

DOBLE IMPACTO

DOUBLE IMPACT

Maria Marta Casanova: mariamartacasanova@gmail.com

Resumen:

Este trabajo se centra en la relación entre arte y psicoanálisis, sabiendo que ésta no es sin tensión. Esta relación que incluye al cuerpo y al lenguaje indica que es a través de este último que podemos testimoniar lo que el cuerpo experimenta ante el impacto de una obra de arte. Por otro lado, el golpe, el sacudón se siente sobre el cuerpo pulsional.

Hay un dominio otro del cuerpo y no pasa por el decir acerca del sentir. Hay insuficiencia del lenguaje y ahí el arte toca el cuerpo. Por último *La artefacta* de Nicola Costantino; un trabajo singularísimo donde la artista le pone el cuerpo al arte, donde el objeto roza lo siniestro y allí...su doble.

Palabras clave: Arte – psicoanálisis – cuerpo – unheimlich

Abstract:

This writing focuses on the relation between art and psychoanalysis, knowing beforehand that such relationship is not without a certain tautness. The relation that unavoidably includes body and language shows that nothing but language can give a more faithful testimony of the sensations our bodies experience when facing a work of art's impact. Anyway, the crush into, the violent shake is felt just on the body marked by drive.

There is an-other domain of the body and it has nothing to do with feelings. There is a hole left by language and it is in that interval that art strikes the body. Finally "The female artifact" by Nicola Costantino, a much singular work where she puts the body on the line for art, where the object shaves the unheimlich and there ... her double.

Key words: Art – Psychoanalysis – body – the unheimlich

“No hay fantasmas en los cuadros de Van Gogh, no hay drama ni sujeto y yo diría que ni siquiera objeto, pues el motivo mismo, ¿qué es?”

Artaud, Antonin

La pregunta por la relación entre el arte y el psicoanálisis plantea -indiscutiblemente - un punto de tensión. ¿Es posible sostener una dialéctica sin intenciones de interpretación? Y si fuera posible ¿no nos llevaría esto a pensar en otro hilo tensional, esta vez entre el arte y el lenguaje? Si bien el lenguaje nos habilita a hablar del arte, no es necesario que lo creativo de la obra quede impregnado de cuestiones que le son ajenas. De todos modos, no podríamos hablar del arte sin pasar por el tema del lenguaje a riesgo de caer, si no, en una suerte de mística de la sensación.

Para que pueda circunscribirse lo estético, algo del lenguaje ha de esfumarse, de desvanecerse. Así, será al dogmatismo lingüístico a lo que hará resistencia el arte interponiendo un límite a la lengua: el *nombre propio* ¿Qué significa esto? Que los nuevos “lenguajes del arte” que empiezan a imponerse por la fuerza de lo que provocan y que son siempre a cuenta de un *nombre propio*, son los que revolucionan los códigos ya establecidos, haciendo germinar nuevos modos que se constituirán como rasgos de estilo.

Este rasgo de estilo, este *nombre propio*, que no es sino la marca de aquello que no alcanzó a constituirse con el lenguaje (Kuri, C.2015), deja entrever la erosión del dominio de este último (el lenguaje), que parece hacerle un guiño a lo estético, que ganará trascendencia cuando lo artístico quede tomado por un rasgo que lleve el nombre del autor o de la autora.

Sin dudas ese rasgo (que es de estilo) no es sin consecuencias técnicas. Lo estético, es el nuevo espectro de recepción que instaura un artista, mientras que lo referente a la ganancia técnica que ese aporte pueda generar es – en todo caso- lo que investiga la ciencia. Es por esto, que el arte instaura (sin predicado) y en esta instauración aparece la cuestión de la sensación estética que va más allá del cuerpo significante.

El placer del texto puede situarse en el momento exacto en que el cuerpo comienza a seguir sus propias ideas independientemente del sujeto que habita ese cuerpo (Barthes, 1980). En esta breve descripción de lo placentero puede percibirse no sólo el poder de lo estético sino la presencia independentista del cuerpo. En un escritor, por ejemplo, no hay un pensamiento previo de cada frase u oración; incluso podría decirse que en ese acto, “son las manos las que escriben”.

