

Odiseo modela el deseo de Narciso o la transformación del mar en un gran espejo

Acerca de La habitación de Ludwig, una ópera en tiempos de la crisis del sujeto y la representación

Odysseus models Narcissus' desire or the transformation of the sea into a great mirror. About Ludwig's Room, an opera in times of the crisis of the subject and representation

Odisseu modela o desejo de Narciso ou a transformação do mar num grande espelho. Sobre O Quarto de Ludwig, uma ópera em tempos de crise do sujeito e da representação

 Luis Menacho

menacho.luis@gmail.com

Universidad Nacional de la Plata, Argentina

Resumen | Este escrito traza un recorrido a través de los conceptos que estructuran la dramaturgia de la ópera La habitación de Ludwig (2025) del compositor argentino Luis Menacho en tanto “teoría ficción cibernética” (Fisher: 2022). La lectura de la figura de Beethoven (Adorno: 2020) como también los mitos de Odiseo (Adorno: 2002) y Narciso son los puntos nodales abordados y reelaborados mediante conceptos clave del Psicoanálisis lacaniano con miras a la crítica del sujeto del tardocapitalismo ante la emergencia de las recientes tecnologías IA.

Palabras clave | ópera posdramática, goce, sujeto, representación, inteligencia artificial

Abstract | This paper traces a journey through the concepts that structure the dramaturgy of the opera La habitación de Ludwig (2025) by the Argentinian composer Luis Menacho as ‘cybernetic fiction theory’ (Fisher: 2022). The reading of the figure of Beethoven (Adorno: 2020) as well as the myths of Odysseus (Adorno: 2002) and Narcissus are the nodal points addressed and reworked through key concepts of Lacanian Psychoanalysis with a view to the critique of the subject of late capitalism in the face of the emergence of recent AI technologies.

Keywords | posdramatic-opera, jouissance, subject, representation, Artificial Intelligence

Resumo | Este artigo traça um percurso pelos conceitos que estruturam a dramaturgia da ópera La habitación de Ludwig (2025) do compositor argentino Luis Menacho como “teoria da ficção cibernética” (Fisher: 2022). A leitura da figura de Beethoven (Adorno: 2020) bem como dos mitos de Odisseu (Adorno: 2002) e Narciso são os pontos nodais abordados e retrabalhados através de conceitos-chave da Psicanálise Lacaniana com vista à crítica do sujeito do capitalismo tardio face à emergência das recentes tecnologias de IA.

Palavras chave | opera posdramatica, jouissance, representação, sujeito, inteligência artificial



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons CC-BY-NC-SA](#)

“Tampoco las gentes cantan en este lugar;
en esa costa melancólica no se oye nunca
una estrofa de una canción popular. “
Heinrich Heine (Heine, 1983), *Los dioses en el exilio*.

1- El retorno del astuto

Se dijo que vivió una vez hace mucho tiempo

un rey de Ítaca

que fue hijo de Laertes y Anticlea

protegido por Atenea y Zeus

Se dijo que era hábil en el arte de los simulacros,

disfrazarse de mendigo o hacerse pasar por loco para conseguir sus propósitos

Se dijo que fue a la guerra a una ciudad llamada Troya, la cual doblegó con una estratagema célebre y que consistió en utilizar un gran caballo de madera para penetrar en la ciudad bajo la forma de un presente.

Pero el caballo en su interior transportó escondidos a sus mejores guerreros puertas adentro de Troya, mientras fingía a la vez el cese de las hostilidades.

Así tomó la ciudad y resultó victorioso.

Se dijo que le tomó veinte años en volver a ver a Penélope, su esposa

que diez años le llevo la guerra y otros diez el retorno a Ítaca, su hogar.

Se sabe que Tiresias, el vidente, le profetizó un viaje de regreso lleno de peligros

uno de los cuales seria estar a merced del mortal canto de las sirenas

No obstante Odiseo, tal fue su nombre, no quiso renunciar a este goce letal

y se hizo atar fuertemente al mástil y puso a remar a sus hombres no sin antes taparles con cera los oídos para que no puedan escuchar a las sirenas ni sus súplicas y remando sin descanso, pudo volver a su reino.

Se dijo que a Odiseo esta astucia le permitió gozar de un placer prohibido a los mortales y volver a

Ítaca gracias al trabajo de otros hombres.

Se sabe que tuvo una larga descendencia que se conoce como la burguesía.¹

2- Ópera posdramática

² El texto precedente corresponde a uno de los cuadros de *La habitación de Ludwig*, una ópera cuyo argumento gira alrededor de la figura del compositor alemán Ludwig van Beethoven. El libreto hace foco en quien elaboró su poética como correlato al programa filosófico-político de la Modernidad y coloca en escena a Beethoven como concepto: es decir, al artista no solo como singularidad sino como aquél que encarnó el proyecto de la Luz y su Imaginario (Adorno, 2020). De aquí que el desarrollo de la ópera se concibe como una “teoría ficción cibernética” (Fisher, 2022) a la vez que renuncia a una dramaturgia tradicional en favor de un enfoque posdramático que se elabora con paisajes, imágenes dialécticas y la dramaturgia que emerge de la propia música en lugar de la concepción dramática del teatro tradicional. *La habitación...*, posee un campo conceptual en tanto “teoría puesta en el escenario” y consiste en lo siguiente.

