



**USAL**  
**UNIVERSIDAD**  
**DEL SALVADOR**

**Universidad Del Salvador (USAL)**

**Facultad de Psicología y Psicopedagogía**

**Decana: Prof. Dra. Gabriela Renault**

**Doctorado en Psicología**

**Directora: Prof. Dra. María Verónica Brasesco**

**Grupo de Investigación en Psicoanálisis y Lo Disruptivo**

**Director: Prof. Dr. Moty Benyakar, MD, PhD**

**USAL**

**Tesis de Doctorado:**

**DEL SALVADOR**

***UN EXTRAÑAMIENTO POÉTICO:***

***La experiencia estética y sus condiciones de posibilidad estudiadas a partir de una perspectiva psicoanalítica***

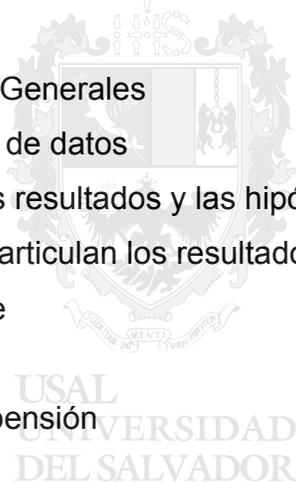
**Doctoranda: Lic. Gabriela Goldstein**

**Director: Carlos Weisse, MD**

## TABLA DE CONTENIDO

1. Palabras de agradecimiento
2. Resumen
3. Introducción
  - 3.1. Postulado central de la tesis
  - 3.2. Presentación de la temática
  - 3.3. Problemas y preguntas de investigación
  - 3.4. Relevancia y justificación de la temática
4. Antecedentes
  - 4.1. Desde la filosofía hasta la teoría de la estética
  - 4.2. Acerca del extrañamiento como condición del conocimiento
  - 4.3. La reflexión estética y el placer ambiguo
  - 4.4. El formalismo ruso como soporte de la imaginación poética
  - 4.5. La experiencia estética en términos cognitivos
  - 4.6. Experiencia estética y psicoanálisis
    - 4.6.1. Lo simbólico, la relación de desconocido y el objeto de perspectiva
    - 4.6.2. La forma estética y las condiciones formales de la mente
5. Estado del arte
6. Marco teórico referencial
  - 6.1. Estética y pensamiento freudiano
  - 6.2. La noción del extrañamiento en la teoría psicoanalítica
  - 6.3. El objeto de arte y el lugar de la fantasía en la creación artística
  - 6.4. La dialéctica de la relación sujeto/objeto y yo/no-yo en la experiencia estética.
  - 6.5. El placer y lo ominoso
  - 6.6. La experiencia del instante y la noción de acontecimiento
  - 6.7. El extrañamiento y los *espejismos mentales*: el fantaseo y los procesos creativos
  - 6.8. Síntesis del Marco Teórico Referencial
7. Metodología
  - 7.1. Estrategia y diseño de investigación

- 7.2. Universo, población y muestra de investigación.
- 7.3. Procedimiento de recolección de los datos
- 7.4. Muestra intencional
- 7.5. Tipos de variables
- 7.6. Instrumentos
- 7.7. Criterios para la evaluación de los indicadores según categorías
  - 7.7.1. Relación entre las categorías de análisis y las hipótesis enunciadas
- 7.8. Construcción de datos: Codificación del material de entrevistas
  - 7.8.1. Los Verbatim como testimonio de la articulación entre las categorías conceptuales y las subcategorías puente
  - 7.8.2. Emergentes narrativos típicos como indicadores empíricos de las categorías: Memo de codificación
- 8. Resultados
  - 8.1. Análisis de Resultados Generales
    - 8.1.1. El procesamiento de datos
    - 8.1.2. Relación entre los resultados y las hipótesis planteadas
  - 8.2. Ejes conceptuales que articulan los resultados con la teoría de base
  - 8.3. Experiencia del instante
    - 8.3.1. La sorpresa
    - 8.3.2. El tiempo en suspensión
    - 8.3.3. Conclusión
  - 8.4. El extrañamiento
    - 8.4.1. Objeto ambiguo
    - 8.4.2. Sensación de irrealidad
    - 8.4.3. Atrapamiento
    - 8.4.4. Conclusión
  - 8.5. Modos de Placer
    - 8.5.1. Genuss y principio de placer
    - 8.5.2. Placer paradójal
    - 8.5.3. Lo Místico y lo Ominoso
    - 8.5.4. Aura y Nostalgia



8.5.5. El lugar de Eros

8.5.6. Conclusión

9. Conclusiones

9.1. Transferencias y aperturas

10. Referencias Bibliográficas



USAL  
UNIVERSIDAD  
DEL SALVADOR

## 1. PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

Elaborar una Tesis Doctoral es un proceso complejo, extenso, de alumbramiento, que necesariamente requiere de la compañía, la asistencia y el cariño de mucha gente valiosa.

Quiero agradecer a las autoridades de la Universidad del Salvador, en la figura de la Dra. Verónica Brasesco, como Directora del Doctorado y de la Dra. Gabriela Renault en su condición de Decana y consejera. Ambas, con sus aportes, el tiempo dedicado y el espíritu colaborativo, han promovido en mí un aprendizaje significativo. (La Doctora Brasesco, con tiempo y disposición extraordinaria ha contribuido a la reflexión sobre mis ideas)

Por supuesto, quiero agradecer al Dr. Moty Benyakar, Director del Grupo de Lo Disruptivo, que me convocó –en compañía de un grupo amoroso de colegas- a formar parte de la Cohorte 2012, quienes iniciamos nuestra formación en conjunto y disfrutamos a lo largo de estos años de su guía, por su acompañamiento, su generosidad intelectual y su vocación docente. Incondicional a la hora del apuntalamiento afectivo. Gracias a todos y cada uno de los profesores que fueron parte del equipo de trabajo quienes nos brindaron su experiencia y su tiempo durante estos cuatro años. Para nombrar solo a algunos, La profesora Susana Otero, y la serena escucha crítica de La Dra Azucena Borelle, cuyos aportes en este camino han sido muy importantes.

