber constituido

una obvia tentación “aplicativa” –como, digamos, *El Grito* de Munch-.

Ernest Jones y sus otros biógrafos, hasta donde podemos recordar, no aclaran la cuestión. Tampoco nos importa mucho como problema biográfico. Sólo querríamos dar cuenta de una *extrañeza*. El cine, finalmente, actúa por excelencia por *via di levare*. No habría que dejarse llevar a la ligera por la similitud trivial entre la *tela* y la *pantalla*, ambas “en blanco”: no es lo mismo *pintar* que *proyectar*; el cine no se hace en la pantalla. El montaje –en cuya mesa, decía Eisenstein, es donde verdaderamente *se hace* el *film* – consiste, antes que en la compaginación, en el recorte y la *sustracción* de “lo que sobra” del metraje filmado; el “corte” o el “fundido” son elipsis que *retiran* imágenes, y así sucesivamente. Y vale la pena recordar la célebre definición del cine que titula el libro de Andrei Tarkovsky: *Esculpir el Tiempo*.

En este específico sentido, el cine –junto a la mayoría de las nuevas estéticas “vanguardistas” de las primeras décadas del siglo XX, que no por azar se apoderaron ávida y simultáneamente del cine y del arte “primitivo” no-perspectivista, produciendo una constelación nueva de los tiempos históricos, de lo más moderno y lo más arcaico- es la culminación de una lucha sorda, dentro mismo de las artes “visuales”, contra el *ocularcentrismo* de la *via di porre* renacentista, lucha que ya había comenzado con el *manierismo* y ciertas formas del *barroco*²⁴. No habría que dejarse engañar, tampoco, por la vulgata del barroco como mera *acumulación*: lo importante –lo que nos importa aquí, en todo caso- es más bien el *desplazamiento*, o el *des-centramiento* (la “fuga”) de la perspectiva, esa “lectura oblicua”, como la de nuestro ejemplo de los niños sordomudos. Es decir, otra vez, el *levare*

²⁴ Se entiende que estamos hablando, aquí, de las potencialidades (según algunos, ya agotadas) del *lenguaje* cinematográfico. Es más que evidente que la inmensa mayoría del cine que puede verse hoy en los circuitos “normales” de distribución es una apoteosis *ocularcentrista*.

, la *sustracción* del sujeto de un *cogito* auto-centrado (¿de qué otra cosa hablan los interminables análisis, y no solamente el de Foucault, sobre *Las Meninas*?).

Habría que continuar por esta vía. Incluir, por ejemplo, a la literatura moderna: intentar mostrar cómo el pasaje de la gran novela realista del siglo XIX a Kafka, Joyce, Beckett o Faulkner (y a Borges, cómo no), podría entenderse en términos de abandono de la *via di porre* por la *via di levare* (claro que no, ahora, en términos estrictamente políticos: como lo ha demostrado, entre otros, Lukács, ciertamente nada hay de “estetización de la política”, y mucho de “politización del arte”, en Balzac o en Tolstoi; quizá habría que reservar esa “estetización” para el momento transicional *decadentista* de fines del siglo XIX). También habría que inscribir allí el examen de las *nuevas hermenéuticas* (como las llama Jay) que apuntan a poner en crisis el *ocularcentrismo* de la modernidad occidental, y de las cuales el psicoanálisis habría sido la primera expresión. Tal vez –no se tome como amenaza- lo hagamos en otra, próxima, ocasión. Tan solo permítasenos, por el momento, esbozar lo que podría ser una hipótesis de trabajo –tanto para este como para un futuro ensayo-: la metáfora “escultórica” de Freud, enunciada en 1904, es una implícita *teoría inaugural* sobre aquella “crisis”: es una metáfora a la que hoy, en pleno reinado, según se dice, de la *sociedad del espectáculo* (¿de un *retorno* del “ocularcentrismo”?) valdría la pena, a su vez, retornar.