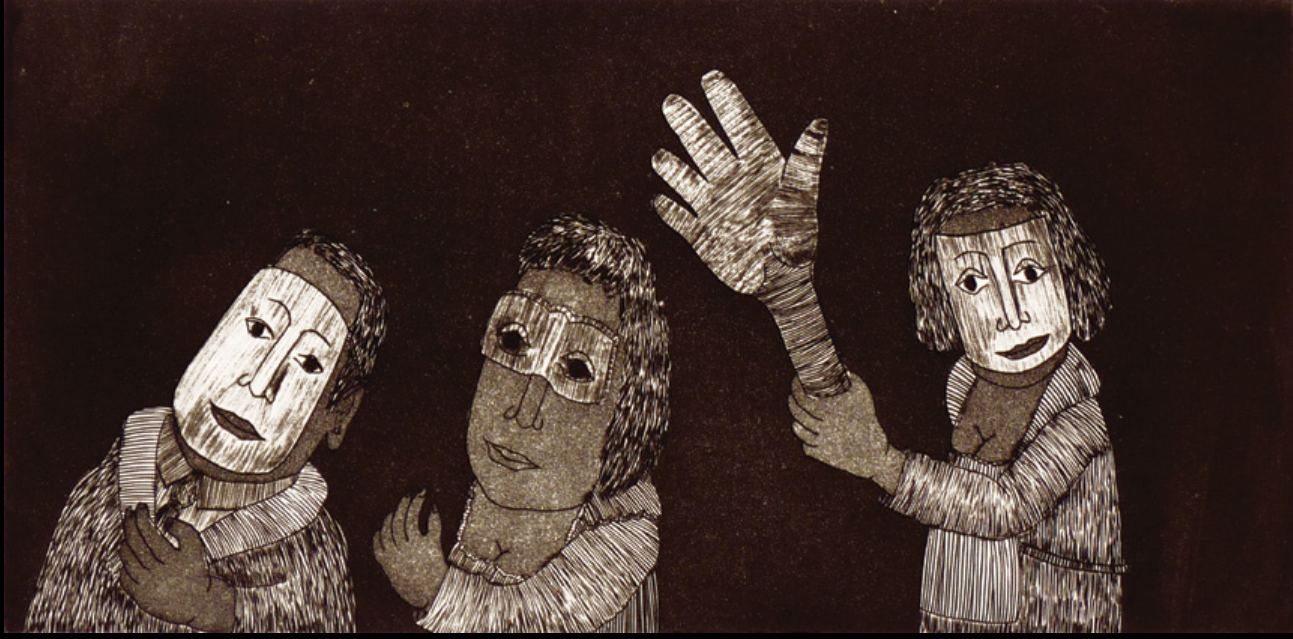


### III. BORDES ESTÉTICOS ANTE EL HORROR

---



© Antonio Samudio. Años sesenta, mutilaciones perpetuadas por la faja de la decencia. Serigrafía. 1996. 40x30 cm.



© Antonio Samudio. *Sin título*. Buriol y aguafinta. 2008. 35x50 cm.

# Paradojas de la emoción estética: del horror a la promesa

LUZ ZAPATA-REINERT\*

Universidad de Bretaña Occidental (UBO), Brest, Francia



## Paradojas de la emoción estética: del horror a la promesa

Las obras de arte tienen el poder de convocar la paradoja misma de un tiempo y un espacio anteriores a la existencia. Ello concierne al sujeto mismo y a su deseo de ir hacia lo desconocido a través de la estética en cuanto cualidad de su sentir. La emoción estética es abordada en su función de indicar lo real de la pulsión y apuntar a lo que no puede ser pensado, a lo inconsciente. Este artículo se propone explorar cómo el sentimiento estético puede despejar un camino de subversión de la pulsión y abrirlo hacia otro borde posible de la existencia. Allí situamos una función esencial de la emoción estética como punto de apoyo para atravesar el horror, aferrarse a lo humano y a la promesa de una vida posible. Desde este punto de vista, el recorrido implica también una apuesta ética.

**Palabras clave:** creación, emoción estética, psicoanálisis, pulsión, síntoma, sufrimiento.

## Paradoxes de l'émotion esthétique: de l'horreur à la promesse

Les œuvres d'art détiennent le pouvoir de convoquer le paradoxe même d'un temps et d'un espace d'avant l'existence. Ceci concerne le sujet même et son désir d'aller vers l'inconnu via l'esthétique en tant que qualité de son sentiment. L'émoi esthétique est abordé par le biais de sa fonction d'indiquer le réel de la pulsion et de viser à ce qui ne peut pas être pensé, c'est à dire l'inconscient. L'article propose d'explorer comment le sentiment esthétique peut déblayer un chemin de subversion de la pulsion jusqu'à l'ouvrir vers un autre bord possible de l'existence. C'est là que nous plaçons une fonction essentielle de l'émoi esthétique en tant que point d'appui pour traverser l'horreur, s'accrocher de l'humain et de la promesse d'une vie possible. De ce point de vue le parcours implique aussi un pari étique.