A la Asociación Psicoanalítica Argentina, espacio al que pertenezco y que conforma un eje transversal que esta implicado en mi pensamiento y en mis desarrollos intelectuales, del mismo modo que mi vocación artística.

Un párrafo sustancial en estos agradecimientos para mi Director de Tesis, el Dr. Carlos Weisse, gran colaborador, espíritu generoso, paciente maestro que fue el interlocutor ideal en todo este proceso creativo y riguroso que me apuntaló en los momentos de duda o incertidumbre.

Gracias a Cecilia Arizaga, que acompañó parte de la tarea metodológica, y mucho más que eso, y muy especialmente a Silvia Acosta, colega, y casi tutora incansable que se interesó en mi modo de pensar las problemáticas que atañen a la investigación para esta tesis. A toda hora, la escucha disponible y la palabra necesaria para atravesar los avatares del camino.

Roxana, amiga querida, casi familia ya desde hace años, con quien compartimos mas alla del cineanalysis y el doctorado, intercambios preciosos. Charo, querida compañera, colega desde tiempos de camaradería y diversión del claustro psicoanalítico. Con las dos “ladies” compartimos humor y apuntalamiento junto a los colegas de la “cohorte 2012”. Nestor, a quien me une un profundo afecto y tranferencias queridas. Enrique, siempre allí, aportando tranquilidad y continuidad a experiencias. Muchos amigos nuevos, y un espíritu de grupo: Mónica, Valeria, Irene, Eduardo, Carlos, Guillermo, todo el “equipo” que es garante de amistad y posibilidad, promovido, sin dudas por Moty.

A mis amigos, los que tenía antes y los nuevos, con quienes hemos crecido, disfrutado, estudiado y desafiado la meta de poner en valor nuestras ideas y construir con ellas un aporte a nuestra disciplina.

A Jorge Kury, Lucas Fragasso, Tulio de Sagatizabal, Muchas gracias por el apoyo incondicional.

Finalmente, a mi familia, Mis padres, Raquel y Nestor Goldstein, Isabel y Lola, mis hijas y amores, y a Gabriel, mi compañero, interlocutor, gran apoyo. A pablo mi hermano, y Lara, mi sobrina, quienes pacientemente acompañaron todo el camino con amor, complicidad y regocijo.

## 2. RESUMEN

Esta tesis presenta un estudio conceptual y de campo acerca del extrañamiento como condición de posibilidad de la experiencia estética en su carácter de acontecimiento. A partir de la pregunta sobre las cualidades de ese extrañamiento y de las condiciones que lo provocan, se asume que aquello que determina el efecto sobre el sujeto en el contexto de la experiencia estética, implica un atravesamiento de algo, una desorganización, no patológica y transitoria que tiene el carácter de encuentro con algo inesperado, de conmoción o sorpresa. Este encuentro tiene un marco temporal que es el instante, a partir del cual sucede ese extrañamiento en tanto núcleo y estado psíquico de la experiencia estética. Este efecto en el sujeto del encuentro con el objeto de arte, provoca necesariamente un placer ambiguo e implica la puesta en juego de procesos creativos.

En esta investigación, se describen y analizan los fundamentos teóricos de tal afirmación, se rastrean los orígenes y antecedentes de la experiencia estética y del extrañamiento como estado psíquico promovido en el sujeto por el encuentro con el arte. Se despliegan los desarrollos conceptuales que apuntalan, desde el psicoanálisis, la explicación metapsicológica de su ocurrencia, sus cualidades afectivas y sus efectos.

Finalmente, se exponen los resultados de un trabajo de campo, basado en entrevistas en profundidad, donde se promueve la descripción de tales experiencias y se analizan sus emergentes narrativos. De este modo, se organizan los hallazgos más significativos y se caracterizan los resultados mediante la organización de tres categorías conceptuales relativas al estado de extrañamiento: 1) experiencia del instante, 2) extrañamiento y 3) modos del placer. A partir del trabajo de campo, surge la posibilidad de describir para cada categoría, subcategorías que aportan a la comprensión de sus cualidades diferenciales.

### 3. INTRODUCCIÓN

*“Yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida.”*  
Nietzsche, *Dedicatoria, NT, 1872.*

*“Sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo”.*  
Nietzsche, *NT, 69, 1872*

#### 3.1. Postulado de la tesis

Esta tesis postula que:

*El extrañamiento es la condición de posibilidad de la experiencia estética en su carácter de acontecimiento. El extrañamiento es el núcleo y estado psíquico de la experiencia estética, por fuera de la patología que se produce en el sujeto a partir de un encuentro con el objeto de arte del orden del acontecimiento, implicando procesos creativos.*

La experiencia estética es un encuentro del sujeto con el objeto de arte con carácter de acontecimiento que implica una forma de *extrañamiento* no patológico incluyendo procesos creativos. El extrañamiento es el núcleo de la experiencia estética; es el estado afectivo de consecuencias no patológicas y condición de posibilidad de la experiencia estética. El encuentro “entre” sujeto y objeto, como acontecimiento, es el *marco* en el que se produce el extrañamiento. Tiene un correlato temporal, que es el acontecimiento en tanto “experiencia del instante” y que es el momento de la sorpresa o impacto vivido como tal, con repercusiones directas en el cuerpo. Se trata de un impacto disruptivo no traumatogénico, en

tanto que da inicio a un extrañamiento no patológico. El extrañamiento, en estas condiciones como núcleo de experiencia estética, incluye procesos creativos que despliegan la “dimension del extrañamiento”. En ese “lugar” o dimensión del extrañamiento, suceden intercambios entre sujeto y objeto, entre realidad y fantasía, entre modos de procesos psíquicos: entre proceso primario y secundario, entre adentro y afuera, entre lo propio y lo extraño dando lugar a procesos creativos, relacionados con los procesos terciarios. Es así como ese estado de extrañamiento, estado habilitante y no patológico, configura una región amplia de bordes difusos, pero no indeterminados, que son su misma condición de posibilidad para que suceda la experiencia estética. Allí se abre la trama de lo que podría denominarse una topología, topología del extrañamiento, donde los objetos y sujetos cambian sus posiciones, se unen en una “fusión temporaria” que los aliena a la experiencia en un sentido creativo. Es decir, en el sentido de la producción de algo inédito. En esas condiciones, algo potencial, se produce en el sentido poietico, de crear. En el extrañamiento hay una irrealidad creativa, y un extrañamiento poético en el sentido de *Poiesis*. De producción de algo nuevo. El sujeto de la experiencia es abierto en la incertidumbre perceptual, a la plurivocidad del objeto, lo cual da lugar potencialmente, a la metáfora.