El estilo no es ajeno a la acción física que la obra produce sobre el cuerpo que percibe, no pasa por una cuestión inherente al sujeto, va por otra vía; el efecto de la obra atañe primero y principalmente al cuerpo. El estilo aparece como aquello que es de una dimensión más biológica, más pulsional que si bien no es ajeno al pasado del artista, no es algo biográfico. Hay una suerte de unión entre el significante y la pulsión; es el producto de una fuerza que trabaja y que no tiene que ver con la intención. Así como no puede desprenderse el estilo del lenguaje tampoco podemos aislarlo de su fricción con el cuerpo. Y para decir lo que el impacto de una obra de arte o intervención artística produce en el cuerpo, el lenguaje es sin dudas necesario, pero el impacto, el golpe ha de haberse sentido sobre el cuerpo pulsional.

En la apertura de sus escritos Lacan, (1987:4) dirá que el estilo es el objeto, no el sujeto. Es decir que hay un estilo que se plasma en el objeto que el artista da a ver y que va más allá de su historia y esto último se pone de manifiesto en el hecho de que a través del objeto artístico no hay acceso al fantasma o al síntoma del sujeto creador de esa obra. Ni las manifestaciones artísticas, ni la biografía ni el cuerpo fisiológico explican la obra del autor.

Así como es la significación (interpretación) lo que se yergue en el corazón del psicoanálisis, en arte lo que resuena es el efecto en el cuerpo que va por fuera de la significación. En realidad, prescindiendo de la transferencia, la pretensión de analizar ciertas cuestiones subjetivas, carece de sentido alguno.

Por lo antedicho, pareciera que lo que en el arte colapsa es el sujeto. Incluso un artista que logra hacer de su estilo (determinado por el rasgo unario) un nombre propio, no está en su obra en tanto sujeto. (Kuri: 2015).

Un análisis- sin dudas - rozará cuestiones de orden estético pero la dirección de la cura tendrá diferentes líneas convocadas por el paciente que nos remitirán a la identificación, a la fantasía, a la angustia y al síntoma y cada una de estas líneas tendrá una dinámica diferente en el trabajo con cada paciente. El cuerpo en el análisis, el cuerpo significativo, no es el cuerpo en relación con una obra de arte.

Es cierto, por ejemplo, que si bien el cuerpo se pone en juego no sólo ante una obra artística sino también en el consultorio, los efectos son disímiles y no sólo porque la vibración estética, por ejemplo, está en juego en el arte pero no en un paciente, sino porque no es lo mismo atender a un paciente en el consultorio que hacerlo por algún medio virtual, como no es lo mismo estar ante una obra de arte que observarla en una foto. El cuerpo, en presencia o ausencia, se pone en juego y de distinta manera.

Cabe aquí la pregunta acerca de cómo un objeto artístico, algo artificial, heterogéneo al cuerpo, al cuerpo que es carne, dolor, vibración, goce... ¿cómo ese algo artificial, isomorfo, que no parte de lo orgánico, golpea, afecta al cuerpo? Para pensar esto, no podemos soslayar la cuestión de la sublimación, en tanto ésta trabaja con ese cuerpo erógeno que se ofrece para una construcción artificial, estética, etc. Lo que la sublimación conlleva es una distancia con el objeto, pero una distancia distinta de la que implican la represión o el síntoma. La materia sexual no produce asco sino una ganancia que lo que hace es arte, una producción singular, que en su raíz tiene las nervaduras del Otro. Si la pulsión es un pliegue entre el cuerpo y el Otro, la relación entre la obra y la receptividad no es entre el fulano creador y el mengano receptor sino entre ese cuerpo estético que crea un objeto artístico y el cuerpo pulsional de un determinado receptor; es decir que esa relación se produce en la recepción de un cuerpo en sintonía con esa obra. Es en ese punto receptivo donde el sujeto queda entre paréntesis, siendo la sublimación la que requiere una puesta en suspenso del significante. (Kuri, 2015).

Cuando aparece lo creativo es cuando la represión da un respiro, por eso decimos que es otra cosa que el paradigma clínico, en el que la pulsión está fundada por la represión. Freud va siguiendo qué cosas la represión va cediendo para la creación. No se puede leer la sublimación por sí misma, el arte por defecto, como aquello que queda sin cubrir por la represión. La sublimación crea, da un producto que “sale fuera de”, que lleva al cuerpo a un punto en el que hace algo con la pulsión en la dimensión creativa.

