

Arte y Psicoanálisis: tres vías de exploración del proceso artístico/ Psychoanalysis: three ways of exploring the artistic process

Natacha Salomé Lima (*) & Federico Pena (**)

Resumen: La creación artística atestigua el paso del tiempo en el devenir de la historia cultural. El siguiente ensayo explora tres vías de acceso a las dinámicas del proceso artístico. El cuento *Las ruinas circulares* de Jorge Luis Borges será la oportunidad para indagar la perspectiva hermenéutica sobre el simbolismo creacionista, la realidad, el simulacro y la ficción. Luego, analizaremos la perspectiva que introduce el sistema de idealismo trascendental (Schelling 1800) que propone al arte como vía de conciliación entre consciente e inconsciente. Por último, el análisis de la obra *Freud: una interpretación de la cultura* (Ricoeur 1970) será la oportunidad para revisar la tesis epistemológica que caracteriza al discurso psicoanalítico, su doble pertenencia a la dimensión del *sentido* (dimensión hermenéutica) y la *fuerza* (dimensión energética).

Palabras clave: estética, arte, hermenéutica, creación artística, semántica del deseo, Freud.

Abstract: The artistic creation witnesses the passage of time through the evolution of cultural history. The following essay explores three pathways of access to the dynamics of the artistic process. The short story *The Circular Ruins* by Jorge Luis Borges will be the opportunity to explore the hermeneutic perspective of the creationist symbolism, the reality, the simulacrum and fiction. The perspective introduced by the system of transcendental idealism (Schelling 1800) will be analyzed, following the idea that the artistic process presents the conciliation between conscious and unconscious. Finally, the analysis of the book *Freud: an interpretation of culture* (Ricoeur 1970) will be the opportunity to consider the epistemological thesis that characterizes the psychoanalytic discourse: its dual belonging to the dimension of *meaning/sense* (hermeneutic dimension) and *strength* (energetic dimension).

Key words: Aesthetics, Art, Hermeneutics, Artistic Creation, Semantics of Desire, Freud.

Fecha de recepción: 10/03/2017 Fecha de aprobación: 26/06/2017

(*)Doctora en Psicología por la Universidad de Buenos Aires, Máster en Bioética Programa Erasmus Mundus de la Universidad Católica de Leuven, Bélgica. Becaria Post-doctoral del CONICET. Docente de Práctica Profesional 824 y de la Cátedra I de Psicología, Ética y Derechos de la Facultad de Psicología, UBA. Editora de JAHR-Revista Europea de Bioética. lima.natacha@hotmail.com

(**)Psicólogo, Universidad de Buenos Aires. Investigador UBACyT. Docente de grado en la Facultad de Psicología, UBA. Residente de Psicología Clínica en CABA. federicoipena@gmail.com

Introducción

Que el sueño es la mitología privada del durmiente y
el mito el sueño despierto de los pueblos
Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*

El presente ensayo explora las nociones de realidad, ficción, simulacro y creación a partir de una lectura del cuento *Las ruinas circulares* de Jorge Luis Borges. El relato funcionará como una doble vía de acceso: 1) a una reflexión sobre la creación literaria y el creacionismo, y 2) a la posibilidad de pensar la función del arte y *del objeto de arte* como texto a descifrar.

La hipótesis principal que guía el presente desarrollo es que el arte, en este caso la creación literaria, se presenta como *via regia* para la indagación, en clave hermenéutica, del acontecimiento de la creación en los márgenes ficcionales de la realidad. El movimiento propuesto parte de considerar la materialidad significativa del proceso creador a la luz del “giro hermenéutico” que propone la filosofía de Paul Ricoeur.

La perspectiva hermenéutica (Moratalla 2007; Suarez 2011) se abre camino en la multiplicidad del simbolismo presente en el orden del relato, dado que es allí, en el mundo de los símbolos, donde la vida del hombre tiende a expresarse. “Una de las grandes aportaciones del paradigma hermenéutico es haber puesto de manifiesto *el carácter narrativo de la experiencia humana*.” (Moratalla 2007, p. 285) Así, los relatos ficcionales nos convocan a participar de una realidad otra, que puede interpelarnos e incluso conmover algunas certidumbres.