Algo es algo más y diferente de lo que es, o parece, y produce asociaciones o descripciones que son de carácter poético, en tanto constituyen una interpretación o construcción que configura esta “topología del extrañamiento” cuyo marco es el encuentro entre el sujeto de la experiencia y el objeto de arte. En estas condiciones el placer estético se presenta como una forma de placer paradójal, que es lo que hace salir del extrañamiento. Sostener una 'paradoja' es admitir algo que parece asombroso que pueda ser tal como se dice que es, como sostener lo bello y lo inquietante, lo apolíneo y lo dionisiaco, al mismo tiempo. Esto es parte necesaria del campo de la experiencia estética, que daría cuenta de un “inconsciente estético” (Ranciére, 2013) y de modos de placer que se corresponden con el estado de extrañamiento. Este placer paradójal, es una “salida” del extrañamiento, y es índice de ligadura en un modo de procesamiento

psíquico, que accede a la comprensión como alguna formalización de la sensación y el estado vivido en la experiencia estética.

### **3.2. Presentación de la temática:**

El arte ha sido siempre un tema de interés y ha ocupado y ocupa, un lugar preeminente en la vida y en el psicoanálisis. El arte en sí mismo, como creación y como experiencia en su venturoso encuentro, y su teoría, y en su compleja relación con el psicoanálisis. Para Freud el estudio de las producciones artísticas desde la Estética, entendida como “ciencia de lo bello” que designa las cualidades de nuestro sentir, es insuficiente para dar cuenta de lo profundo y enigmático de la función del arte y algunas experiencias con el arte que producen emociones violentas, o desconcertantes. El psicoanálisis, que se ocupa de “otros estratos de la vida anímica” puede dar cuenta de algunas cuestiones descuidadas por los estudiosos de los “efectos supremos” del arte (Freud, 1919:219). ¿Cuáles serán esos “efectos” que el arte está destinado a producir tratándose de una experiencia estética, a partir del psicoanálisis? ¿Qué caracteriza a esos efectos supremos producidos por el encuentro con el arte? ¿En que condiciones de dicho encuentro posibilitan la experiencia estética?

En el escrito de Freud (1936:209) titulado “Carta a Romain Rolland (‘Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis’)”, él describe un “fenómeno inusual” y enigmático que le sucede en Atenas. En esta situación se encuentran cuestiones que relacionan arte, experiencia estética y psicoanálisis, con el “sentimiento de enajenación” o extrañamiento que Freud refiere que precipitan interrogantes que, se propone, dan cuenta de que allí acontece una experiencia estética. Una experiencia personal vivida hace tiempo, también, en la Acrópolis, en Atenas, un encuentro con el arte, se podría decir que marca un momento de particular singularidad y plenitud. Algo así como la sensación de “aha, ehrlebnis”<sup>1</sup> (Lacan,

---

<sup>1</sup> Lacan, comunicación Zurich, 1949: “El estadio del espejo como formador del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”.

1949) aha, estoy aquí! Y no puedo creerlo. El escrito de Freud en Atenas, revela, que él no puede creer estar allí, ante la Acrópolis de Atenas, cuando exclama: “¡Entonces todo esto existe efectivamente tal como lo aprendimos en la escuela!”. (Freud,1936). Esa desmemoria o incredulidad descubre el extraño fenómeno que le sucede y que describe con mayor exactitud diciendo que “... la persona que formuló la preferencia se separó, de manera más notable y tajante que de ordinario, de otra que percibió esa preferencia, y ambas se asombraron, si bien no de lo mismo. Una se comportó como si bajo la impresión de una observación indubitable se viera obligada a creer en algo cuya realidad parecía hasta entonces incierta. Con leve exageración: es como si alguien, paseando en Escocia por el Loch Ness, viera de pronto escurriéndose en tierra el cuerpo del tan mentado monstruo y se encontrara forzado a admitir: “¡Entonces existe efectivamente esa serpiente del lago en que yo no creía!”. E infiere que lo que le sucedió, se trata de un sentimiento de extrañamiento (Freud (1936). La experiencia ejemplar freudiana, referida en el relato, señala así un punto de partida para la pregunta que interroga la experiencia estética, y el extrañamiento. El extrañamiento surge como índice y pregunta guía que dará origen a la investigación de esta tesis.

¿Cómo se entiende ese efecto inusual, extraño en extremo, que Freud dice haber vivido en la Acrópolis, como parte de la experiencia estética? ¿Qué lugar ocupa el extrañamiento en la condición de posibilidad de la experiencia estética?