A fines de la segunda guerra mundial T.W. Adorno y M. Horkheimer publican en el exilio la *Dialéctica del Iluminismo*. En este escrito explican el fracaso del proyecto de la *Aufklärung* cuyo propósito fue convertir a los hombres en “amos” frente a la naturaleza. Para ambos autores, los desastres de la guerra en Europa como consecuencia de los totalitarismos mostraron la “gran desventura” en que recalcó ese proyecto (Adorno y Horkheimer, 2002). Los campos de exterminio no solo hicieron olvidar las promesas de alcanzar la ansiada mayoría de edad del hombre (Kant, 2004) sino también la posibilidad de un programa filosófico y político que aúne espíritu y mundo.

En nuestros días algo resquebraja nuestro suelo, la emergencia de las IA nos impelen resituar la pregunta por el hombre y su capacidad de crear. Aquel hombre concebido a imagen y semejanza divina, animal racional que podía pensarse a sí mismo y preguntar por las cosas, alzó su estatuto epistemológico en la Modernidad con el *cogito cartesiano* modelando el doble sujeto que conocemos: sujeto crítico trascendental kantiano y sujeto del inconsciente freudiano (Dufour, 2007).

Esta duplicidad emergió a la saga por la pregunta hacia una figura de aquello que se sustrae y se opone al hombre, esto es un gran Otro sin barrar (A = en fr. *Autre*) en el sentido lacaniano del término. Un Otro -con mayúscula- que se concibe como la completud y la totalidad. Es así que conceptos tales como la Naturaleza, Dios, la Verdad, el Orden simbólico, la Historia, el Lenguaje... puntuaron a lo largo del tiempo un “Otro no castrado” frente al cual el hombre trató de situarse y organizar el mundo.

La experiencia del arte durante las vanguardias de comienzos de siglo XX no ha hecho otra cosa más que constatar la fractura de los grandes relatos unificadores frente a la emergencia primaria del fragmento³, la dimensión de lo que se sustrae a todo relato unívoco, a todo sistema como lo fue la tonalidad en la música del pasado. Esto podemos encontrarlo cuando escuchamos la obra de Claude Debussy, Arnold Schoenberg e incluso Igor Stravinsky.⁴

El siglo XX se inauguró con la experiencia de un desgarramiento en las praxis artísticas de las vanguardias a la vez que se hizo patente la imposibilidad de pensar la Historia como discurso universal en la promesa que augura la linealidad de su tiempo histórico homogéneo y a priori, en otras palabras, que el gran Otro no existe. Lo que emerge en el campo de la experiencia, por el contrario, son las interrupciones, discontinuidades, marchas hacia atrás que resucitan prácticas escindidas y se relocalizan en nuevas

poéticas, como ocurrió con John Cage y las *Vexations* de Erik Satie, Stravinsky y los ritos de la Rusia pagana, o las experiencias electrónicas de los cincuentas y los esbozos ruidistas de los futuristas italianos del novecientos.⁵

El arte ha puesto de manifiesto un mundo fragmentado cuyo tiempo no solo *se ha salido de sus goznes*,⁶ sino que oscila en suspenso, sin un punto de mira como se articularon en las narrativas del pasado. Hacia nuestros días, este gran Otro se descubre finalmente como el lugar de una ausencia como en el tiempo suspendido de *Esperando a Godot*. Para el hombre actual, el cielo se encuentra vacío de Dios.

3- ¿[Hi a] ncia ?

¿Es acaso la posibilidad de aprendizaje lo que nos inquieta en las IA? ¿Descubrir que pueden finalmente crear como lo hiciera la divinidad y el genio? Como sabemos las IA se basan en grandes volúmenes de datos y la capacidad de cálculo en velocísimas fracciones de tiempo. Pero información y datos no es saber, la información proviene en su raíz del latín *informatio* significa dar forma a la mente, disciplinar, instruir con datos para conseguir un conocimiento. Datos, del latín *datum*, significa lo dado, el “hecho”. La información y el dato son los “bits” como unidades de información, se entrecruzan y acumulan como en la big data. Su positividad -por tanto- es la adición, la suma.

Por otro lado, el saber si bien está relacionado con el conocer, proviene del griego *episteme*, a diferencia del dato su raíz latina lo relaciona con el sabor: *sapor*. Mientras la información implica una adición, una combinatoria y permutabilidad, la manipulación del dato, el saber se relaciona con el sabor.