En *Tiempo y Narración*, Ricoeur sostiene: “la especulación sobre el tiempo es una indagación inacabada, una *cavilación inconclusiva* según sus propios términos, a la que la labor narrativa responde de un modo poético” (Calvete Girón 2009, p. 58, énfasis agregado).

Una concepción hermenéutica de la realidad supone poder leer la cultura y los objetos culturales en los vestigios de lo narrado/creado. Si bien Paul Ricoeur ha trabajado intensamente el tema del tiempo y la narración, el sí mismo y el otro, el sentido y la

interpretación, nuestro punto de partida será su libro: *Freud: una interpretación de la cultura* (Ricoeur 1970). En este trabajo, Ricoeur desarrolla una tesis epistemológica sobre el discurso mixto del psicoanálisis. Afirma que sostener una doble pertenencia entre el *sentido (dimensión hermenéutica)* y la *fuerza (dimensión energética)* resulta lo más paradójico y, a su vez, lo más constitutivo del discurso psicoanalítico.

Veremos cómo entra en tensión esta doble pertenencia del sentido y de la fuerza cuando ambas se encuentran en el proceso creador del artista. Dinámica del proceso creador que puede surgir de la energía desligada producto de un trauma imposible, donde “algo del trabajo de simbolización –que se efectúa en la intimidad del espacio interno y en parte inconsciente– puede encontrar lugar en la actividad creadora: se trata allí de *hacer obra...*” (Scotto 2017, p. 17)

El arte como *via regia* para la exploración significativa

La literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado,
pero fundamentalmente un sueño.
Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*

El relato *Las ruinas circulares* de Jorge Luis Borges se presenta como una vía de acceso a determinados significantes privilegiados que nos permiten reflexionar en torno al estatuto de la realidad y de la creación. Esta realidad que, por momentos, se transfigura en estados oníricos, denuncia el transcurrir de un tiempo circular y múltiple.

Si bien el presente relato ha sido explorado desde distintos ángulos (Calderón 2011; Gallo 1970; Hahn 1971; Marful 2000; Rabell 1988), nos interesa analizar la participación del sujeto en la experiencia de la creación y en el fenómeno del sueño, como puerta hacia otras textualidades del ser en el mundo.

Partiremos de rastrear algunos significantes privilegiados –“sueño”, “realidad”, “fantasmas”– que condensan, a lo largo del desarrollo de la historia, distintas

materialidades significantes. El relato comienza con la llegada de un hombre gris, un mago, un hechicero que tenía un único propósito:

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder. (Borges 1976, p. 70)

En el relato, el sueño está codificado a partir de la acción de crear y recrear una historia. Sin embargo, en este punto conviene distinguir la perspectiva que introduce la creación literaria, como *simulacro* o *simulación*, de la creación humana, del nacimiento o inscripción del sujeto humano a partir de un Otro significante, donde también ubicamos la importancia del registro especular y de la ficción.

En latín la palabra *simulacrum* significa “representación figurada”, “imagen”, “copia”; pero también “fantasma”, “espectro”, “sombra”. En términos psicoanalíticos podríamos pensarlo desde los albores de la constitución yoica; la fragmentación del cuerpo requiere la identificación especular con un Otro garante (A) para que un sujeto pueda advenir (*Wo es war soll Ich werden*, freudiano). En este punto el yo, en tanto instancia psíquica, es una mera ilusión (Lacan 1979).

Estos dos registros de la creación (la creación artística y la inscripción de ese nuevo acto psíquico que producirá un sujeto humano) están sin embargo emparentados en el componente simbólico que introduce el lenguaje; de un modo metafórico podríamos sostener que “el lenguaje es el fuego capaz de dar vida al hombre soñado” (Rabell 1988, p. 100).

En el relato, la alternancia entre estados de vigilia y de sueño superpone los planos de apariencia y realidad. El hombre que sueña, que por momentos es un gran mago o un hechicero, se embarca en un intercambio dialéctico con sus fantasmas. “Borges recoge muchas de las leyendas del Indostán y de las filosofías budistas clásicas para

vehementemente ilustrar la especularidad de la existencia, declarando que la vida, en tanto realidad, es ilusoria.” (Calderón 2011, p. 84)

Las ruinas circulares se nos presenta, desde la trama ficcional, como un sueño dentro de un sueño. La densidad de la narración borgeana permite pesquisar no solo la brutal determinación y entrega del acto creacionista, sino su revés: como a fin de cuentas devenimos creación.

Casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía. Lo soñó activo, caluroso, secreto, del grandor de un puño cerrado, color granate en la penumbra de un cuerpo humano aun sin cara ni sexo; con minucioso amor lo soñó, durante catorce lúcidas noches. (Borges 1976, p. 74)

Este sueño borgeano contiene en germen el gran anhelo creacionista que ha perseguido el hombre desde tiempos inmemoriales. El poder creacionista embriaga como un néctar, encontramos en la mitología el destino trágico que sufre Prometeo al desafiar a los dioses otorgando a los humanos esperanzas infinitas. El simbolismo del fuego, en tanto artífice de la creación, interviene también aquí con todo su poder destructor y de cambio permanente, fluyente.

La referencia al dios del fuego, presente en el relato, puede indicar una reminiscencia al pensamiento de Heráclito de Éfeso para quien el fuego era el principio rector del movimiento, del cambio y del devenir. Para Heráclito esta permanente movilidad se fundamenta en una estructura dialéctica o de principios contrarios. La tesis del flujo universal de los seres supone de algún modo un constituirse a partir del Otro y a partir de la contradicción; a partir de ser uno mismo en la proyección de Otro que está a su vez siendo proyectado.

Relatos borgianos. Creación literaria: sentido y significación

Sostener que la realidad tiene estructura de ficción supone realizar una apuesta por la realidad psíquica. “Una lectura borgeana nos obliga a ver lo fantástico como una

formulación alterna de la realidad pues todo trazo de verdad está perennemente teñido de infusiones de fantasía.” (Calderón 2011, p. 89)

Introducimos de este modo una lectura sobre el mito golémico como otra vía para indagar las aristas del creacionismo en el relato. Hahn (1971) establece algunos puntos de contacto entre el cuento *Las ruinas circulares* (1941) y el poema *El Gólem* (1958). Ambos relatos comparten: 1) la creación de un ser artificial por un hombre dotado de ciertos poderes, 2) el carácter irreal de la criatura, 3) la invocación divina para animarla, y 4) la certeza de haber creado un ser inferior.

Esta caracterización pone de relieve el carácter de *simulacro*, de simulación, de entramado ficcional, de palabras, que ubicamos en el origen de los tiempos. También hace evidentes los peligros inherentes al acto creacionista. “El Golem es un muñeco construido con arcilla que puede ser animado, vitalizado, a partir de la pronunciación de determinadas frases o palabras; más exactamente, con determinada secuencia de palabras” (Gutiérrez 2001, p. 191).

El mito del Golem retrata el poder performativo del lenguaje, el mago o hechicero. El creador revive a su criatura a partir de la inscripción en su frente de ciertas letras en un orden determinado. “La construcción del muñeco no era una obra casual y no cualquiera podía ejecutarla; para su construcción y animación, se tornaba necesario un profundo conocimiento de *determinados contenidos del texto sagrado*” (Gutiérrez 2001, p. 191).

En este punto, un ser dotado de un saber y un poder superior crea a imagen y semejanza una criatura artificial; la artificialidad remite al sentido griego de “producción de obrero” o *artifex* (Hahn 1971). En la perspectiva lacaniana podríamos decir que somos hablados por un Otro y será esa marca significante sobre la carne del viviente la que lo sustrae de la animalidad para inscribirlo en el mundo humano.

La estructura de *ficción* que enmarca la experiencia humana en el mundo supone que, desde antes de nuestro nacimiento, *somos narrados* por otros, para devenir luego narradores de nuestra existencia. Nuestra experiencia y vivencia en el mundo se estructura a partir de *relatos* que constituyen y prefiguran nuestra realidad.

Hay, sin embargo, una característica del Golem que suele replicarse en las distintas versiones de esta historia: se trata de su imposibilidad locutiva. El Golem generalmente no habla y puede tornarse amenazante para su creador. Siguiendo esta analogía, el *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), al igual que el mito golémico, interroga el ansia creacionista del hombre, en el amanecer del desarrollo tecnológico y científico, y –sobre todo– cuestiona el posicionamiento y la responsabilidad por el acontecimiento de la creación y de lo creado.