Se propone que la experiencia de Freud en la Acrópolis, en tanto experiencia estética, tiene carácter de acontecimiento y da inicio a una “secuencia” como un “pasaje” a la “pequeña vivencia” la cual aparece como el sentimiento de extrañamiento descrito por Freud, que habilita un *espacio de experiencia* que, en las condiciones en que dicho pasaje sucede, asume la institución de experiencia estética. Se entiende que lo extraño de su vivencia resulta ser, lo que da inicio y habilita la experiencia estética ¿Qué le sucedió a Freud, que se contempla como “apercepción situacional” una parte de sí mismo, exteriorizado, como componente del paisaje, mientras que otra parte suya no admite la realidad y se retiene en la duda? ( Goldstein, 2005)”

La enajenada experiencia en la Acrópolis es analizada por Freud en el campo del Edipo: represión, culpa, superación del padre y superyó, e interpreta el temor frente al éxito. Determina que lo que produjo su “pequeña” vivencia fue una moción de piedad. El problema del sentimiento de enajenación, o extrañamiento queda como una cuestión inquietante, en la que Freud decide “prohibirse seguir elucidando”...Allí donde Freud se detiene, se propone continuar indagando, ya que *el acontecimiento en la Acrópolis permite seguir pensando en lo extraño y en otra lectura del sentimiento de extrañamiento como núcleo de la experiencia estética*. Esto que “Se llama esto un ‘sentimiento de enajenación’ (*Entfremdungsgefühl, sentimiento de extrañamiento*) dice Freud (1936:218), son fenómenos mal comprendidos, son “fenómenos inusuales” que “sirven a la defensa, quieren mantener algo alejado del yo y desmentirlo por medio de la represión, puesto que sería algo penoso que revelaría su dependencia del pasado, del “tesoro mnémico del yo” (ídem:219)”. Son frecuentes en la enfermedad psíquica pero también el sano alucina a la manera de “espejismos mentales”. ¿Qué le ha sucedido a Freud de un modo sorpresivo frente al Partenón, que le hace decir “Lo que veo allí no es efectivamente real”, por fuera de la patología y que denomina sentimiento de extrañamiento. Ese extrañamiento, aparece como condición de posibilidad de una experiencia estética moderna en la cual, los objetos de la experiencia nos conmueven y nos hacen pensar, en términos de Reimer (en Steiner 2006, p. 25): *nos interrogan, nos exigen una reacción*. Es así como en ese estado, el objeto, que al comienzo fue la Acrópolis, se convierte en objeto ambiguo, enigmático, que es la condición de los objetos de arte en la experiencia estética: siempre son otra cosa, algo otro que va más allá de lo que representan o presentan, dado que este es su potencial metafórico que abre a la interpretación o a las asociaciones de quien es parte de la experiencia. Es lo que da cuenta de lo “enigmático” del arte. Este “estado” implica al sujeto como parte de la experiencia estética misma y precipita dicha experiencia a partir del sentimiento de enajenación. Desde esta perspectiva, se entiende que la experiencia estética implica la configuración de una “región inquietante”, un lugar sin hombres ni dioses como dice Agamben (1995). La experiencia estética heredera de Heidegger destaca la hegemonía del

espacio intermedio que implica una experiencia con la obra “con” (“*mit*”), punto de encuentro, que podemos considerar *el acontecimiento* (Fragasso, 2001). Sostiene Gadamer (1977), el acontecimiento en la experiencia estética da cuenta del encuentro con la belleza ya que ésta tiene carácter de “evento”, de “acontecimiento”. No obstante la noción de acontecimiento como encuentro con el arte en la experiencia estética es algo que más allá de la belleza, produce el extrañamiento. Desde otro punto de vista, la verdad y el arte entran en relación, ya que para Badiou, el arte es uno de los cuatro campos en los cuales se produce el advenimiento de acontecimientos-verdad (Badiou, 2000). El acontecimiento para Badiou, en tanto quiebre en el campo del saber de la situación está ligado a la verdad no simbolizada de la situación. En estas condiciones el arte introduce algo de esa verdad, ya que el encuentro con el arte, en tanto experiencia estética, es un acontecimiento que hace marca en la vida de un sujeto y, de una manera impensada, o inesperada, reorganiza su economía psíquica.

El relato de Freud en Atenas expone el instante en que en tanto experiencia estética, el acontecimiento del encuentro con el objeto: la Acrópolis, da inicio al estado de extrañamiento. En esa condición de extrañeza, el objeto deja de ser la Acrópolis y se convierte en un objeto ambiguo, dando cuenta de que ese estado también compromete algo de lo ominoso. El extrañamiento implica un estado de irrealidad en relación a lo percibido, pero fuera de la patología, con límites difusos. Y esto compromete, lo bello y lo ominoso, lo deseado y lo temido dado que algo de esto sucede cuando se borran los límites entre fantasía y realidad o, “... cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado” (Freud, 1919:244). Esa verdad aparece como algo inédito, o increíble.

El extrañamiento como núcleo de la experiencia estética, da cuenta de sensaciones que promueven un estado en el cual se está despierto, pero parece un sueño, una ensoñación o una fantasía. Los procesos primarios emergen en medio y junto a procesos secundarios que no siguen una sola dirección sino que

son “basculantes” en un “entre” que los permea al yo de la conciencia pero sin llegar a la patología. El psiquismo se hace “poroso” y se afecta por las sensaciones. En términos de Green (1995) se trata de procesos terciarios que ponen en relación y limitan el interjuego de ambos. Tal como lo define G. Rose, (1980)”... una realidad de bordes fluidos, entre el yo y el objeto de arte”. Es así como el extrañamiento configura una zona, un espacio intermedio, cuyos bordes borrosos habilitan la experiencia estética, dimensión invisible pero tangible, en movimiento entre principio de realidad y principio de placer que se la podría denominar “topología del extrañamiento”. Ese “lugar” entre lo prohibido y lo permitido, el yo de placer convocado nos remonta a tiempos lejanos en un retroceso temporario, fuera de la patología, a “épocas en que el yo no se había deslindado aún netamente del mundo exterior, ni del Otro” (Freud, 1919:236). Tiempos en que el yo es no-yo, donde una realidad inconsciente es tocada y descubre una verdad a la conciencia. “La experiencia estética como la experiencia psicoanalítica implican la posibilidad de experimentar una verdad” (Goldstein, 2005).