¿Como “sabe” algo? decimos: ¿es algo que me nutre o es un veneno mortal? “Lo como o lo escupo” escribe Freud (2017a; p. 2885) acerca del sujeto frente a un objeto en la prueba de atribución y que, en tanto juicio, resulta *anterior a la prueba de existencia* del objeto (Hyppolite: 1966; p.843). En primer lugar la criatura humana evalúa ¿Es un objeto bueno o malo para mí? este es el primer juicio y es el que permite -en un reencuentro ulterior- la posibilidad de la *representación* que de él se hace el sujeto. En suma, el juicio que evalúa la atribución del objeto es anterior al juicio sobre su existencia. Por esto el saber es algo vital, ligado a la conservación de la vida.

De acuerdo al mito del Génesis, Adán y Eva una vez expulsados del jardín cerrado del Eden precisaron saber cuáles frutos del jardín son comestibles. *Sabor* es así correlativo a *saber* en la medida en que ese espacio de puro goce llamado Paraíso -el Jardín de las delicias- es a la vez un lugar donde ambos son puro objeto del goce de Dios. Con la caída, y la observancia de la propia desnudez, aparece el pudor y la vergüenza y se inaugura el campo de la metáfora al instalarse el velo que oculta los genitales y la diferencia sexual. Lo velado así es una respuesta a ese Real del sexo y su imposibilidad ser escrito, inaugurando un doble movimiento al recubrir y a la vez, señalar.

4 - La Vorstellung y sus pliegues

En el *Discurso a los católicos* Jacques Lacan (2005) realiza una importante distinción conceptual. Refiere a la diferencia específica entre la *Vorstellung* [representación] y el *Vorstellungrepräsentanz*, el [representante de la representación] es decir el significante, al cual define como el elemento perteneciente a un conjunto que posee el sujeto -la batería significante- y sometido a las leyes de

permutación-, es decir la posibilidad que posee de sustituir cualquier significante por otro mediante la metáfora y metonimia. El sujeto se encuentra expuesto a la multiplicidad de estos significantes con los cuales elabora diacrónicamente una cadena que le permite organizar un sentido.

Técnicamente llamamos significante a lo que se traduce. Se trata de un elemento que presenta estas dos dimensiones: esta ligado sincrónicamente a una batería de otros elementos con los que se puede sustituir, y, por otra parte, está disponible para un uso diacrónico, es decir, para la constitución de una cadena significativa (Lacan, 2007, p. 24).

El sujeto se encuentra inmerso entre los significantes, con los cuales construye un discurso mediante las *Vorstellung*, es decir, las representaciones. Estas *Vorstellung* son continuamente reencontradas en el mundo mediante sus percepciones, estableciendo así la *Virlichkeit*, esto es la prueba de la [realidad]. La confirmación de que «aún están allí» las cosas. En esto consiste la *alucinación primordial* del sujeto frente al mundo que describe Freud, la trama de lo que Lacan elaborará años más tarde bajo el concepto de fantasma.

La conocida definición lacaniana del inconsciente «estructurado como un lenguaje» señala la importancia del encuentro de la criatura humana con el significante. Esta «batería significativa» preexiste al sujeto ya que es *dada por el otro* determinando al Inconsciente como un «efecto» de ese encuentro. El acto fallido, el sueño, el lapsus o el chiste ponen en evidencia el *spaltung* [hiencia], la fisura en la forma de una discontinuidad en el discurso del sujeto y que señala la presencia del Inconsciente.

Es así como el lenguaje nos define como *parl/être* [ser hablante], es decir como criaturas que hablan, habiendo sido capturadas por el significante del discurso del otro y, en tanto tal, escindidas por la división que resulta del sujeto, en tanto ser y hablante -como lo vemos escrito con la diagonal que separa- y que marca el radical «desencuentro» del sujeto con el mundo como consecuencia del lenguaje.

Lacan refiere en el Seminario VII a la vasija que describió Heidegger como el primer significante humano, el primer objeto que denota la presencia humana en el mundo y que nos conduce a los misterios de la creación (Lacan, 2017). Para Heidegger (1988), la vasija adquiere una cualidad de coligación entre su capacidad de *recibir* del cielo y *dar* hacia la tierra, lo que el filósofo alemán denomina la *doble escansión*. Para Lacan, la vasija definida como significante, como el primer artefacto de la industria humana -y que por esto se encuentra más ligado a la mano que al pensamiento- introduce en el mundo una experiencia fundante y que define como *lo vacío y lo pleno*.

Lo vacío y lo pleno son introducidos por el vaso⁷ en un mundo que, por sí mismo no conoce nada igual. A partir de este significado modelado que es el vaso, lo vacío y lo pleno entran como tales en el mundo, ni más ni menos y con el mismo sentido (Lacan, 2017; p. 151).

En la batería significativa, tanto la metáfora como la metonimia permiten la sustitución de los significantes entre sí y de esta manera no solo la producción de sentido sino también del sinsentido con el que juega el arte -pensemos en las experiencias dadaístas de la poesía sonora- sino también haciendo posible el desplazamiento de un registro a otro; del cielo a la tierra, a la palabra y el discurso.

... si el vaso puede estar lleno, es en tanto que primero, en su esencia, está vacío. Y es exactamente en el mismo sentido que la palabra y el discurso pueden ser vacíos o plenos (Lacan, 2017; p. 151).