**Mots-clés:** création, émotion esthétique, psychanalyse, pulsion, symptôme, souffrance.

## The Paradoxes of Aesthetic Emotion: From Horror to Promise

Works of art have the power to evoke the paradox of a time and a space prior to existence. This concerns the subject itself and its desire to advance toward the unknown through aesthetics as a quality of its feeling. Aesthetic emotion is addressed here in its function of indicating the reality of drives and pointing to that which cannot be thought, that is, the unconscious. The article explores how aesthetic feeling can pave the way to subvert drives and open it up to another facet of existence, suggesting that aesthetic emotion serves an essential function in dealing with horror and clinging to the human, as well as to the promise of a possible life. In this sense, the path involves an ethical commitment.

**Keywords:** creation, aesthetic emotion, psychoanalysis, drive, symptom, suffering.

**CÓMO CITAR:** Zapata-Reinert, Luz. "Paradojas de la emoción estética: del horror a la promesa". Desde el Jardín de Freud 14 (2014): 147-157, doi: djf.v14n14.46118.

\* e-mail: luz.zapata-reinert@univ-brest.fr

© Ilustraciones: Antonio Samudio

## “EL HOMBRE NO ERA LA ÚNICA SOLUCIÓN PARA SALIR DE ANIMAL”

El hombre es un cuadrúpedo que sufre; el hombre es una puerta que da a cualquier lado; el hombre es un animal olímpico; el hombre es una máquina del cara a cara, del entre nos; el hombre es un omnívoro interesante; el hombre es un animal que denuncia; el hombre es una nada orgullosa de sí; el hombre es un problema que se arregla a cuchillo; el hombre es un viviente sin argumento. El hombre no era la única solución para salir del animal.<sup>1</sup>



Esta obra de teatro resonó en mí, cuestionó el misterio que es a veces nuestra propia humanidad. Un tiempo originario es allí evocado, tiempo de nuestra sujeción, en el cual la humanidad emerge dejándonos mil preguntas.

La condición humana se presenta con frecuencia bajo la forma de una pregunta abismal sobre nuestra presencia en el mundo, “[...] una cuestión que el ser plantea para el sujeto ‘desde allí donde estaba antes de que el sujeto viniese al mundo’”, dirá Jacques Lacan<sup>2</sup> parafraseando a Sigmund Freud.

Las obras de arte tienen, entre otros, ese poder de convocar un tiempo y un espacio de antes de la existencia, y el poder de llamarnos de cierta manera al corazón de la oscuridad, de hacernos “seña”. Jean-Marc Chauvel, compositor y profesor de música habla del “llamado de la obra” (*l’appel de l’œuvre*) y de lo que allí escuchamos:

Ustedes ven estas imágenes, escuchan esta música, y no saben de qué se trata, no saben nada de lo que ello puede querer decir, pero algo está sucediendo, algo que perturba e intriga, algo que les pide un cambio de postura porque ello no corresponde a nada de lo que ustedes esperaban, y es por tanto tan familiar, tan familiar que ustedes tienen, subrepticamente, la sensación de haber vivido ya todo eso, e incluso la misma sensación, tal vez ustedes nacieron para vivir aquello.<sup>3</sup>

Podríamos decir, parafraseando a Lacan, que la emoción estética concierne a la manera como recibimos de una obra *nuestro propio mensaje bajo una forma invertida*<sup>4</sup>. El llamado de la obra y nuestro deseo de responderle, serían así dos movimientos distintos en un mismo recorrido: el de un sujeto en su deseo de ir hacia lo desconocido.

1. Valère Novarina, *La Scène [La escena]* (Paris: P.O.L, 2003), 90. La traducción es mía.

2. Jacques Lacan, “Instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, en *Escritos 1*, 10ª ed. (México: Siglo XXI, 1984), 500. La cursiva es mía.

3. Jean-Marc Chauvel, “La pulsión estética”, *Insistance 5* (2011): 150.

4. Jacques Lacan, “El seminario sobre *La carta robada*”, en *Escritos 1*, 10ª ed. (México: Siglo XXI, 1984), 35. La cursiva es mía.