La experiencia extrañamiento es una experiencia en un lugar de transición, donde circulan con legalidad propia las fantasías, el deseo, el placer y el juego, pero también y por esa misma condición de aflojamiento de los lazos del yo con la realidad y las instancias, también circula, acontece lo bello y lo siniestro. Ese estado: el extrañamiento, es un modo diferente de funcionamiento psíquico que tiene relación con el del sueño, pero en vigilia, con el fantaseo creativo (del que habla Freud en “El creador literario y el fantaseo”) y con la dimensión del juego, que es placer y repetición de algo más allá en el movimiento de la pulsión, y que en determinadas condiciones, promueve alguna reescritura o retraso, de algo antes no metabolizado. En ese estado emerge un fragmento de verdad, al modo de algo *real*, que aparece *encarnado* en el encuentro inesperado con el objeto de arte, resonancia del objeto perdido, en tanto huella de *das ding*, la cosa y complejo perceptual sensible del otro (Freud,1895). Esta es una compleja sensación que tiene efecto sobre el juicio, tal como aparece en la extraña dimensión del recuerdo encubridor, en donde la categorías se “confunden”, al decir de Freud, ya que

afirma que se trata de una “sensación” aquello que nos mueve en todos esos momentos, y que “...sin duda se trata de un juicio y en verdad de un juicio de discernimiento, pero estos casos poseen un carácter particularísimo, y no debe descuidarse el hecho de que nunca se recuerde lo buscado” (Freud, 1901:257).

Se podría decir que no se encuentra lo buscado, sino algo otro, de lo perdido, de lo extraño o lo ajeno del mundo o de sí mismo, lo cual apuntalaría la idea de que en el extrañamiento surge el núcleo de verdad como experiencia estética. De esta manera se puede definir el punto central de la experiencia estética: *es el momento del extrañamiento de la experiencia en sí misma.*

Se trata de una verdad “enajenante” en la que se pone de manifiesto que el yo no es único y coherente, ya que es su misma conciencia una realidad que lo engaña al admitir que yo también es otro (“*car je est un autre*”, en palabras de Rimbaud). El otro pasa a ser yo y el yo se aliena al otro, mostrando la función dialéctica de alienación y separación del yo/no-yo desde los tiempos del júbilo identificatorio, donde residen los fundamentos de nuestra posibilidad estética, donde nos vemos, donde nos miran. Didi-Huberman (1997:13), estudioso de la estética y del arte contemporáneo, citando a Joyce en la que él llamó la: ineluctable modalidad de lo visible, [...] como un remontarse a esa antigüedad que lleva a la huella de una semejanza perdida.”

Se considera los aspectos no patológicos de sentimientos de enajenación estaría arrojando sobre nosotros mismos la posibilidad de la experiencia estética. En el extrañamiento sucede algo parecido a ciertos “fenómenos inusuales”, como el *déjà vu*, *déjà raconté* o la *fausse reconnaissance*, que nos hacen dudar de nuestra percepción. Para Freud, se trata de la momentánea admisión de un fragmento de verdad, que como en las enajenaciones, queremos excluirlo. Estas enajenaciones o extrañamientos dice Freud son “como «sensaciones», pero es evidente que se trata de procesos complejos, anudados a determinados contenidos y conectados con decisiones acerca de estos últimos...”

Esta tesis se propone investigar el sentimiento de extrañamiento que es parte necesaria de la experiencia estética. Se entiende el extrañamiento fuera de la patología, como un estado que es condición de posibilidad de la experiencia estética. Es producido, o generado por el encuentro con el arte, el encuentro del sujeto de la experiencia con el objeto de arte, que cuando éste tiene carácter y acontecimiento implica al sujeto en la experiencia y compromete algo de lo inesperado, o del shock, o la sorpresa. En esas condiciones en que se promueve el extrañamiento, existen sensaciones que dan cuenta de la implicación subjetiva y de la condición del sujeto en este encuentro. Ese instante, está más allá de las palabras y se diferencia de otras experiencias vividas con el arte. En otros términos, se podría decir que hay una discontinuidad en el discurso. Y ese extrañamiento provoca una forma de placer que acompaña la experiencia estética y es su correlato, es un placer complejo, paradójico. Son modos de placer que acompañan la salida del extrañamiento que va siendo formalizado afectivamente, en un sentimiento, en diferentes tonalidades, ominoso, nostálgico, o erótico. El Eros aparece como potencial creativo, en el sentido de la ligadura, como dimensión microscópica en la cual suceden algunos de estos estados psíquicos. Psique y eros, son las partes del placer en juego, que involucra el alma como experiencia mística y psíquica. “En la reunión de estos dos términos, Eros y Psique, veo, dice Green, un “capítulo esencial del testamento de Freud...”<sup>2</sup> Eros es uno de los miembros de una pareja de fuerzas y luego afirma que, “Eros, fuerza de vida pasó a ser una parte de psique”<sup>3</sup>, por lo tanto entendemos que Eros, fuerza del vínculo“ ligará al mismo tiempo el mundo interno-la psique- y la relación con el objeto situado en el mundo externo, pero formado por incorporación en el mundo interno”... ( Green, 1997)

Se puede decir entonces, que la experiencia estética tiene lugar a partir del encuentro con el objeto de arte, en el cual el sujeto se ve implicado en una experiencia del orden del acontecimiento, que desencadena el extrañamiento, estado sin el cual la experiencia, así definida, no tiene lugar. El extrañamiento es

---

<sup>2</sup> A. Green, (1997) p135 “Las cadenas de Eros”

<sup>3</sup> Ibid 137

el núcleo de la experiencia estética, su condición de posibilidad. El extrañamiento es el núcleo duro, en términos conceptuales, de la experiencia estética, se produce en el “marco” del encuentro entre sujeto y objeto, cuyo correlato temporal y físico, es la experiencia del instante. Ese “instante” refiere a la dimensión temporal en relación a ese momento, que en tanto acontecimiento, es un instante sorprendente, inesperado, un efecto en el cuerpo, directamente como una sacudida, o una inmersión. Marca una temporalidad que se despega del tiempo cronológico o fechado. El tiempo es vivido como una discontinuidad que adquiere una cierta consistencia. Es la expresión de un instante privilegiado que se separa de la cadena del tiempo. Se caracteriza por la pérdida de la noción de éste, fuera de la patología, como lo expresa el Parsifal de Wagner en la enigmática frase "Zum Raum wird hier die Zeit" (Aquí el tiempo se convierte en espacio). En éste estado, la experiencia despliega su dimensión poética y su potencia creativa, es la condición de posibilidad para que, dicho encuentro con el arte, toque la fibra íntima que conmueve al sujeto y hace surgir al sujeto de la experiencia en una dimensión desconocida. Algo de lo no sabido emerge en un momento de verdad.