Además, en tanto opera de modo parcial, la sublimación crea una dimensión pulsional que puede irrumpir, produciendo una satisfacción diferente que permite esa suerte de suspensión de lo subjetivo (cuando alguien toca, baila, etc. no es sujeto, se produce una suerte de licencia de la memoria, que no es la represión).

Entonces, por un lado la sublimación consigue una suerte de desexualización sin por eso independizarse del tema y por otro lado y a diferencia de la represión, no arroja la pulsión a lo inconsciente. Es complicada la trama que Freud intenta articular entre represión y los efluvios sublimatorios que se cuelan. De todos modos, que Freud señale la existencia de una cuestión inversamente proporcional entre represión y sublimación no implica que si se disipa el efecto sintomático de la represión, lo que reine sea la sublimación. La propuesta freudiana de “una vía de escape” sólo nos indica que hay tiempos de pausa de la represión que conlleva hiancias, lo que no implica que la movilidad y sustitución de un síntoma dependan de la acción directa de la sublimación, a la que el psicoanálisis “toca” al advertir ciertas cuestiones que están por fuera del trabajo de los síntomas y de la represión. (Kuri, 2015). Por otro lado, la sublimación, que es un artilugio que le brinda a la pulsión otro destino; es muchas veces considerada por Freud como lo que puede someter la sexualidad a la pulsión de muerte.

Hay una operatoria que hace que el arte haga distancia del dolor y del sufrimiento y esa operatoria trabaja – justamente- en tanto *distancia*; es decir que no nos priva del contacto con el horror pero interpone con él y con la pulsión una lejanía que Benjamin define como “aura”, a la que entiende como “La manifestación irrepetible –única aparición- de una lejanía por más cercana que pueda estar”(Benjamin, 1989:16). Y siguiendo esta idea, podemos pensar que es ella (el aura) la que pareciera instalar esa distancia ineluctable de la materia y producir un cambio en la estructura de la percepción. La distancia, es también al sentido, es decir que esa distancia de las verdades de la época es necesaria para que aparezca el cuerpo en la estética. Esa distancia, esa medida que instala, es justamente lo que el arte necesita para tocarnos el cuerpo. No hay posibilidad de arte alguno si no hay artificio sin alguna distancia y esto genera una fundación estética de la sensación en tanto hay algo en esa acción física que la obra produce sobre el que percibe que no pasa por la cuestión del sujeto, lo saltea.

Es esa lejanía especial, la que un artista puede lograr ya sea con mucho cuerpo puesto allí como como en el caso de Costantino o con muchísima distancia del mismo , como en el caso del minimalismo.

Hay algo que no tenemos inicialmente como mirada, y que por lo tanto primero está lo que no podemos ver y nos mira y recién , en segundo lugar, tendríamos nosotros una mirada .Este autor explica la dificultad de sostenernos en el “veo lo que veo” dado el poder de la imagen de imponer su visualidad como una apertura, como una pérdida en el espacio visible .Será desde allí que la imagen se vuelve capaz de mirarnos y entonces somos mirados y el “veo lo que veo” ya no puede sostenerse. (Didi Huberman, 1997:69)

En el seminario de 1964 Lacan (en relación a la mirada) hace una oposición entre brillo y luz situando al brillo como la dimensión a seguir. Con esto ubica otro dominio del cuerpo que no son las sensaciones; hay otro ojo y ese otro ojo (brillo) es la lata de sardinas “Eso me mira” dirá Lacan (1987b: 102). La pulsión se construye antes de la Demanda pero no sin el cuerpo. Hay, por ejemplo, ciertas pinturas como las de Francis Bacon, por ejemplo, que nos hacen deponer la mirada, no hay reciprocidad. De ahí viene lo del brillo. Al cuadro ya no se lo capta por un punto de semejanza sino que es un punto de luz que nos captura. ¿Será quizá esta *no-semejanza*, esta *no-posibilidad* del vector especular (que implicaría tanto un alto al narcisismo como al sujeto que lo interroga) lo que provoca la pregunta “¿Qué es esto?”.

Y aquí, en el “¿Qué es esto?” entra Nicola Costantino...

Si bien conocía su obra someramente, el *choqué* con ella fue repentino y esto no fue sin consecuencias. Aun hoy insiste su fuerza conmovedora, particularmente a partir algo del orden de lo *unheimlich* que sorprendí allí.