Las obras de arte despiertan nuestras sensaciones, convocan nuestra sensibilidad. La estética que voy a evocar aquí, a partir de los aportes freudianos y lacanianos, no se limita entonces a una “teoría de lo bello” sino, como lo indica Freud, la estética designa “la doctrina de las cualidades de nuestro sentir”<sup>5</sup>. Lacan indica, por su parte, que la estética implica un punto de contingencia ligado al cuerpo: “la estética es lo que ustedes sienten”<sup>6</sup>. Lo que sentimos concierne en primera instancia a nuestro cuerpo, pero no hay ningún cuerpo solo. “Si no hubiera Simbólico y *ex-sistencia* de lo Real, ese cuerpo simplemente no tendría estética de ningún modo”<sup>7</sup>. Quien dice Real dice goce: “goce estético” que nos advierte de un real en juego, un real de la pulsión.

Por su parte, el filósofo Jacques Rancière indica que el enfoque estético comparte con el psicoanálisis el hecho de “apuntar a lo que no puede ser pensado”, a lo que es inconsciente<sup>8</sup>. Los dos se interesan entonces en la manera en la que lo que no puede ser pensado se *presentifica* en el campo sensible, y este terreno sensible es convocado por el arte para la estética, por el síntoma para el psicoanálisis.

El enfoque estético y el psicoanálisis tienen en común este interés por lo que escapa al pensamiento, por lo que resiste a la comprensión<sup>9</sup>. El terreno de las obras de arte interesa al psicoanálisis precisamente porque se define como un lugar privilegiado de la expresión del inconsciente. El interés del psicoanálisis por los creadores literarios, artistas y poetas —considerados como aliados preciosos— se sitúa en el hecho de que en materia de formaciones singulares del inconsciente y de sus mecanismos su saber avanza con respecto al saber del psicoanalista. El artista encuentra a través de su creación una salida para sus pulsiones, un modo de tratamiento del goce, así como una manera de orientarse por lo real<sup>10</sup>.

Nuestro interés particular por la emoción estética se sitúa en este punto en el que puede mostrarnos cómo un sujeto puede acercarse “el borde” de su síntoma, tocar un límite a partir del cual algo puede volcarse y permitir así un cambio de posición. La emoción estética comporta así una posibilidad de viraje del horror del síntoma, del sufrimiento, al mostrar en el mismo movimiento una parte inconsciente. Es aún necesario que el sujeto logre reconocerlo para poder hacer algo con ello.

El arte y el goce de la belleza son para Freud una de las soluciones posibles para evitar el sufrimiento y obtener satisfacción, al lado del amor, la neurosis y la religión<sup>11</sup>. El arte y el sentimiento de lo bello permiten además abordar la cuestión de la verdad como espejismo: en el sentimiento, “miento”. Lo que está en juego aquí es poder sondear este goce estético en su relación con la verdad subjetiva, pues este movimiento que va de la estética a la verdad concierne al *devenir ético* del sujeto mismo.

5. Sigmund Freud, “Lo ominoso” (1919), en *Obras completas*, vol. XVII (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), 219.
6. Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XXII R.S.I. (1974-75)* (Paris: Version de l’Association Freudienne Internationale), 130.
7. *Ibíd.*
8. Jacques Rancière, *L’inconscient esthétique* (Paris: Galilée, 2001), 44.
9. Michel Lapeyre, *Psychanalyse et création. La cure et l’œuvre* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010), 81.
10. *Ibíd.*, 161.
11. Sigmund Freud, “El malestar en la cultura” (1930 [1929]), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), 82.

## “EL ARTE EXISTE PARA IMPEDIRNOS MORIR POR LA VERDAD”<sup>12</sup>

El sufrimiento atestigua el misterio de nuestra propia presencia en el mundo, en el sentido en que el sufrimiento nos recuerda un cuerpo a cuerpo doloroso. Pero el sufrimiento se presenta igualmente al psicoanalista como una vía de acceso hacia lo real del sujeto, a la manera de la parte emergida de un iceberg.

El síntoma, como la obra de arte, atestigua del inconsciente, de la pulsión, trata el goce excesivo dándole una forma que es para el sujeto tanto un callejón sin salida como una solución, la única posible por el momento. El síntoma y la obra de arte cifran el goce y a veces cuando se encuentran hacen volcar al sujeto hasta el punto de hacerle sentir la relación con su propia pulsión.

Para Freud, *el sentimiento estético es depositario de una verdad* que se muestra al sujeto pero que no es aún consciente. Freud elabora esta cuestión bajo el modo de lo ominoso, lo siniestro, *Das Unheimliche*. Enigma que se manifiesta en el terreno de nuestro sentir. Aquello que no puede ser pensado, puede ser sentido. Freud presta entonces una atención particular a aquellos momentos en los cuales un sujeto se siente conmovido, trastornado por aquello que no puede pensar, por lo que es inconsciente: un afecto que se manifiesta de repente, una impresión de *déjà vu* o de irrealidad de la percepción, un momento en el que el sujeto se siente subyugado por una obra de arte, son tantos momentos en los cuales Freud se interesa en la dimensión estética del inconsciente.