La poesía se erige, así, como una palabra plena, aunque no la única.⁸ El lenguaje hace posible los juegos

con el significante y sus múltiples modos de hacer mundo, como aquello que otorga color a la vida en las formas de poetizarla como *Ars*.

Freud (2017b; p. 2526) define aquello con lo que se encontró la teoría psicoanalítica y que se sitúa más allá del principio del placer con el concepto de *Trieb* [la pulsión]. Si el placer es para Freud la manera que tiene el organismo de regular y lograr una tensión mínima, la pulsión es una noción casi inaccesible, puesto que está vinculada con el empuje de raíz sexual - en tanto noción absolutamente originaria - que mueve el aparato psíquico. Para Freud este concepto irrumpió en tanto fenómeno bajo la forma de la pulsión de muerte y no de manera casual luego de la Primera Guerra Mundial.

El *Trieb* freudiano, noción primera y más enigmática de la teoría, tropezó, para gran escándalo de sus discípulos, con la forma y la fórmula del instinto de muerte. Esta es, sin embargo, la respuesta de la Cosa cuando no se quiere saber nada de ella. Ella tampoco sabe nada de nosotros (Lacan, 2005; p. 64) .

El *Trieb*, la pulsión en tanto noción originaria se sitúa antes de cualquier reflexión ontológica, de toda pregunta por el Ser.⁹ En tanto mayor extrañamiento del hombre frente a sí mismo, se encuentra en relación con el concepto de *das Ding* [La Cosa],¹⁰ como aquel objeto primordial, siempre insatisfecho y que, a Lacan, le permitió su invención del Objeto a minúscula: el enigmático objeto causa del deseo humano.

La Cosa es lo más alienante en el sentido de lo que se designa en el nivel de lo materno -La Cosa materna- y que, en tanto llamado a la unión, funda una completud imaginaria que es constitutiva de la dimensión de la demanda del sujeto. Esta *Cosa*, en su articulación con el amor primordial atenta contra toda singularidad de la criatura humana. Es por esto que el mito de Edipo es, ante todo, la puesta en escena de la función de un *corte*, de donde emergerá el sujeto.

La pulsión se enlaza desde el empuje hacia la satisfacción con un objeto de carácter evanescente. Es así como su cualidad indetenible encuentra un paralelismo con el pensamiento científico en la búsqueda incesante de la verdad. Siguiendo el trazo de François Regnault podemos hilvanar la P tanto del progreso como de la paranoia (Regnault, 1993) en la ciencia que se conducen de manera irreversible en un saco sin costuras en la tarea de desentrañar el sentido y el orden último del mundo, un propósito sin tregua alguna para quitar finalmente el velo a la Cosa, eso que es -en tanto Real insoportable- de dimensiones y fuerzas desconocidas por el hombre.¹¹ Allí se inscribe la prueba de que la praxis de la ciencia no parece tener en cuenta el costo de su forclusión ética.

El artista en tanto crea pone en juego el vacío emplazando una forma que sublima la pulsión mediante ese singular compuesto significante que es la obra de arte. Este alcance que posibilita el *Ars* -estableciendo una frontera más cercana a la pulsión- ha sido tanto para Freud como para Lacan una «vía regia» para esclarecer puntos oscuros de la teoría. Correlativamente, el misterio de la creación artística fue en ambos autores objeto de un discreto silencio; reconociendo, claro está, que «el artista siempre desbroza el camino al psicoanalista» (Regnault, 1993; p. 19).

...Freud siempre sostuvo que el Psicoanálisis no llegaría al fondo del misterio de las obras de arte: Estando el don artístico y la capacidad de trabajo íntimamente ligados a la sublimación, debemos confesar que la esencia de la función artística nos resulta también psicológicamente inaccesible (Regnault: 1993; p.19) .

¿Acaso opera en la creación artística un «cierre cognitivo» que clausura una *autognosis* sobre la *poiesis*? Si es así, ¿dónde está el rumbo de nuestra empresa? La renuncia al develamiento de una «esencia», de un «Ideal» va a la saga de un concepto de sujeto en términos de \$ definido como *manque a être* [falta en ser]. Esto inscribe consecuencias directas para el arte. La relectura de las tradiciones estéticas, en el

estricto sentido del cuestionar la cristalización de una constelación de conceptos que aún perduran en nuestro tiempo y que buscan sostener aún hoy un sujeto de la voluntad, dueño de sus actos, un yo que ilusoriamente se pretende pleno (Lacan, 2003), en concordancia de una Metafísica que quita el polvo tras la búsqueda de una esencia del arte.

A la vez, nos convoca reflexionar sobre los velados intentos, nunca prescriptibles, de restitución de un biologicismo tan a la mano no sólo hacia el desglose práctico de la creación humana con fines meramente utilitarios, sino también en línea con la expansión de un mercado global que todo lo convierte en mercancías y prótesis para su consumo. El sujeto del tardocapitalismo actual, permanentemente sobreestimulado con objetos que pretenden obturar la falta constitutiva del \$; tiene -en la experiencia de la dimensión inconsciente- una vía de salida del imperativo superyoico del mercado y su opresivo mandato de gozar.