El arte como órgano de la filosofía: la creación artística en Schelling

La doble vía para pensar la creación y la perspectiva creacionista que estamos analizando puede ser retomada a partir de las coordenadas del *sistema de idealismo trascendental* que Schelling desarrolla en el 1800. Bajo esta perspectiva, la creación artística –el arte propiamente dicho– funciona como órgano de la filosofía al permitir la exploración de los grandes enigmas humanos. Volvemos entonces a retomar la hipótesis inicial, del arte como *via reggia*, pero ahora para conciliar una contradicción inherente al género humano: la contradicción entre consciente e inconsciente (Schelling 2005).

Friedrich Schelling fue uno de los exponentes del idealismo alemán. En el año 1800 publica su *Sistema de idealismo trascendental* donde realiza una aproximación a la subjetividad humana a partir del arte o, más bien, del *impulso artístico*. Señala que existe una contradicción inherente al género humano entre consciente e inconsciente. Aunque los artistas suelen sentir esta contradicción con mayor intensidad, todos logramos advertirla. A fin de cuentas se trata de la contradicción entre *necesidad y libertad*.

El artista cuenta con un medio o *modo* para resolver momentáneamente esta contradicción: ese medio es el arte. Así, encontramos en los productos o producciones artísticas ese instante fugaz de reconciliación de la contradicción y el cine es un fiel testimonio de ello. Alain Badiou, en su conferencia compilada en *Pensar el cine 2* (2004), sostiene que el séptimo arte se distingue del resto de las artes porque no es

contemplativa (como la pintura o la escultura), sino que, en el cine, el espectador *participa del acto mismo de la creación* –librando una batalla contra la impureza–. El cine no es una “ilustración” de temas éticos, sino una matriz en la cual el acontecimiento ético-estético acontece.

Schelling sostiene que se trata de una búsqueda de instantes de calma o armonía que el artista ha experimentado en el momento mismo de la creación. La propuesta de Schelling es interesante porque parte de ubicar en el artista la potencia de la creación como correlato del sentimiento avasallante y, por momentos, traumático de contradicción irresoluble. El arte supondría un instante de resolución, de tramitación de aquello que no puede ser tramitado de otro modo. De aquello que aparece como un exceso imposible de tramitar. Es así que hace su aparición algo del orden del “don” como un impulso irresistible, indomeñable, pulsional.

Al igual que el hombre sobre el que pesa la fatalidad no realiza lo que quiere o se propone, sino lo que ha de llevar a cabo por un destino incomprensible bajo cuya influencia está, así el artista, por más pleno de intención que esté, sin embargo, respecto a lo que es propiamente objetivo en su producción, parece estar bajo la influencia de un poder que lo separa de todos los otros hombres y le fuerza a expresar o representar cosas que él mismo no comprende del todo y cuyo sentido es infinito. (Schelling 2005, p. 415)

Hay algo inconsciente que puja por expresarse y que pone al artista en contradicción consigo mismo. Eso inconsciente, del orden de lo necesario, es para Schelling el don. El don, ese impulso innato, necesario, pone al artista a producir, lo impulsa a crear para resolver la contradicción inherente de la que partió. Sin embargo, Schelling afirma que el artista comienza su obra con consciencia y libertad, hasta que algo *inconsciente* se filtra allí, algo que, perteneciéndole, le resulta desconocido y lo sorprende. El boceto previo es del orden de la libertad, su *poiesis* es consciente y libre, hasta cierto punto, hasta la irrupción de lo inesperado.

Schelling ubica al genio o al producto genial (*Genieprodukt*) cuando hay encuentro entre don y técnica: ambas dimensiones hacen al arte porque ambas están presentes en el

proceso creativo. El artista nace con el don (natural) gratuito, de raigambre kantiano, que pertenece al orden de lo inconsciente u objetivo. Mientras que lo que comprende a la técnica es del orden de la decisión y la libertad. El artista necesitará de la parte consciente y voluntaria (*la técnica*) para ejercer el don. Pero hay algo en la obra que parece independizarse del aspecto consciente y el artista es sorprendido por una irrupción que desconoce, que siendo ajena a su voluntad consciente, logra expresarse más allá del determinismo. Cuando el artista culmina su obra, se produce cierta *síntesis* entre consciente e inconsciente, entre naturaleza y libertad, entre objetivo y subjetivo; es un instante de reconciliación de la contradicción estructural.