Estos momentos, llamados por Paul-Laurent Assoun “momentos estéticos del síntoma”<sup>13</sup>, fueron objeto de varias observaciones clínicas de Freud. Sigamos en este punto a Assoun y citemos dos ejemplos en los cuales Freud capta esta manera singular de aparición del sentimiento estético en relación con el síntoma.

Freud relata un episodio acaecido a Dora cuando, después de haber deambulado como extranjera en Dresde, entra de visita a la famosa galería de arte. Después de haber rechazado la invitación de su primo para servirle de guía en la galería, Dora va sola y, cuenta Freud, se detiene ante las imágenes que le gustaban. Frente a la *Madonna Sixtina* de Rafael “permaneció dos horas [...] en una ensoñación calma y admirada. Cuando se le preguntó qué le había gustado tanto en el cuadro, no supo responder nada claro. Al final dijo: ‘La Madonna’”<sup>14</sup>.

La fascinación ante La *Madonna* ¿crystaliza un momento de satisfacción de la pulsión para Dora? El sentimiento estético parece apuntar en ella al enigma de la feminidad; el cuestionamiento sobre lo que es una mujer estaba en efecto en el centro de su cura. La mujer misma se presenta a Dora en este cuadro con los rasgos de madre virgen. Pero hay igualmente allí una situación ternaria: La *Madonna* cargando al niño

12. “L’art existe pour nous empêcher de mourir de la vérité”. Friedrich Nietzsche citado por el pintor Otto Dix, en *10 x Dix, un portrait d’Otto Dix*, Jennifer Alleyn. (Montreal: Echo Media, 2012).

13. Paul-Laurent Assoun, “Le moment esthétique du symptôme. Le sujet de l’interprétation chez Freud”, *Cahiers de psychologie de l’art et de la culture* (ENSBA) 12 (1987): 141-158.

14. Sigmund Freud, “Fragmento de análisis de un caso de histeria (caso Dora)” (1905), en *Obras completas*, vol. VII (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), 85.

está rodeada de dos personajes, uno masculino y otro femenino, en postura de oración y veneración. Dora evoca igualmente otro cuadro que representa un bosque denso con ninfas en el trasfondo de la imagen, el cual completará la situación al interrogar otra faceta de la feminidad para Dora.

En el caso del “Hombre de las ratas” Freud relata otro de estos momentos estéticos, comienza por constatar que para el Hombre de las ratas la masturbación es provocada por:

[...] momentos particularmente hermosos que vivenciara, o pasajes particularmente bellos que leyera. Por ejemplo, una hermosa siesta de verano, cuando en el centro de Viena oyó soplar soberbiamente [el cuerno] a un postillón, hasta que un guardia se lo vedó, pues estaba prohibido soplar dentro de la ciudad. O bien cuando otra vez leyó en *Verdad y poesía* cómo el joven Goethe, en un arrebato de ternura, se libró del efecto de una maldición que una celosa había echado sobre la que besara sus labios después de ella. Durante mucho tiempo, como supersticiosamente, Goethe se había dejado disuadir por aquella maldición, pero en ese momento rompió el hechizo y besó con efusión a su amor.<sup>15</sup> [...] E increíblemente él se masturbó a raíz de eso.<sup>16</sup>

Esta emoción musical del Hombre de las ratas aparece como un efecto sensible de la transgresión y, al mismo tiempo, como una manera de atravesar la inhibición ligada al síntoma. En la cura del Hombre de las ratas, la masturbación aparece a la vez como una compulsión para provocar al padre muerto y como una manera de escapar a este mismo padre<sup>17</sup>.

Freud indica a su analizante un rasgo presente en estos momentos tan hermosos y exaltantes: “de estos dos ejemplos, no pude menos que poner de relieve, como el rasgo común, la prohibición y el sobreponerse a un mandamiento”<sup>18</sup>.

El sentimiento estético muestra para el sujeto un momento de viraje, en el cual se le presenta otra dimensión del deseo y de la pulsión<sup>19</sup>. Este momento, retomado y analizado en el trabajo de la cura puede comportar una función topológica: al situar un borde, el sentimiento estético puede permitir un viraje de la pulsión y un cambio en la posición del sujeto.

La aparición del sentimiento estético en la cura puede revelar, desde este punto de vista, un momento de viraje de la posición del sujeto con respecto al sufrimiento. En efecto, en los límites del sufrimiento, la emoción estética revela este punto en el cual el sujeto puede cambiar de borde, subvertir la situación en la cual está preso y hacer emerger en este movimiento efectos de creación. Lacan abrió esta pista fecunda de trabajo al indicar ese punto donde el síntoma se invierte en efectos de creación: “la

15. Sigmund Freud, “A propósito de un caso de neurosis obsesiva (el ‘Hombre de las ratas’)” (1909), en *Obras completas*, vol. X (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), 160.