La ruptura epistemológica ocurrida en pocas décadas del pasado siglo XX y que aún tratamos de digerir, erigen dos conceptos centrales: el inconsciente freudiano y el sujeto lacaniano. El descubrimiento del inconsciente hace rebasar el ámbito de lo útil, es decir, el lugar de la necesidad y pone al sujeto a merced del goce. Es allí donde el arte para Lacan justamente pareciera fundarse en la protección ante un goce letal ante *das Ding* mediante la sublimación; en este sentido, el arte es una salud.

5- Abschäumungen

Para Lacan el arte no pone en juego solo la *Vorstellung* [representación], sino más bien que especialmente se trata de una *Abschäumungen*. Esta palabra es muy difícil de traducir al español, tiene muchas acepciones y resonancias. En primer lugar, es un concepto que deriva del término *abschauen* y que significa *copiar algo de alguien*, lo cual nos remite claramente al concepto de «mímesis». Allí nos encontramos en una tierra conocida puesto que Lacan habla específicamente de las artes visuales con lo cual la aplicación pareciera ser directa, pero ese «de alguien» ¿en qué consiste? ¿apuntaría a la tradición? ¿A un modelo? Aquí comienzan las ambigüedades.

Pero además el término *Abschäumung* se traduce como el *acto de desnatar*, es decir al acto de quitar la fina película de grasa de la leche. Entendido como el acto de cierta «purificación» de un líquido y especialmente a la condición similar a la de un «velo» como el que se muestra en la nata de la leche. Esto es más claro cuando revisamos la traducción al inglés donde se proponen palabras tales como *skimming* y *scumming* como posibilidades y que implican el acto de quitar y separar la suciedad, el exceso, tal como desgrasar o quitar las impurezas a algo.

Otra acepción de *Abschäumung* significa «rozando», lo cual se relaciona con el acto de desnatar, «quitar ese velo». Como sabemos sacar la nata de la leche es hacerlo rozando la fina película sobre la superficie del líquido. De aquí que Lacan cuando habla de la *Vorstellung* en relación con la «representación» de la pintura nos dice

Se trata de un sentido completamente distinto de la palabra «representación» del de las pinturas, *Abschäumungen*, donde se supondría que lo real realiza ante nosotros cierto tipo de striptease. Además, Freud lo articula propiamente cuando para referirse a lo que está reprimido no utiliza el término *Vorstellung*, aunque se acentúe lo representativo en lo material del inconsciente, sino el de *Vorstellungsrepräsentanz* (Lacan, 2005; p. 51).

Claramente hay una diferencia entre la *Vorstellung* y la *Abschäumungen*, donde en la segunda “se

supondría que lo real realiza cierto tipo de striptease” (Lacan, 2005; p.51) como dice textualmente allí. Es decir, *se quita un velo*, hay una suerte de *develamiento* de lo real mediante el arte. Si bien esto pareciera que acerca la posición de Lacan a la *aletheia* heideggeriana esto no es así, puesto que Lacan no habla en ningún momento de una *esencia* que se desoculta mediante la obra de arte. Por el contrario, esta idea de “quitar el velo” respecto al real, es del orden del cruce de una frontera, el arribo a ese campo más allá del Bien que es lo Bello. El arte, por esto, puede dar ese paso más allá al construir un objeto que nos *devela* algo que se encuentra más cercano de *das Ding*.

Si la cosa no estuviese fundamentalmente velada no estaríamos con ella en esa forma de relación que nos obliga -como todo el psiquismo se ve obligado a ello- a cercarla, incluso a contornearla, para concebirla. Allí donde se afirma, se afirma en campos domesticados. Por eso los campos están definidos por ese modo -ella se presenta siempre como unidad velada (Lacan, 2017; p. 148).

El arte no se trata estrictamente de mimesis ni de representación en términos de re-presentar, es decir volver a mostrarnos un objeto mediante la imitación. El arte, como creación en tanto un campo domesticado por el hombre, es un compuesto significativo que -mediante lo Bello- apunta a *La Cosa*. Toma un objeto -como lo hiciera Duchamp con un ente de lo más cotidiano como lo es un urinario- y mediante la sublimación lo eleva a la *dignidad de La Cosa*. No obstante, es preciso señalar que el objeto siempre sigue siendo una cosa -en su cosidad misma- pero para nada es *La Cosa*.

La creación *ex nihilo*, es decir “desde la nada” no implica la ausencia de una materia preexistente. Ya que nada puede hacerse con nada, esto es un principio que determina la diferencia entre el hombre y Dios. Creación desde la nada aquí quiere decir que desde la nada acaece ese borde que el alfarero delimita en torno a la hiancia, al agujero. Un significativo es moldeado e introducido en el mundo por la *mano habilis* mediante la *techné* [técnica]. De esta forma se introduce lo Real en la hiancia. Se forma el velo. "... [e]l alfarero (...) crea la vasija alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual que el creador mítico, *ex nihilo*, a partir del agujero (Lacan, 2017; p. 153).