El tema del don es un aspecto a considerar. En el sistema de idealismo trascendental el don era natural, claro que esta “naturalidad” debe ser entendida en los términos que establece el romanticismo alemán, donde el don pertenece a la naturaleza del artista. En Platón, en cambio, se trataba de un don divino.

En *Ion*, Platón describe al artista como “alado”, cuasidivino, con la potencialidad de lograr “elevarse” y transmitir desde allí el mensaje divino. Esta potencialidad sin embargo no se debía a las bondades de su persona, el artista debía ser elegido por las musas, hijas de los Titanes, para funcionar al modo del rapsodo o intérprete, es decir, *como medio de comunicación* con el resto de los mortales.

En la Grecia antigua los poetas eran intérpretes de los dioses, eran el medio que los dioses encontraban para comunicarse con los mortales, por eso debían ser tomados por las musas para que la divinidad logrará expresarse. Esto hacía que Ion no tuviera libertad para poetizar, ya que no poetizaba por técnica, sino por inspiración divina. Ion debía estar poseso para poder transmitir su arte, para poder embarcar a los espectadores en ese viaje ascendente, espiralado.

Ya sabemos que la respuesta platónica probablemente reconoce la existencia de una *téchne* del poeta, y del rapsodo, pero afirma que lo bello de la poesía no se explica en virtud de *téchne* alguna, sino por alguna causa externa, llamémosla inspiración o posesión divina. Pero nos interesa retener un aspecto de la explicación platónica en particular, cuando compara con el *magnetismo* el efecto

de esa fuerza divina que pone al poeta en estado de *enthousiasmós* (Ion 533d-535a). (Romo 2008, pp. 36-37)

Encontramos en Ion una analogía entre la poesía y la adivinación; así como el adivino no elige el momento de la clarividencia, el artista tampoco.

Y es verdad lo que dicen. Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras no posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar. (Platón 1871, 257b)

Desde los diálogos platónicos, percibimos cierto registro del arte como instrumento de la filosofía, de lo artístico como mediación. Aunque para Platón “los poetas no son otra cosa más que intérpretes de los dioses”, es pertinente señalar esta comunión entre expresión artística y divinidad que presenta el mundo griego como una forma más de mediación en relación con lo divino (Romo 2008).

Ahora bien, estas formas de mediación presentan cierta desconfianza en el mundo platónico. Platón habla de la hermenéutica como de una *téchne* de la que hay que desconfiar.

El caso es que ni poetas ni rapsodos, ya sea como intérpretes o en tanto que comentaristas, pueden explicar en virtud de qué componen, recitan o incluso comprenden, lo que les hace caer por igual bajo la crítica platónica: lo suyo no es *téchne* sino *enthousiasmós* o *manía*. (Romo 2008, p.24)

Esto nos permite hacer cierta conjetura en relación al lugar que el arte puede ocupar en la estructura de un sujeto. Lacan sostiene, al retomar el trabajo de Freud sobre Schreber, que “la poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo” (Lacan 1984, p. 114).

El arte no es solo una mediación, es también una tramitación, hipótesis que trabaja Scotto (2017) a partir de un análisis de la obra “El hospital Henry Ford” de Frida Kahlo.

Nos encontramos ante un acto, *un acto pictórico*, en el sentido de una producción inédita (...) ¿Se podría postular que la pintura constituye aquí un intento desesperado, último, de consolarse de este embarazo abortado '[...] y que en el porvenir, la creación artística se sustituiría a la maternidad' dejando huella y afirmando una temporalidad nueva a su universo pictórico? (Scotto 2017)

Milmaniene (1991), siguiendo a Miller, sostiene que el arte del psicótico, su creación, se juega en torno al vacío de la forclusión, siempre de forma velada. El arte se juega al borde del vacío, pero sin mostrarlo del todo, sin mostrar esa nada fundamental, estructural, en torno a la cual la creación estética acontece. Esta vertiente introduce al arte como tratamiento del goce.