La obra de Nicola Costantino deja ver lo que no debiera verse, de ahí lo *unheimlich*. Costantino juega con lo que constantemente velamos del cuerpo y esto me produjo un impacto singular, factiblemente debido el uso particular de los cuerpos de animales ya sea en su versión de chanchos bola o de pesebre de no-natividad como ella llama a esa suerte de escenografía navideña montada con animales no natos en resina. Luego el cuerpo humano, tetillas y anos estampados en carteras y zapatos donde lo bello se desdibuja al aproximarnos al objeto y ver eso que suele estar oculto; más adelante su propio cuerpo hecho jabón y finalmente su doble en la que me detendré un minuto.

En una entrevista que le hace Michel Sauval, ella (Nicola) habla de este juego entre lo que no ha de mostrarse y que ella se encarga de dejar a la vista, de lo importante de que haya cierta distancia, que ella dice lograrla por el hecho de que los cuerpos con los que juega (en una parte de su obra) son de “otra especie” y en otro momento (diremos nosotros) por una presencia extrema de su propio cuerpo. Además destaca la importancia no sólo de lo estético sino de lo ético al hablar de la conversión de los seres vivos en objetos de consumo. Nicola pone al desnudo incluso su propio cuerpo (no su vida privada).

Cabe alguna duda de que su arte toca el cuerpo? Luego de asomarnos a su obra y a la película “La artefacta”,

¿podemos excluir al cuerpo? La insuficiencia del lenguaje para decir de este impacto, se hace obvia al intentar explicarlo. Es

en esas insuficiencias, en donde el arte toca el cuerpo y es la tensión entre el cuerpo y el lenguaje, tensión física entre la obra que apunta al cuerpo y el lenguaje que se dirige al sentido, lo que nos causa a hablar de arte. Pero ¿de qué cuerpo hablamos? Hay una vibración singular que la obra nos produce y que es otra que el impacto que sufre nuestro cuerpo ante algo del orden de lo real. Esa vibración singular incluye una distancia (esa extraña lejanía) que nos permite entrar y salir del impacto, del efecto que conmueve el cuerpo. El extrañamiento no confortable que produce la obra de arte no es nuestra angustia neurótica, es otra cosa. La angustia neurótica no tiene distancia.

La Doble

Para situar a quien no conozca su obra, vaya una breve aclaración. Nicola Costantino, crea y construye una muñeca idéntica a sí misma. Su cuerpo es el modelo sobre el que se crea la pieza. Esa muñeca la acompaña durante el embarazo e incluso el parto. No tan lentamente, este cuerpo artificial se va resquebrajando, añejándose precipitadamente, mostrando su esencia inerte, hasta que finalmente ella se deshace de él, arrojándolo al vacío...

La perplejidad de la doble construida por Nicola me remite al texto de Didi Huberman donde habla de la evitación del vacío. Dice: “la cuestión del volumen y el vacío se plantea ineluctablemente a nuestra mirada. Es la situación de quien, ante él, se encuentra cara a cara con una tumba que posa los ojos sobre él” (Didi Huberman, 1997: 19). Si bien este autor habla del arte minimalista, y esto no tiene nada que ver con la obra de Costantino, sí encuentro en su texto aquello *que me mira* desde la obra de Nicola. Eso que *me mira*, que no es evidente, sino una especie de vacío, lo hace jugar Didi Huberman entre los términos *evident* y *evidement*, (evidente y vacío) y logra con esta descripción presentificar la ausencia insoportable a la que nos confronta el vacío, vacío que como él dice:

“(…) toca el destino de un cuerpo semejante al mío vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, de su poder de alzar sus ojos hacia mí. Y que sin embargo, en un sentido, me mira, el sentido ineluctable de la pérdida aquí en la obra.” (Didi Huberman, 1997: 19)

Esta descripción me impacta en tanto da cuenta de lo que se apropió de mí (¿cuerpo?) ante la escena de “La artefacta” en la que Nicola Costantino construye su doble. Un cuerpo tan infinitamente idéntico al de ella y tan espeluznantemente diferente. Un cuerpo vivo y el mismo cuerpo muerto, ¿es el mismo cuerpo? La sensación fue de espanto y escalofrío. Ese vacío más vacío que los muñecos de cera, ese cuerpo agrietándose y dando muestras de su nada, de la nada que nos habita, ese impacto al modo de un golpe sensorial, resulta del orden de lo siniestro.