En la experiencia estética circula un placer estético. Se entiende que la experiencia estética en tanto extrañamiento se corresponde con modos de placer llamados: placer paradójal. Este placer paradójal es lo que promueve como modos de placer (Green, 1997), “cadenas que se despliegan según una serie de formaciones: “la pulsión y sus mociones pulsionales,...el estado de placer y su correlato, el displacer y el deseo expresado como estado de expectativa y de búsqueda, las fantasías, que organizan el guión del deseo; el lenguaje erótico amoroso de la sublimaciones” y es la formalización de ese extrañamiento. Es la salida de un estado de estupor no patológico, shock o asombro que nos deja más allá de las palabras. Ese complejo de entramado hace a la condición de posibilidad de una experiencia estética como se la define, es decir, es lo que hace de esa experiencia un encuentro que conmueve al sujeto, y lo acerca a lo otro, lo extraño, lo ajeno, que puede tener un efecto inquietante pero no patológico. Por esta razón se afirma que lo que Freud define como sentimiento de extrañamiento, es un estado de extrañamiento, transitorio, que promueve una apertura a la

experiencia que da cuenta de sus características en la singularidad de cada sujeto. El encuentro del sujeto de la experiencia con el objeto de arte en ese espacio del extrañamiento en tanto experiencia estética, produce intercambios complejos, inquietantes que, por sus características, hacen de la emergencia del sujeto, como objeto perdido, y como el inconsciente en tanto condición poética, que ese estado psíquico pueda denominarse extrañamiento creativo.

### **3.3. Problema y preguntas de investigación:**

En esta tesis se asume que lo que determina el efecto sobre el sujeto en el contexto de la experiencia estética, compromete un atravesamiento de algo, a la manera de una resistencia, (que puede o no lograrse) y tiene el carácter en el encuentro con algo inesperado, de conmoción o sorpresa, pensado como imposible. Algo de lo perdido en Freud y de lo real en Lacan entran en juego en la posibilidad de procesos creativos y nuevas inscripciones en el sentido del placer y del deseo posible. Las condiciones exploradas hasta ahora, describen fenómenos y características de la experiencia del sujeto con el objeto de la experiencia que implican *sentimientos de extrañamiento* (Freud, 1923), relación de *desconocido* (Rosolato, 1978), y *alienación* (Lacan, 2006).

En este trabajo de investigación se postula que el extrañamiento es un estado que es condición de la experiencia estética; que es desencadenado por un shock inesperado, cuyo correlato temporal es el instante –lo cual lo define como acontecimiento- y que produce, como efecto, un placer ambiguo. Entonces, desde una óptica psicoanalítica y en el contexto de esta investigación: ¿Qué caracterizan a este *estado de extrañamiento o alienación*?, ¿Cuáles son sus efectos? y ¿Cómo operan estas sensaciones por fuera de la patología?

Ese extrañamiento, en tanto marca del atravesamiento de una experiencia estética, da cuenta de un encuentro con el arte con carácter de acontecimiento, que implica la posibilidad de movilizar defensas y promover el despliegue de procesos creativos –en tanto interrupción poética- y así, aporta claves para

comprender las nuevas inscripciones en la trama vivencial producidas por este estado de extrañamiento.

Si bien Freud describió este efecto como emergente al encuentro del sujeto con el objeto de arte, no avanzó en su conceptualización. Sin embargo, investigar su ocurrencia, teorizar sobre su metapsicología, aportaría a la comprensión del impacto psíquico del encuentro con diversas expresiones artísticas en términos de movilización de lo inconsciente.

Las **preguntas-problema** pueden sintetizarse en:

- 1) ¿Qué es el extrañamiento en tanto estado psíquico no patológico que le acontece al sujeto en la experiencia estética?
- 2) ¿Cómo se produce ese extrañamiento en tanto condición de posibilidad de la experiencia estética?

Y las **preguntas derivadas** son:

- 1) ¿Qué caracteriza al extrañamiento en términos perceptuales y sensoriales?
- 2) ¿En qué consiste ese modo de funcionamiento psíquico?
- 3) ¿Cómo se puede explicar el encuentro con el objeto de arte que promueve como efecto el extrañamiento?
- 4) ¿Qué nociones o conceptos psicoanalíticos permiten comprender los modos de un placer paradójico asociados a este estado de extrañamiento?
- 5) ¿Cuáles de las conceptualizaciones de Lo Disruptivo permiten comprender al extrañamiento como condición de la experiencia estética en tanto acontecimiento no patológico?

### **3.4. Relevancia y justificación de la temática**

En el estudio interdisciplinario de la experiencia estética notamos que la histórica dicotomía entre afecto y razón, emoción y pensamiento, sentimiento e intelecto, pone de manifiesto un conflicto y una oposición que parece definirla. Esta condición y sus conceptualizaciones en la interrelación con el psicoanálisis pueden definir y describir características que la constituyen desde una metapsicología que incluye estos opuestos y da cuenta de los procesos que suceden en el sujeto que es parte de esta experiencia.

En esta tesis se propondrá que existe un paso más promovido por estas experiencias, por fuera de la patología, en donde el atravesamiento de las mismas con la carga de afecto, tanto de modos de placer estético como el componente angustioso, promueven una forma de pensamiento diferente, que incluye la paradoja y la libre asociación –en el sentido de la creación-. Estos cambios que potencialmente pueden producirse en el sujeto, podrían analizarse en el sentido de lo nuevo, como elaboración de lo traumatogénico, la apertura al conocimiento de sí mismo y de lo Otro, y una apertura de los afectos que incorporan la diferencia y extrañeza del objeto como objeto de la cultura que implica, además de la sublimación y metaforización, el despliegue de procesos llamados terciarios.