16. Sigmund Freud, “Anexo. Apuntes originales sobre el caso de neurosis obsesiva” (1907), en *Obras completas*, vol. X (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), 205.

17. Véase: Assoun, “Le moment esthétique du symptôme. Le sujet de l’interprétation chez Freud”.

18. Freud, “A propósito de un caso de neurosis obsesiva (1909)”, 160. Citado por Assoun, “Le moment esthétique du symptôme. Le sujet de l’interprétation chez Freud”, 156.

19. Véase: Luz Zapata-Reinert, “Le rapport du sujet au langage: vers une approche des ‘phénomènes de style dans la clinique des névroses’”, *L’Evolution psychiatrique* 72 (2007): 325-337.

fidelidad a la envoltura formal del síntoma [...] nos llevó a ese límite en que se invierte en efectos de creación”<sup>20</sup>.

### “CAER POR LA BORDA”

Elías, de unos cincuenta años de edad, cuestiona en un momento de su análisis lo que ha constituido su relación con su madre y con su padre, y se da cuenta que una parte de sus dificultades actuales tiene raíz en el hecho de no haber logrado “vivir su vida de muchacho”, así como lo dice él mismo. Elías evoca un padre que no logró ayudarlo a separarse de su madre, madre vivida como un “capullo” (*cocon*) a la vez confortable y asfixiante. Solo no lograba separarse de ella, pero constata que en general necesita “una patada en la nalga” para moverse. Dice sufrir demasiado y no logra deshacerse de este sufrimiento.

Elías tiene un barco, un velero, que se le reveló como un indicador de su relación con el sufrimiento y el encierro que este último constituye. Por ejemplo, tuvo una época en la que solo podía dar “pequeñas vueltas en la bahía”, sin atreverse a aventurarse más lejos. Luego, llegó un día en el que se fue mucho más lejos, más allá de la bahía. Elías vive este momento como una emancipación, en la que se sintió un poco marinero, como su padre. Poco tiempo después Elías se cae de su barco y esta caída lo deja perplejo: él nunca pensó que esto podría sucederle. Un error tonto en el momento de aferrar las velas lo hizo caer por la borda. Un navegador vino en su ayuda.

Elías comenta esta caída diciendo que se cayó en el momento en el que estaba sacando la cabeza del agua con el trabajo del análisis. Tiene la impresión de caerse de nuevo en el fondo del pozo, pero constata a pesar de todo que no se cae tan profundamente como antes, haciendo alusión a los momentos de gran depresión que marcaron su existencia. Cuestiona esta caída con las siguientes palabras:

[...] tal vez sólo sé vivir en el sufrimiento, por fuera de él, no existo. Sin embargo, siento que hay allí algo para transformar puesto que allí me siento existir, yo siento bien que es de allí mismo que voy a poder sacar algo para continuar viviendo.

En ese momento le viene la idea de que tal vez él ha renunciado a sus sueños: dice que ya no sueña en la noche, y que además de eso no abriga ningún sueño en su vida. Yo le digo entonces: “Pues bien, tal vez usted me va a decir ¿dónde dejó sus sueños?”.

Después de este suceso y de las preguntas que provocó, aparece en Elías un deseo de escribir, desconocido hasta entonces. Algunos días después se despierta con un poema en la cabeza: al comienzo se asombra de esas palabras que le llegan,

20. Jacques Lacan, “De nuestros antecedentes”, en *Escritos 1*, 10ª ed. (México: Siglo XXI, 1984), 60.



luego las escribe y pasa así varios días escribiendo poemas. “Eso apareció así”, dice él, y le produjo un alivio. Elías se extraña de esta expresión repentina y desconocida en él, dice entonces:

[...] a mí nunca me ha interesado la poesía, de hecho tengo una gran dificultad para memorizar poemas, pero ahí los escribí, y eso me alivia, ahí descubrí algo que puede venir de mí mismo, y ahí yo no sufro. Me doy cuenta al escribir que es posible existir sin sufrir.

Elías se despierta aún de vez en cuando con palabras de las que él hace poemas, y escribe con regularidad desde entonces.

Desde un punto de vista clínico, este momento de creación aparece después de la caída del barco, de lo que a través de esta caída Elías encontró y de las preguntas que esta suscitó. Yo diría que esta caída constituye un momento en el cual el sufrimiento alcanzó un límite, y una inversión fue posible entonces para él. Esta caída es como un acto fallido de Elías, acto con el cual se cuestiona de manera diferente. En efecto, este momento en el cual se vuelca su propia posición hace emerger un cuestionamiento nuevo: Elías se pregunta ¿por qué creí que navegar le gustaba? Comienza así a poner en duda lo que nombra su “pasión por el mar” (*passion pour la mer*)<sup>21</sup>: ¿es de verdad una pasión? Luego dice: “finalmente yo creo que a mí me atrae el mar pero a partir de la tierra” (*finalement je crois que je suis attiré par la mer mais à partir de la terre*).