Dice más adelante Didi-Huberman (1997: 20): “La tumba, cuando la veo, me mira hasta lo más recóndito - y en ese título, por otra parte, viene a trastornar mi capacidad de verla simple, serenamente -, en la medida misma en que me muestra que he perdido ese cuerpo que recoge en su fondo. También me mira pues impone en mí la imagen imposible de ver lo que me hará el igual y el semejante de ese cuerpo en mi propio destino futuro de cuerpo vaciándose, yaciendo y desapareciendo (...)”

Insoportable descripción que parece dejar el cuerpo finito, el que llevamos o en el que andamos, demasiado a la vista, como quería hacer Creonte con su hermano. ¿Seremos Antígona (aunque ajenos a su valentía) queriendo velar ese cuerpo, pura carne? Siguiendo a Didi -Huberman, me pregunto si en el fondo, esa muñeca de Nicola sufre un destino diferente al que sufren muchas muñecas en manos de niños que despedazan su aspecto visible, les hunden los ojos, les arrancan los pelos o las abren hasta encontrarse con la nada que contienen. Didi- Huberman (1997: 53) dice que en un determinado momento, esa muñeca despedazada de ojos vacíos mira al niño desde su fondo informe y llama a esto “acting out de la mirada”. Lo mismo ocurre con el carretel de hilo del nieto de Freud, que en algún momento se detiene en una inmovilidad mortal en la que somos mirados por esa pérdida, que en cierto punto constituye la posibilidad de perdernos nosotros mismos.

Cuando Nicola se desase de la muñeca (su doble) lo hace en medio de la noche. Oscuridad que siempre envuelve a la muerte y que se revela a la percepción como lo que constituye cierta voluminosidad en tanto nos priva de la posibilidad de percepción por un tiempo.

Lo siniestro de la muñeca de Nicola está centrado en esa figura antropomórfica que parece ocultar entrañas humanas

.Esta reproducción de Nicola pone en tensión la cercanía y la lejanía de lo viviente (y de lo inerte) respetando la distancia de la que habla Benjamin.

La repugnancia, la pavora, la perplejidad y hasta la emoción hacen a la obra de Costantino, obra cuyo impacto sobre el cuerpo tiene una potencia inusitada y poca pausa. Es en lo que Kuri llama la “lógica de la sensación estética” (Kuri, 2014: 110) donde puede hallarse esa otra angustia, la angustia ominosa de Constantino.

En su texto de 1919, Freud (1986 c), habla del escalofrío, la turbación y la ominosidad como sensaciones que se hicieron un lugar en el arte. Él lo desarrolla a partir del cuento de Hoffman “El hombre de arena”.

¿Alguien podría negar o quizá discutir el hecho de que en la obra de Nicola está constantemente presente la tensión entre lo extraño y lo familiar y acaso ¿esto no constituye lo que Freud llama ominoso o siniestro? Dice Freud (1986 c: 224): “*Unheimliche* es todo lo que estando destinado a permanecer secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.

Hay algo que diferencia la obra de Nicola Costantino del horror de lo real y es la inclusión del artificio, ese que hace la distancia que Benjamin indica como necesaria. Distancia que permite incluir el artificio de su doble y el juego que con él hace, como obra.

Lo que los objetos de su obra exponen son justamente los estados del cuerpo que suelen velarse a la vista; esa ausencia tan presente (esa cercanía atravesada por la necesaria lejanía) de lo finito y putrefacient. Intolerable... De todos modos el velo está, el impacto sobre el cuerpo que la obra misma crea no se compara con el impacto de lo real; es una sensación estética donde se pone de manifiesto la tensión y la frontera entre el arte y la vida. Ella arrastra hasta el límite esta tensión. El impacto mayor me lo produjo su doble en el momento preciso de la gestación, doble que se iba desarmando mientras lo que ella gestaba en su vientre se iba formando. Sin duda esto sí tiene que ver con ella, pero aventurar interpretaciones sin su discurso sólo sería psicologizar... ¿para qué? Y en esta no-interpretación de la obra queda dicha la importancia del discurso o mejor dicho de lalengua de cada quien en un análisis (que ella no nos ha pedido).