En este sentido, la tesis que aquí se presenta, tiene implicancias en el marco de la psicología clínica y la psicología del arte. El despliegue de procesos creativos a partir del encuentro con el arte, el estudio de las opciones sublimatorias o del potencial sublimatorio que las terapéuticas que incluyen el arte como parte de sus recursos, se ven impactadas por los desarrollos teóricos sobre los procesos psíquicos involucrados en la experiencia estética.

Se asume además, que explorar las recurrencias discursivas, permite delinear modos narrativos específicos que colaboren con el estudio sistemático de cambios dentro del ámbito de la clínica. El estudio de los discursos prototípicos, en tanto expresiones subjetivas con sentido socio-cultural, forma parte de un campo transdisciplinar que articula la semiótica, el psicoanálisis y la lingüística de creciente interés en los últimos años, con fuerte impacto en la investigación en psicoanálisis clínico.

En relación al poder de transferencia de los resultados de esta tesis, el foco de sus aportes tiene los siguientes ejes:

- a) Uno relativo a los modos de educar, de entender que los modos de acceso al saber, al conocimiento, pueden incluir aquello que proviene de lo desconocido, sorpresivo y desestabilizante del sujeto mismo. Que hay un modo de aprendizaje significativo (Ausubel, 2002; Rodríguez Palmero, 2004) donde aquello conocido “se encarna” y se simboliza, que es un aprendizaje a partir de la comprensión de discontinuidades subjetivas (Gonzalez Rey, 2000).
- b) Por otro lado, a la comprensión de los modos de operar y la eficacia de las terapéuticas a partir del arte. No porque “promueven el relax, el juego, o el descanso” (que probablemente suceda sin dudas) sino porque, en el encuentro de los procesos primario y secundario, de metabolizar lo heterogéneo –accesible al sujeto a través de la experiencia física o somática-; surgen modos de transformación psíquica que pueden ser comprendidos metapsicológicamente (Goldstein, 2005).
- c) Finalmente, los resultados de esta tesis pueden ser de utilidad para la comprensión de modos de simbolización restringida (Alvarez, 2012; Schlemenson, 2010), en patologías psicósomáticas, alexitimias, anorexias afectivas y diferentes cuadros autistas; donde el discurso articulado no es el modo príncipes de acceso a los procesos psíquicos ni al encuentro intersubjetivo. Donde la empatía y la transformación psíquica requiere de *otros lenguajes*.

## 4. ANTECEDENTES

### 4.1 Desde la Filosofía sobre la experiencia estética

Los antecedentes de la relación entre Arte, la Estética, la Filosofía y el conocimiento del mundo, pueden rastrearse desde Platón y Aristóteles quienes postulan tesis diferentes. Mientras Platón había combatido tenazmente la consagración del poeta como maestro de verdad y del arte como vehículo de conocimiento, Aristóteles no pareció mostrar preocupación alguna por tal competencia. Por el contrario, se permitió valorar al arte mimético no solamente a partir de alguna función específica sino también atendiendo a un efecto peculiarmente estético: la generación de cierto tipo de placer. En esta consideración particular al placer, encontramos una de las primeras referencias directas que esta tesis desarrolla: que existe un modo particular de acceso al placer, en este caso, paradójal, contradictorio, que es identitario para lo que se define aquí como *experiencia estética*.

Las principales reflexiones en torno al arte aparecen, en Aristóteles, con las notas de clases presuntamente incompletas que se conocen con el nombre de Poética. Las mismas significaron la consolidación, en el mundo griego, de una nueva tradición fundada en la escritura que se superponía a la cultura oral poético-mimética. Éste otorga a la poesía un lugar de privilegio por sobre la historia e incluso, en cierto sentido, a la par de la filosofía. De algún modo esto representa la superación de la antigua cultura oral griega, la homérica.

Es Aristóteles quien acuña el término *Kátharsis*, en relación a la poesía trágica en particular y, de este modo, en tanto la asocia al fin último del drama trágico, ha sido entendido como una referencia a cierto proceso de purga o purificación de las emociones lo cual provocaría cierto grado de alivio y consecuente placer. Esta perspectiva ha sido fuertemente criticada y ha dado lugar a dos nuevas corrientes interpretativas: una vincula la *kátharsis* a cierto tipo de clarificación intelectual y,

por otra parte, a la que intenta dar cuenta del placer que suscita la tragedia. Sin entrar en detalles sobre las mismas, queda claro que los intentos de interpretar las afirmaciones aristotélicas, remiten la descarga con un modo de acceso particular al conocimiento del mundo y/o a una forma particular de acceso al placer. Aún más, puede inferirse que, ya desde estas primeras miradas, el ser humano ha intentado desde siempre comprender y comunicar el “elemento puramente estético” y sus cualidades particulares. Al respecto dice Lear, citando a Aristóteles:

*“Eso mismo, por cierto, es forzosamente experimentado no sólo por los inclinados a la piedad sino también por los sujetos al terror y, en general, por los poseídos por la pasión, y los demás, en la medida que tales emociones puedan afectar a cada uno, y forzosamente en todos se dará cierta purificación [katharsis] y alivio mezclados con placer. (Aristóteles, 2007: 1342a 10-15: 470)”*

Lear (1988), en el intento de describir el tipo de placer asociado a la Katharsis, sostiene:

*“.. el poeta, según Aristóteles, cumple frente a las emociones el mismo rol que el escéptico desempeña frente al conocimiento. En este sentido, el drama trágico abre los ojos del espectador respecto de ciertas posibilidades emocionales que no son consideradas en la vida real” (pág 324).*

Es sumamente interesante el recorte, sobre las nociones aristotélicas, que remiten no sólo a una experiencia particular del placer, sino también a una relación específica con la realidad, donde la experiencia –de la tragedia en este caso-, gracias a la imaginación y a la distancia con la “vida real”, permite el “suceder de acontecimientos emocionales extremos”, que gozan de cierto descreimiento por parte del espectador. Así, se ubican otras de las características atribuidas a la experiencia estética en esta tesis, el atravesamiento de la misma en un espacio entre el sujeto y el objeto, y la sensación de extrañamiento o distanciamiento de la realidad. Es más, respecto del valor paradójico del placer emergente, es Aristóteles

quien originalmente sostiene que el poeta debe producir, a la vez, “compasión y temor” (Aristóteles, 2005, 1453b10-15: 63).