Atracción mortífera por el mar y lugar del padre se presentan aquí a Elías en toda su violencia. Son cuestiones de las que seguirá hablando, pues se trata para él de una de las primeras vueltas de este circuito.

La escritura poética aparece aquí como un efecto de creación, abre para Elías un espacio, una posibilidad y un placer nuevos. La aparición de esta expresión creadora produjo igualmente efectos en el trabajo clínico: la asociación libre, ejercicio difícil para él, viene con más facilidad, las asociaciones se presentan ahora un poco como sus poemas: una palabra, una imagen incomprensible e inesperada, pero que él acepta y explora, las ideas así se enlazan y se libran un poco de su inconsciente y de su relación con la pulsión.

Me parece que Elías vivió aquí un momento de inversión en su relación con el sufrimiento, inversión de su pulsión igualmente, pues después de mostrarse bajo su cara mortífera, dio salida a una faz creadora. Esto indica que otro aspecto de su trabajo analítico comienza, una transformación del sufrimiento tuvo lugar, y se producirán aún otras. Elías recorre ahora otra faceta de su realidad con la ayuda de la poesía, entre otras cosas.



21. En francés la palabra mar (*la mer*) comporta el equívoco con la palabra madre (*la mère*).

## “MI HORA PREFERIDA”

Ahora quisiera evocar al escritor húngaro Imre Kertész, quien fue arrestado en Budapest en 1944 y deportado a la edad de 15 años a Auschwitz-Birkenau. Fue liberado en Buchenwald en 1945. Después de su regreso a Hungría trabajó en Budapest para el periódico *Világosság* de 1948 a 1951, momento de proclamación del periódico como órgano del partido comunista. Después de prestar servicio militar durante dos años, lleva una vida de escritor independiente y de traductor de Nietzsche, Freud, Wittgenstein, entre otros autores que han influenciado su creación literaria. En 2002 recibió el premio Nobel de literatura<sup>22</sup>.

*Sin destino* es su primera novela, publicada en 1975<sup>23</sup>, que hará parte de una trilogía sobre la ausencia de destino, al lado de *Fiasco* (1988) y *Kaddish por el hijo no nacido* (1990). Kertész enfrentará no solo el horror del campo de concentración, sino además el rechazo de su trabajo literario sobre esta experiencia. En efecto, los editores húngaros del periodo estaliniano rechazarán su libro *Sin destino*, el cual será finalmente publicado y recibido en un “silencio compacto”<sup>24</sup>.

Así, podría decirse que Kertész encuentra, con su obra, las mismas respuestas que frente al horror vivido: el rechazo, el silencio. En cuanto a los lectores, nosotros mismos nos vemos confrontados a la dificultad de ir hacia esta obra, acogerla, recibirla. El lector no sale indemne de esta experiencia que resulta dolorosa.

Pero no olvidemos que estas respuestas que situamos ahora en el exterior (los editores, los lectores, etc.) fueron primero vivenciadas por Kertész mismo, quien, desde su llegada a Hungría en 1945, rechaza la invitación de un periodista que le propone relatar lo que vivió. Así, Kertész necesitó varios años antes de lograr salir de la sideración de la experiencia del campo de concentración y poder escribir *Sin destino*.

Entre la experiencia vivida y la escritura pasaron quince años. Durante este tiempo, la vivencia hibernaba y Kertész mismo se pregunta:

[...] ¿Qué ocurrió con la “materia de mi experiencia”? ¿A dónde fue a parar, saliendo del papel y de mí mismo? En su día estuvo allí: me sucedió dos veces, una vez —de forma inverosímil— en la realidad y otra —de forma mucho más verosímil— cuando la recordé. [...] Después surgió de pronto en mi interior, procedente de las tinieblas, algo así como una idea. De súbito tenía en mi poder una materia que por fin ofrecía una realidad definida a mi imaginación inquieta que, sin embargo, siempre se había derrumbado hasta entonces y que, densa, blanda, informe, en seguida empezó a fermentar y a crecer en mi interior como una masa de levadura.<sup>25</sup>

La obra de Kertész, comenzando por *Sin destino*, es presentada por él mismo como un cuestionamiento sobre su experiencia en los campos de exterminio: “las

22. Véase: The Official Web Site of the Nobel Prize, <http://www.nobelprize.org/> (consultado el 11/12/2013).

23. Imre Kertész, *Sin destino* (1975), trad. de Judith Xantus (Barcelona: Acantilado, 2001). Edición francesa: *Être sans destin* (Paris: Actes sud, 1998).