Este doble se repite en la muñeca, en el film y finaliza en la destrucción de la imagen. Momento especial ¡Hay que sentar en una silla de ruedas y arrojar a la doble de si por un barranco! Añicos, solo quedarán añicos, pedazos despedazados como reverso del narcisismo.

Dirá Didi Huberman (1997) que enterrar la imagen sigue siendo un modo de producir imagen y se pregunta si será la imagen lo que queda en el momento mismo en que corre el riesgo de su fin, de alejarse hasta desvanecerse como objeto visible y agrega si acaso ello no basta para elaborar la falta, para hacer del “resto asesinado” un auténtico resto construido.

Sitúa Kuri (2014) en su texto sobre Costantino que “el fondo de embarazo, con las referencias al cuerpo que se transforma y al que se pierde, proyecta el escenario físico de los límites del narcisismo”. Durante el embarazo hay, me atrevo a decir, una sospecha de transformación “pasajera” del cuerpo y una esperanza de retorno. Es en el momento del parto, de la expulsión de un cuerpo de otro (del propio) donde el retorno a lo idéntico del cuerpo ya no es posible, donde el narcisismo es puesto en jaque. Cambio rotundo, abrupto. Si no quedan marcas... es otro tema...

En toda la obra de Nicola Costantino se hace presente lo aurático. Benjamin nos habla del aura como de un paradigma visual, como de un poder de la distancia que aparece en el acontecimiento del aura como una distancia desdoblada, aparición que ya es una manera de acercarse dándose a ver pero siempre bajo la autoridad de la lejanía. Hay un juego entre lo cercano y lo distante, es el objeto aurático el que instala un ida y vuelta constante deviniendo indicio de una pérdida que se encarga de sostener.

En el fenómeno aurático (a diferencia de la huella, que es manifestación de una cercanía - que por más lejana que sea- mantiene una distancia con la pulsión) lo lejano es lo inalcanzable, por eso, para ser aurático es condición que no se pueda alcanzar.

¿Cómo puede ser (no dejamos de preguntarnos desde que aparece la figura de su doble en el film) que esa imagen tan idéntica sea a la vez tan diferente a ella?! Kuri (2014: 118) se pregunta cómo hacer obra sin que un pretendido saber totalitario del narcisismo la opaque y cómo hacer obra del instante en que el cuerpo muestra su unión siniestra “con la imagen *alter* que lo constituye, lo enrarece y asfixia”. La doble muestra cómo nuestra propia imagen se construye a partir del otro y al mismo tiempo da a ver lo ajeno y amenazante, cuando por ejemplo no nos reconocemos en el espejo ratificando así que estamos hechos de otro, instante en que nos aparece lo que cotidianamente olvidamos. Imprescindible función del olvido.

Para ir cerrando, tomo la letra de la fotógrafa estadounidense Diane Arbus, quien solía decir que la fotografía era un secreto que hablaba de un secreto y que cuanto más decía, menos nos enterábamos y se me ocurre relacionarlo con el *punctum* del que habla Barthes en “La cámara lúcida” (1990) entendiendo al *punctum* como aquello que no veo, como lo que viene hacia el ojo, sale de la fotografía (obra) y me pega en el cuerpo. Algo aparece como heterogéneo. Señala lo que está fuera del campo y permite ver lo que no puede verse. La mirada rasga la visión (pulsión). Esto que también parece distinguirse en las obras de arte, esa lejanía necesaria que sale de la escena de lo que necesariamente se ve, dando cuenta de cómo el *fuera de escena* deja su marca.

Así como a partir de la foto que presenta, Barthes (1990) nos dice que la majestuosidad de la reina se debe a que es pura investidura y que lo que no se puede ver es su cuerpo mortal. También en la obra de Costantino, en su doble, hay un cierto velo, un exceso de cuerpo que hace distancia, una lejanía necesaria de la muerte presentificada en esa tensión límite entre lo inanimado y lo animado, idéntico pero abismalmente diferente.