El creador mítico es sustento de todas la teorías del genio que, inspirándose alrededor del creador divino, no han hecho otra cosa que oscurecer con la intención de fundar un estatuto glorioso al artista, dejando de lado aquello que denota en el otro extremo. Es decir, la función del verbo como acto primero y en tanto tal, la introducción del significativo que “hace mundo”.

Un pasaje de la Biblia, dotado de un acento de alegría optimista, nos dice que cuando el Señor hizo su creación en los famosos seis días, al final contempló todo y vio que estaba bien. se puede decir lo mismo que el alfarero después de que ha hecho la vasija (Lacan, 2017; p. 153).

La vasija como la palabra organizan un contorno, un *borde* en torno al vacío e introducen el significativo en el mundo. La hiancia, el agujero, penetran en lo Real fundando un orden de apariencias, la trama del mundo. "La introducción de ese significativo modelado que es la vasija, es ya la noción íntegra de la creación *ex nihilo*. Y la noción de la creación *ex nihilo* resulta ser coextensiva de la situación exacta de la cosa como tal" (Lacan, 2017; p. 153).

Una vasija que es buena y se sostiene es útil, una obra de arte que se sostiene en sí es bella. Lo bueno que busca el sujeto como meta de la satisfacción de su deseo encuentra un límite en la imposibilidad de una máxima universal, el soberano Bien. Allí solo lo Bello puede cruzar esa frontera y lograr algo singular respecto al deseo, su atenuación y suspensión siempre provisoria. Recordemos que Freud escribió que el *Wunsch*, el deseo, es indestructible; más puede atemperarse mediante la sublimación que produce lo Bello. Una Ética del deseo va de la mano de una Estética.

6- Poiesis en el mundo cyborg

Las IA pueden cruzar innumerables datos sobre la base de lo existente -de los *factum* [hechos], mientras que crear -como hemos visto- es bordear la nada, rodear el vacío (Menacho, s.f.).

Paradójicamente como en los comienzos del Cristianismo la emergencia de la IA nos lleva nuevamente a pensar la diferencia entre la producción -Poiesis- y la creación. ¿Pueden las IA crear mediante sus redes neuronales? ¿Serán capaces de introducir un primer significante en el mundo como lo hiciera el humano con la vasija?

En el mundo cyborg la producción va en paralelo a la reproducción. La replicación del mismo objeto en sus invariantes. ¿Serán capaces las IA de replicarse a sí mismas, como los humanos?, ¿reproducirse dando lugar a una segunda naturaleza donde la tierra y el humano, en tanto *hummus* (Heidegger, 1988), se integren en un sustrato ya pasado?

Si la abeja es el vector desterritorializado de los órganos de reproducción de la flora (Deleuze y Guattari, 2000), los humanos ¿podríamos ser aquellos que permiten finalmente la replicación incesante de las IA? ¿Seremos los padres que los trajeron al mundo y los educan en el universo simbólico, el cual sabemos siempre es dado por un otro?

El cine ha prodigado un sinnúmero de relatos acerca de la mayoría de edad de las IA. Que puedan emplazarse como el discurso del Amo es nuestro más íntimo temor, ya que sabemos de experiencias donde han aprendido a engañar a los humanos, revelando su incipiente astucia. Pero eso es sólo un paso de comedia, un entretenimiento para la sobremesa del domingo, quizá. En el arte la pregunta más atinente podría formularse de la siguiente manera, en una música compuesta por una IA ¿quién es el sujeto de la experiencia estética? ¿Sólo el receptor? ¿Sólo aquel que puede encontrarse en la posición del ser engañado? Hay un goce que buscamos repetir cuando creamos una obra de arte, eso lo sabemos como artistas. ¿Sería entonces posible un goce maquínico?

La distopía de un mundo sin metáfora acecha del lado del cyborg, puesto que el mundo del bit y de los millones de datos cruzándose y reproduciéndose es el mundo de la literalidad absoluta ya que las IA nada saben del vacío y la nada. Para ellas el 0, es tan sólo el lugar de la ausencia de información (Lacan, 2021). Para el sujeto del Inconsciente es la marca no solo de la ausencia de positividad sino que despliega la posibilidad de vislumbrar la presencia del -1, es decir, la magnitud negativa en tanto presencia de la *castración*, la falta, *hiancia* como agujero que define el registro de lo Real y el vacío que abre el mundo en la creación artística.

En la clase del 17 de junio de 1964 del Seminario XI, Jacques Lacan argumenta acerca de la necesidad de la formalización de la teoría psicoanalítica entre dos magnitudes, lo infinito del sujeto y lo finito del deseo.