24. Véase: *The Official Web Site of the Nobel Prize*. [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2002/kerteszbio.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2002/kerteszbio.html) (consultado el 11/12/2013).

25. Imre Kertész, *Fiasco* (1988) (Barcelona: Acantilado, 2003), 76.

consecuencias éticas de haberlos vivido y sobrevivido”<sup>26</sup>. La experiencia vivida hubiera podido enloquecerlo si él no la hubiera utilizado como ficción<sup>27</sup>. Así, Kertész opone la autobiografía a la novela diciendo que “Una buena autobiografía semeja un documento: un retrato de la época que uno puede usar como ‘referencia’. En la novela, en cambio, lo importante no son los hechos, sino aquello que se agrega a los hechos”<sup>28</sup>. En efecto, para Kertész “la realidad de Auschwitz es un universo impensable, un mundo que solo puede pensarse con la ayuda de la imaginación estética”<sup>29</sup>.

Desde nuestro punto de vista, la imaginación y precisamente la *emoción estética* tienen una función esencial en la experiencia de Kertész y en la manera como él logró atravesar el horror, sobrevivir y hacer emerger, de esta misma experiencia del horror, una *ética* posible. Así, la emoción estética permite a Kertész, en primer lugar, encontrar una manera subjetiva de escapar al horror del campo de concentración; en segundo lugar, le permite percibir y aferrarse a lo humano, allí donde ya no parece existir finalmente, la emoción estética le permitirá escribir su experiencia y salvarse de nuevo a través de la escritura.

En efecto, la obra de Kertész cuestiona el devenir de la humanidad del hombre cuando es privado de todo destino. De hecho, así como lo indica Jean-Claude Zylberstein en su presentación de la novela en francés, *Sin destino* es una obra que “importunará tanto a aquellos que rechazan aún mirar de frente el funcionamiento del totalitarismo como a aquellos que cultivan el mito de un universo de concentración maniqueo”<sup>30</sup>.

Gyurka (Imre tal como Kertész lo relata) sobrevivió a la deportación y, después de un largo camino de regreso a su ciudad, discute con dos ancianos que eran sus vecinos, uno le dice: “‘Antes que nada —dijo—, tienes que olvidar los horrores.’ Le pregunté, muy extrañado: ‘¿Por qué?’ ‘Para poder vivir’ [...] ‘Con esa carga no se puede empezar una nueva vida’”<sup>31</sup>. Gyurka no comprende por qué ellos le piden una cosa imposible, trata entonces de explicarles que su experiencia había sido real y que él no podía mandar sobre sus recuerdos:

[...] sólo había situaciones dadas que contenían posibilidades. Yo había vivido un destino determinado; no era ése mi destino pero lo había vivido. [...] Incluso así les dije lo que quería: que nunca empezamos una nueva vida sino que seguimos viviendo la misma de siempre. Yo, y no otro, había dado unos pasos, y puedo decir que dentro de mi destino dado siempre he actuado con honradez. [...] ¿O tal vez querían que esa honradez y todos esos pasos que yo había dado perdieran su sentido?<sup>32</sup>

Gyurka se encuentra entonces en la calle y, para tomar fuerzas antes de ir a pie donde su madre, se detiene en la plaza y mira:

26. Imre Kertész, *Dossier K* (2006) (Barcelona: Acantilado, 2007), 68.

27. Véase: Daniela Fernández, “Inventer Auschwitz”, en *L’homme Kertész. Variations psychanalytiques sur le passage d’un siècle à un autre* (Paris: Editions Michèle, 2013), 50.

28. Kertész, *Dossier K*, 12.

29. Imre Kertész, *Journal de galère* (1992) (Arles: Actes sud, 2010), 253-254. Citado por Fernández, “Inventer Auschwitz”, 52. La traducción es mía.

30. Jean-Claude Zylberstein, Presentación de cubierta, en *Etre sans destin* (Paris: Actes sud, 1998). La traducción es mía.

31. Kertész, *Sin destino*, 256.

32. *Ibíd.*, 259-260.

Por delante, hacia donde tendría que encaminarme, por donde la calle parecía alargarse y ensancharse, perderse en lo infinito, encima de los montes azules y verdes, el cielo era de color púrpura y las nubes violetas. Alrededor, las cosas también parecían haber cambiado: el tráfico había disminuido, la gente iba menos deprisa, hablaban en un tono más bajo y sus miradas eran más dulces. Era aquella hora tan típica —la reconocí de inmediato, allí mismo—, mi hora preferida en el campo, y experimenté una sensación fuerte, dolorosa e inútil: la nostalgia. [...] Miré alrededor en aquella plaza pacífica, ya crepuscular, por las calles atormentadas pero llenas de promesas, y sentí cómo crecían y se juntaban en mí las ganas de continuar con mi vida, aunque pareciera imposible. [...] puesto que no existía ninguna cosa insensata que no pudiéramos vivir de manera natural, y en mi camino, ya lo sabía, me estaría esperando, como una inevitable trampa, la felicidad. Incluso allá, al lado de las chimeneas había habido, entre las torturas, en los intervalos de las torturas algo que se parecía a la felicidad.<sup>33</sup>