En *Lo siniestro*, Freud (1986 c) toma el tema del doble (o del otro yo) a partir de la identificación de una persona con otra, que pierde el dominio de su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio. Freud llama a esto “desdoblamiento del yo, partición del yo o sustitución del yo”. Luego y a partir del cuento de Hoffman hace referencia al efecto “siniestro” que produce la aparición de ese otro. De todas las disquisiciones que va haciendo del término “*Unheimlich*”, se queda con la de Schelling que dice que “lo *unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1986 c: 225). Un poco más adelante y siguiendo a Otto Rank, el texto nos lleva a ver que el doble, pasa de ser una imagen protectora de la vida a ser el siniestro anuncio de la muerte. De todos modos Freud no termina de encontrar el porqué de ese poder ominoso del doble, ni si quiera cuando explica la instancia de la conciencia moral que tratará como objeto al resto del yo, atribuyéndole al doble todo lo criticable y perteneciente al narcisismo de la época primordial y todo aquello que podríamos considerar frustraciones. Finalmente relacionará el sentimiento ominoso con el surgimiento de lo más íntimo de lo reprimido que sale, que retorna y se ve cuando no debiera.

En el Seminario 10 (Lacan s/f) Lacan sitúa la angustia ante lo siniestro y muestra cómo ésta surge siempre ante la posibilidad de que en el lugar que debería permanecer vacío pueda surgir algo. Es allí cuando el efecto de extrañeza ante eso cercano y ajeno a la vez, que aparece en el lugar de la falta, inquieta angustiosamente al sujeto.

Para finalizar diremos que lo novedoso de la tesis de Kuri es que si la cuestión estética va en una dirección contraria a la síntesis perceptual del sujeto y se sitúa más allá del goce narcisista; entonces lo subjetivo queda en suspenso y la direccionalidad estética apunta al cuerpo pulsional. El receptor no es el sujeto que se confronta con la obra de arte, sino que se trata de otra cosa. Se trata del cuerpo pulsional, de la dimensión de la física de la obra que no espera ser interpretada; se trata de la alteración que el cuerpo es pasible de sentir por comulgar con el estilo de la obra que lo conmueve; instancia en la que se pueden producir formas de satisfacción que no son las cotidianas, sino un goce estético. El psicoanálisis va por la vía interpretativa del cuerpo significante, mientras que la estética aparece como lo que incide en la carne misma, pero al modo de un desgarramiento entre la biografía del artista y su obra, una distancia necesaria respecto del objeto... una alteración física. Otro

cuerpo.

Dirá Didi Huberman que ver algo que nos toca nos abre a la dimensión en que la mirada se convierte en un desencuentro irreconciliable entre lo cercano y lo lejano; cruce en el que nunca termina de alcanzarse la unión entre el contacto y su desaparición.

La doble...tan idéntica, tan cercana y tan abismalmente diferente y lejana, sacude por cruel o por siniestra, por bella u horrorosa, golpea porque no está en un museo en carácter de muñeco, está ahí, muerta, inerte, disruptiva e intrusiva en el medio de un pasaje de la vida...

Bibliografía:

Barthes, R (1980) *El placer del texto*. Méjico: Siglo XXI Editorial.

Barthes, R (1990) *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós Editorial

Benjamin, W (1989) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en *Benjamin, Walter Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires. Marzo 2020. Disponible en :https://ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf

Didi Huberman, G (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial Editorial

Freud, S (1983) Tres ensayos de teoría sexual en *Sigmund Freud OCCC Tomo VII: Tres ensayos de teoría sexual y otras obras* - Buenos Aires: Amorrortu Editorial.

Freud, S (1986 b) El yo y el ello en *Sigmund Freud OCCC Tomo XIX: El yo y el ello y otras obras* - Buenos Aires: Amorrortu Editorial.

Freud, S (1986 c): Lo siniestro en *Sigmund Freud O.C.C. Tomo. XVIII de la historia de una neurosis infantil (el "Hombre de los lobos") y otras obras* . Buenos Aires: Amorrortu Editorial

Kuri, C (2014) *Una estética de lo ominoso, Nicola Costantino*. Alemania: Editorial. Hatje Cantz

Kuri, C (2015) *Estética de lo pulsional: Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Letra Viva Editorial Lacan, J (1987) *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI Editorial

Lacan, J (1987b) *El Seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós Editorial

Lacan, J (s/f) *El Seminario. Libro 10: La Angustia*. Marzo 2020. Disponible en: www.bibliopsi.org/docs/lacan/12%20Seminario%2010.pdf

Le Poulichet, S (1998) *El arte de vivir en peligro. Del desamparo a la creación*. Buenos Aires: Nueva Visión Editorial.