Obra de arte: encuentro entre la dimensión hermenéutica y la dimensión energética

Tanto *El porvenir de una ilusión* (Freud 1927) como *El Malestar en la cultura* (Freud 1927) son textos insoslayables para reflexionar en torno al posicionamiento ético frente al avance científico-tecnológico y frente a la asechancia que se cierne sobre el hombre en los desmanes de la Naturaleza. Lo distintivo del planteo *ricoeuriano* es la suposición de que el análisis freudiano de las obras culturales es lo que le ha permitido avanzar en la conceptualización del psiquismo de un modo particular, dándole entrada a toda una compleja dinámica pulsional, momento que es conceptualizado por los estudiosos del pensamiento freudiano como "giro de 1920".

Ricoeur, a partir de su tesis epistemológica del carácter mixto del discurso psicoanalítico –que veremos en el próximo apartado–, logra pesquisar que hay algo allí que puja por expresarse por fuera de la semántica, pero no al margen de ella. Algo inconsciente que presenta una materialidad propia que no deja aprehenderse por las redes del *logos*. Así palabra y razón se separan en el sentido. Gilles Deleuze en *Lógica del sentido* dice:

No buscamos en Freud al explorador de la profundidad humana y del sentido originario, sino al prodigioso descubridor de la maquinaria del inconsciente, por la que el sentido es producido, siempre producido en función del sinsentido (...) el sentido no es nunca principio ni origen, es producto. No está por descubrir, ni restaurar ni reemplazar; está por producir con nuevas maquinarias. No pertenece a ninguna altura, ni está en ninguna profundidad, sino que es efecto de superficie, inseparable de la superficie como de su propia dimensión. (Deleuze 1969, p. 91)

Hay algo que se expresa más allá del sentido, ¿dónde lo lee Freud? En la obra cultural, análoga en este punto con la obra artística; ¿dónde lo ubica Ricoeur? En la trama hermenéutica que le permite volver sobre esos productos culturales explorando los vericuetos del simbolismo.

La semántica del deseo: el psicoanálisis como discurso mixto

La expresión *semántica del deseo* es una expresión que formula Paul Ricoeur para situar cierta particularidad epistemológica del discurso psicoanalítico. La tesis central de este planteo *ricoeuriano* es que el psicoanálisis se nos presenta como un discurso mixto que encierra dos juegos de lenguaje donde confluyen dos formas discursivas: *una hermenéutica y una energética*. El psicoanálisis es entonces un discurso que se mueve en el plano del sentido (dimensión hermenéutica), pero que a su vez comporta otra dimensión que puede ser definida como energética, pensada esta última a partir de la teoría de las fuerzas propias del plano de la naturaleza. Sin embargo, aquí Ricoeur nos advierte lo siguiente: “jamás encara el psicoanálisis fuerzas desnudas, sino siempre fuerzas en busca de un sentido; esta conexión de la fuerza con el sentido es lo que convierte a la pulsión misma en una realidad psíquica, o más exactamente, en concepto-límite en la frontera de lo orgánico y lo psíquico” (Ricoeur 1970, p. 132). Lo distintivo o lo más propio del psicoanálisis consiste en mantener esta tensión.

Trabajar con el discurso psicoanalítico como una *semántica del deseo* ¿supone trabajar con un oxímoron? Podríamos empezar por decir que el *logos* es el medio por el cual las cosas se muestran o se dejan ver, funciona como medio, un medio posible de

manifestación de lo existente. La lógica hermenéutica es parte de la disciplina que valida y justifica que la mediación universal de la experiencia se dé en el plano del *logos*. Se trata de una perspectiva solidaria con una interpretación hermenéutica, pero ¿qué sucede con la dimensión de la fuerza? El concepto clave para pensar esta dimensión, desde la obra freudiana, es el concepto de pulsión y sus vicisitudes.

En *La Interpretación de los sueños* (1900), especialmente en el capítulo VII, Freud organiza una nueva concepción metapsicológica del aparato psíquico; asistimos al pasaje de la representación del aparato psíquico como un hecho natural a una representación topológica. Resulta importante especificar aquí el tratamiento que realiza Freud en torno al tema del *trabajo del sueño* para comprender el alcance que tendrá la lectura de Ricoeur.