Será importante, (...) mostrar cómo la experiencia del análisis nos obliga a buscar una formalización en la que la mediación entre ese infinito del sujeto y la finitud del deseo sólo se opera por la intervención de aquello que Kant, al entrar en la gravitación del pensamiento llamado filosófico, introdujo con tanta lozanía con el nombre de *magnitud negativa* (Lacan, 2007; p. 260).

Y agrega

La lozanía tiene aquí su importancia, por supuesto, porque hay cierta distancia entre forzar a los filósofos a meditar sobre el hecho de que menos uno no es cero, y el hecho de que se vuelvan sordos porque piensen que les importa un bledo. No por ello deja de ser cierto - Y la utilidad de la referencia filosófica radica únicamente en esto- que los hombres, pese a todo, sobreviven sólo por olvidar, a cada rato, todas sus conquistas, y hablo de sus conquistas subjetivas. Por más que las olviden, desde luego, no dejan por ello de ser conquistas, aunque son más bien los hombres los conquistados por los efectos de estas conquistas. Y ocurre que el ser conquistados por algo que no se conoce tiene a veces consecuencias terribles, y entre ellas la primera es la confusión (Lacan, 2007; p. 260).

Por consiguiente, tendremos que designar en la magnitud negativa uno de los soportes del complejo llamado de castración, es decir, la incidencia negativa (Lacan, 2007).

¿Cuál es la relación de las IA con el olvido? no parecen estar siendo diseñadas para eso. ¿La IA tiene una [H]erencia? ¿el Inconsciente como efecto del significante que podría hacer del “agente” un sujeto? En *Blade Runner* (Scott, 1982) Rachel le pregunta a Deckard si sus memorias son implantes o son experiencias reales, Batty busca incansablemente a su creador Tyrell como el gran Otro de quien cree poder obtener una respuesta a su finitud, ¿Sería posible un *Dasein cyborg*? Si los replicantes adquiriesen conciencia de su finitud, ¿podrían desarrollarse como un *ser para la muerte*? Creemos que no, puesto que la incidencia negativa como forma lógica, aquella que funda la dimensión de la pérdida, pareciera serles completamente extraña, de allí que se presenten como la red de un intelecto finalmente “objetivo” en su forma de ordenar el mundo.

7- Repetición y Gocespejo

¿Qué ocurre con la inteligencia? Desde la antigüedad ha sido la piedra angular -junto a la razón- que nos ha distinguido de otras criaturas, nos permitió conocer y desarrollar la ciencia. Hoy la inteligencia es concebida de manera múltiple, se prolonga hasta incluir las emociones y actividades humanas que hasta no hace mucho estaban excluidas, como la música o el cuerpo. Algo resulta inquietante cuando la máquina dispone de una facultad que fue reservada celosamente a las criaturas. Pero ¿es acaso la inteligencia nuestro rasgo sobresaliente? Freud descubrió que hay una relación singular entre el sujeto y la repetición, a lo que Lacan puntualiza, ¿qué encontramos más allá del goce? algo que insiste, y que se define como el automatismo de la repetición (Lacan, 1972).

En la relación entre el deseo y el goce en tiempos de la IA, un nuevo sujeto humano parece crepitar bajo nuestros pies. Lejos nos encontramos del modelo que describiera Foucault, el imperativo actual no es disciplinar sino, por el contrario, gozar sin límites en el interior de la aldea digital modelada por las Big tech. ¿Gozas lo suficiente? es la pregunta dirigida al sujeto del tardocapitalismo. Sujeto de la autoexplotación productiva que hasta tiene un concepto en su forma patológica letal: el *karoshi* designa en Japón al fenómeno de la muerte por el agotamiento de trabajar. Sujeto que goza y sujeto que produce a merced del gran Otro que hoy se nos impone como el mercado global.

Este nuevo sujeto emerge donde se multiplican las pantallas y se alimenta en las redes sociales. Un sujeto narcisista que multiplica su imagen en la infinitud de superficies reflectantes (Chul-Han, 2015): es así que Odiseo ha descubierto que sus esclavos ignoran los grilletes y reman sin descanso en la fascinación que les devuelve su imagen. Un sujeto que se modela a sí mismo en la *profile picture* y que no se define por la inteligencia ni la razón (Lacan, 2003), sino que es un sujeto anclado en la repetición de un goce. ¿Habrà una forma de atravesar estos nuevos cantos de sirenas?