Ya en la Modernidad, se otorga un valor preponderante a la subjetividad y son varios los referentes dentro de la filosofía que hacen referencia al valor intersubjetivo del arte. Por ejemplo, Hume afirma:

*“La belleza no es una cualidad de las cosas mismas. Existe tan solo en la mente del que las contempla y cada mente percibe una belleza distinta. Puede incluso suceder que alguien perciba fealdad donde otro experimenta una sensación de belleza; y cada uno debería conformarse con su sensación sin pretender regular la de los demás. Buscar la belleza real o la fealdad real es una búsqueda tan infructuosa como pretender establecer lo que es realmente dulce o amargo”. (Hume en: Eco, 2004: 247)*

El hombre moderno, se interesa por el mundo sensible y comienza a perfilarse un movimiento hacia la secularización del pensamiento. La fe en Dios, que había garantizado el *verdadero* conocimiento durante la Edad Media, se debilita conforme la ciencia avanza. El surgimiento de la duda cartesiana es un ejemplo de cómo las verdades definitivas empiezan a desmoronarse. A partir de esto es entendible que el concepto de *belleza objetiva* que había prevalecido tantos siglos comience a decaer. La aparición de la estética como disciplina específica a través de A. T. Baumgarten a mediados del s. XVIII, remite a un conocimiento creado desde la sensibilidad del hombre y una nueva valoración de lo singular.

Con la influencia de Baumgarten y, de Edmund Burke, Immanuel Kant es conducido hacia una sistematización de la estética para el mundo moderno. La aparición de *Crítica del juicio* (1790), inaugura finalmente lo que podría denominarse —la estética moderna.

Kant abrirá el camino de la disciplina de la estética, a través de una crítica. Va a sostener las condiciones mediante las cuales ella se justifica dando cuenta de sus a priori o de las operaciones del pensamiento y el juicio que la hacen posible. En

esto radica la originalidad del pensamiento kantiano, tal como atestiguan sus tres críticas, siendo la Crítica del Juicio (1790) una solución, a su vez, a la paradoja que quedó establecida entre la determinación y la libertad trabajada en sus dos Críticas anteriores (Villacañas, 1987). Para lo que nos interesa desarrollar, nos detendremos en algunos argumentos de esta tercera crítica.

Kant realiza una crítica trascendental. Ésta se diferencia de un sistema de mundo en tanto no establece las respuestas respecto al conocimiento, la moral o la belleza. Del mismo modo, no responde a la pregunta sobre la razón por la cual una obra determinada nos provoca la emergencia de determinados sentimientos, - dado que su territorio no es empírico sino trascendental-. Se concentrará en el establecimiento de las operaciones de la razón o del sujeto que hacen posible todo conocimiento, acto moral o experiencia estética.

Kant (1790) fue el primer filósofo moderno que hizo de su teoría estética una parte fundamental del sistema filosófico. Este autor postuló que un objeto que ya no tiene finalidad ni función, pero debido a una cierta totalidad parece haber sido hecho para ser entendido, tiene finalidad en su forma y, de este modo, evoca satisfacción estética (Rose, 1992). Esta finalidad formal lleva a un “juego libre de la imaginación”, un placer que depende de la armonía entre imaginación y comprensión. Kant vió en la forma una modalidad de percepción y cognición que modelan las sensaciones, convirtiéndolas en una experiencia subjetiva y sistemática de la realidad, especialmente en relación con el orden témporo-espacial. Esta definición se acerca al significado técnico de la forma de la estética donde, a diferencia de la idea o preconcepto, alude a la realización objetiva de una concepción imaginativa. Su preocupación no pasa primordialmente por describir el *gusto* –entendida como facultad de una percepción estética basada en la sensibilidad del sujeto-, sino que radica en determinar los principios regulativos a priori presentes en la facultad del gusto como juicio estético.

Kant establece una diferencia entre los “juicios de sensación”, los “juicios prácticos” y los “juicios estéticos” para fundamentar sus proposiciones acerca de la

experiencia estética. La síntesis de sus desarrollos son expresados claramente por Capdevila i Castells (2005):

*“...cuando se ejerce el juicio estético, no se presta atención a lo que la cosa sea, -lo cual produciría un juicio de conocimiento-, sino que se pone atención al sentimiento de placer que se ha obtenido de ella. Pero no se relaciona este sentimiento de placer inmediatamente con la sensación del objeto -lo que produciría un juicio de sensación- ni tampoco con otro concepto del bien -que conllevaría la búsqueda de un placer racional que produciría un juicio práctico o moral. El placer obtenido a partir del objeto no depende exclusivamente ni de las propiedades del objeto, ni depende de un concepto de medio para otros fines de carácter práctico. En definitiva, tanto los conocimientos objetivos, como la sensación inmediata del objeto, como las condiciones privadas del objeto quedan al margen de la experiencia estética”. (Pag. 139).*

Así dicho, y recordando que Kant define como *experiencia* a cualquier relación significativa entre el sujeto y el objeto; puede entenderse que *“el sujeto obtiene una experiencia cuando el objeto lo afecta de una manera determinada y enriquece los significados de su mundo”* (pág. 140).

Lo paradójal es que el proceso de juicio estético parece iniciarse en un objeto dado, -pero no concernirle en definitiva- y terminar en el sentimiento del sujeto – pero ser autónomo de este modo particular de sentir o de las inclinaciones particulares del sujeto-. Es decir, en palabras de Capdevila i Castells (2005): *“no depende exclusivamente de los dos polos de la relación sujeto-objeto”*; sino que el placer del juicio estético, *“se origina de algún modo en la particular relación de la representación con el sentimiento”* (pág. 140). De esta afirmación se deduce que *“el placer estético no se origina en la percepción inmediata de un objeto, sino que consiste en el resultado de otra experiencia: el placer estético es la experiencia de otra experiencia”* (Capdevila i Castells, 2005, Pág 140).