Mientras que Gyurka rozó la muerte y fue incluso arrastrado por la inminencia de su propia muerte, una cosa parece traerlo a una vida aún posible: el sentimiento estético que encuentra en los intervalos del sufrimiento, en la esquina de una calle del campo de concentración, en el crepúsculo ensombrecido. Esta emoción estética lo proyecta hacia otro borde del sufrimiento, y le hace esperar con impaciencia su “hora preferida”, en la cual:

No servían ni la reflexión, ni la lógica ni la deliberación, no servía la fría razón. En mi interior identifiqué un ligero deseo que acepté con vergüenza —porque aun siendo absurdo, era muy persistente—, el deseo de seguir viviendo, por otro ratito más, en este campo de concentración tan hermoso.<sup>34</sup>

Gyurka se aferró a esos momentos paradójicos de la emoción estética, y ese sentimiento le mostró otro borde diferente del horror y de la muerte. Un borde en el cual la promesa del porvenir es permitida, y en el cual otro sujeto que el detenido puede existir. Esta emoción estética le permitió —en los confines de lo innombrable y de lo impensable— transformar el horror en posibilidad de vida, escuchar la voz en sordina de ese deseo de vivir para cambiar de posición y arrancarse a la muerte.

La obra de Kertész nos habla así de la travesía del horror, de las paradojas de la emoción estética, así como de la subversión subjetiva y del viraje de la pulsión, posibles para cada ser humano.

33. *Ibíd.*, 261-263.

34. Kertész, *Sin destino*, 192.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEYN, JENNIFER. *10 x Dix, un portrait d'Otto Dix*. Montreal: Echo Media, 2012.
- ASSOUN, PAUL-LAURENT. "Le moment esthétique du symptôme. Le sujet de l'interprétation chez Freud". *Cahiers de psychologie de l'art et de la culture* (ENSBA) 12 (1987): 141-158.
- CHOUVEL, JEAN-MARC. "La pulsion esthétique". *Insistance* 1 (5) (2011): 147-155.
- FERNÁNDEZ, DANIELA. "Inventer Auschwitz". En *L'homme Kertész. Variations psychanalytiques sur le passage d'un siècle à un autre*. Paris: Editions Michèle, 2013.
- FREUD, SIGMUND. "Fragmento de análisis de un caso de histeria (caso Dora)" (1905). En *Obras completas*, vol. VII. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- FREUD, SIGMUND. "Anexo. Apuntes originales sobre el caso de neurosis obsesiva" (1907). En *Obras completas*, vol. X. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- FREUD, SIGMUND. "A propósito de un caso de neurosis obsesiva (el 'Hombre de las ratas')" (1909). En *Obras completas*, vol. X. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- FREUD, SIGMUND. "Lo ominoso" (1919). En *Obras completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- FREUD, SIGMUND. "El malestar en la cultura" (1930 [1929]). En *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- KERTÉSZ, IMRE. *Être sans destin* (1975). Paris: Actes sud, 1998.
- KERTÉSZ, IMRE. *Sin destino* (1975). Barcelona: Acantilado, 2001.
- KERTÉSZ, IMRE. *Fiasco* (1988). Barcelona: Acantilado, 2003.
- LACAN, JACQUES. *Le Séminaire livre XXII R.S.I. [1974-75]*. Paris: Versión de l'Association Freudienne Internationale.
- LACAN, JACQUES. "De nuestros antecedentes". En *Escritos 1*, 10ª ed. México: Siglo XXI, 1984.
- LACAN, JACQUES. "El seminario sobre *La carta robada*". En *Escritos 1*, 10ª ed. México: Siglo XXI, 1984.
- LACAN, JACQUES. "Instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud". En *Escritos 1*, 10ª ed. México: Siglo XXI, 1984.
- LAPEYRE, MICHEL. *Psychanalyse et création. La cure et l'œuvre*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010.
- NOVARINA, VALERE. *La Scène*. Paris: P.O.L., 2003.
- RANCIÈRE, JACQUES. *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.
- THE OFFICIAL WEB SITE OF THE NOBEL PRIZE, [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2002/kertesz-bio.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2002/kertesz-bio.html) (consultado el 11/12/2013).
- ZAPATA-REINERT, LUZ. "Le rapport du sujet au langage: vers une approche des phénomènes de style dans la clinique des névroses". *L'Évolution psychiatrique* 72 (2007): 325-337.