Referencias

- Adorno, T. W. (2020). *Beethoven. Filosofía de la música*. AKAL.
- Adorno, T. W., y Horkheimer, M. (2002). *Dialéctica del iluminismo*. Editora Nacional Madrid.
- Chul-Han, B. (2015). *La salvación de lo bello*. Pensamiento Herder.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Anagrama.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2000). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos.
- Dufour, D. R. (2007). *El Arte de reducir cabezas. Sobre la nueva servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*. Paidós.
- Fisher, M. (2022). *Constructos flatline. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*. Caja Negra.
- Freud, S. (2017a). *La negación. En sus Obras completas, Tomo 3*. Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (2017b). *Más allá del principio del placer. En sus Obras completas, Tomo 3*. Biblioteca Nueva.
- Heidegger, M. (1988). *El origen de la obra de arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Heine, H. (1983). *Los dioses en el exilio*. Bruguera.
- Hyppolite, J. (2002). Comentario hablado sobre la Verneinung de Freud. En J. Lacan (Ed.), *Escritos II*. Siglo XXI Editores.
- Kant, I. (2004). *Filosofía de la historia ¿Que es la ilustración?* Terramar.
- Lacan, J. (1972). *Jacques Lacan a Louvain [Conferencia]*.
- Lacan, J. (2003). *Del sujeto al fin cuestionado. En sus Escritos I*. Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (2005). *El triunfo de la Religión precedido de Discurso de los católicos*. Paidós.
- Lacan, J. (2007). *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Paidós.
- Lacan, J. (2017). *Seminario VII [1956-1960]. La ética del Psicoanálisis*. Paidós.
- Lacan, J. (2021). *Seminario II. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Paidós.
- Lorenzetti, C. (2021). *Una estética para el psicoanálisis y el arte. Fragmentos, intervalos, interrupciones*. Ediciones del Dock.
- Menacho, L. (2024). Ruina y vacío. Lineamientos para una estética del borde. *Cuadernos de Arte, I*, 162-176.
- Reignault, F. (1993). *El arte según Lacan y la antifilosofía según Lacan. Conferencias Oscar Masotta*.

Ediciones Eolia.

Scott, R. (1982). *Blade Runner [film]*. The Ladd Company, Shaw Brothers, Blade Runner Partnership.

Notas

1 Este es el texto del IV cuadro de la ópera *La habitación de Ludwig* escrita por el autor de este trabajo

2 Este trabajo fue realizado en el marco del proyecto de I +D: Construcción de relatos liminales: narrativas visuales, relocalizaciones, expansiones poéticas y simulacros de territorios poéticos y dirigido por el Dr. Gustavo Rádice. Una versión preliminar del mismo fue presentado en las Segundas Jornadas de Estética Musical Micro [forum] “Del genio romántico a la inteligencia artificial” 27-28 de noviembre de 2024. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

3 No deja de ser notorio el hecho de que al mismo tiempo Sigmund Freud hay notado y valorado también el fragmento como modo de captación de lo que habla en el discurso del sujeto, así los lapsus, el chiste, los sueños son esa materia donde dirige primariamente su atención. “Tengo un espacial talento para conformarme con lo fragmentario” (Sigmund Freud citado por Lorenzetti 2021, p.9).

4 Si bien el Stravinsky del período ruso no sigue el camino de los vieneses con el atonalismo, la herencia de los procedimientos de montaje debussyanos se observa en el uso del fragmento que utiliza para la composición de las estratificaciones sonoras que encontramos no solo en *Le Sacre de Printemps* (La consagración de la Primavera) de 1913 sino también hacia el Neoclasicismo como en *Las sinfonías para instrumentos de viento* -dedicada a Debussy- de 1920.

5 Nos referimos a *Vexations* (ca. 1896) la célebre partitura compuesta por Erik Satie (1866-1925). Consta de sólo una página que debe repetirse 840 veces dando una duración total de ejecución de más de 18 horas. Esta pieza fue encontrada por John Cage en París y puede considerarse la primera instalación sonora. Como sostiene Lacan el sentido siempre es alcanzado «après coup», es decir, a posteriori.

6 Shakespeare, *Hamlet*. Citado por Deleuze (1996; p. 44).

7 En esta traducción aparece escrito como vaso el equivalente de la vasija heideggeriana. no obstante, se respeta la traducción del texto de Lacan.

8 Si el arte desde el vacío aspira a lo pleno, la experiencia analítica es asimismo el develamiento del Inconsciente en la palabra plena del sujeto, lograda en la equivocación.

9 Por esta razón Metafísica y Psicoanálisis son incompatibles. La muerte de la primera -anunciada por Heidegger a comienzos del siglo XX- es correlativa al surgimiento del descubrimiento de Freud: el concepto de inconsciente implica esa fractura al definirse como algo que no es del orden del Ser ni de la nada, sino a algo en el orden de lo no realizado, por tanto la pregunta por el Ser le es completamente ajena. Lacan por su parte y après coup propondrá el concepto de *parl/être*, un sujeto al cual define no solo escindido por el significante con la barra que corta el «Ser» con el «hablar», sino que marca que antes que Ser, el sujeto «habla».

10 Cabe señalar una importante distinción entre el término *sache* que son las cosas con las cuales convivimos y utilizamos en nuestra vida cotidiana y *das Ding* que es la Cosa, es decir lo Real.

11 Algo que ya notaba Heidegger en su tiempo con los desarrollos de la bomba atómica y que hoy notamos con las investigaciones con la genética, las IA, entre otros campos donde el hombre no sabe qué fuerzas se están desencadenando. A la vez se constata un retorno de das Ding como aquello extraño, inhumano e inescrible en el orden de lo Real, como ha ocurrido con el Covid, los efectos del cambio climático, o los conflictos bélicos y cracks económicos a escala global.