Si partimos de abordar la interpretación del sueño al modo de un texto, es porque estamos distinguiendo una primera perspectiva de la hermenéutica textual. El rasgo constitutivo del texto es la escritura. Pero hay algo en el sueño que se escribe más allá de la dimensión del decir. Concebimos el texto como una unidad significativa, totalidad que, por otra parte, también puede ser aplicada a la obra cultural, de ahí el interés freudiano por la obra en sí misma.

Otro concepto correlativo al del sueño es el de interpretación (*deutung* significa interpretar), significación que abre al carácter tópico del psiquismo.

Freud invita a buscar en el sueño mismo la articulación *del deseo y del lenguaje*; y esto de múltiples maneras: primero, no es el sueño soñado lo que puede ser interpretado, sino el texto del relato del sueño; es a este texto al que el análisis quiere sustituir por otro texto que sería como la palabra primitiva del deseo; de modo que el análisis se mueve de un sentido a otro sentido; de ningún modo es el deseo como tal lo que se halla situado en el centro del análisis, sino su lenguaje. (Ricoeur 1970, p. 9)

El sueño es una transposición distorsionada del deseo en imágenes. Se trata entonces de vestir con imágenes un pensamiento inconsciente. Pero no todo lo que se dice como relato traduce la imagen; existe un desfase entre el discurso y la experiencia

acústica. El concepto de *trabajo del sueño* toma al sueño en tanto cumplimiento de un deseo reprimido. Si el modelo del sueño nos sirve para conceptualizar la primera tópica freudiana (consciente, preconsciente, inconsciente), es porque habilita cierto discurrir entre las instancias psíquicas, aprehendiendo un modo de conocimiento sobre el inconsciente. ¿Pero de qué tipo de conocimiento se trata?

Partimos de conceptualizar al inconsciente como una instancia interior al sujeto, pero exterior a cualquier forma de dominio por el pensamiento consciente. Es una instancia que no es biológica, pero tampoco enteramente cultural. Al inconsciente freudiano le corresponde una tópica y una dinámica propias; es un sistema que se rige por leyes singulares de una economía particular. Pero solo accedemos a un conocimiento de los contenidos inconscientes cuando estos dejan de serlo, es decir, cuando se ha producido un proceso de *traducción* o *transposición* a lo consciente. La traducción de inconsciente a consciente supone como operación retórica la *transposición*. Una de las operaciones del trabajo del sueño es la *figurabilidad* que consiste en la transposición de pensamientos en imágenes visuales. La elaboración secundaria será luego la que intente un ordenamiento del material del sueño, del contenido manifiesto al latente, siguiendo algún sentido.

Si bien las referencias literarias son profusas en la obra freudiana, en *La Interpretación de los sueños* (1900) Freud establece explícitamente la analogía entre el sueño y la obra artística. “La multiplicidad de sentidos interrelacionados característicos del sueño se halla también en la creación poética” (Villagrán Moreno 1992, p. 138). Si bien esta no es la única similitud, lo que importa aquí es el vínculo entre el arte y lo inconsciente, ya que tanto el sueño como la obra de arte son, para Freud, un texto a ser descifrado. Como bien situaba Freud (1923), el arte constituye una vía de expresión de lo inconsciente reprimido. El producto artístico puede manifestarse tanto como retorno de lo reprimido o como formación sustitutiva proporcionando un *disfraz tolerable* a aquello que pugna por expresarse. De esta manera, el arte como forma de mediación anuda al menos dos realidades.

Consideraciones finales

Las ruinas circulares ha sido la oportunidad para indagar la vertiente del sueño como realización de deseo (Freud 1900). La perspectiva narrativa que introduce el creacionismo del relato ha sido el pretexto para un rodeo sobre los enigmas del origen, situando la importancia de lo mítico y de la *simulación* para la inscripción subjetiva. Este relato corto ha sido también la oportunidad para indagar la leyenda del Golem en sus múltiples significaciones, algunas de las cuales pueden ser reencontradas en los fantasmas del creacionismo actual, solo que ya sin mediación mítica que lo recubra. El poder tecnológico y científico actual dejará sus marcas subjetivantes imposibles de desconocer.

La hipótesis que guio el desarrollo fue que el arte, la creación artística se nos presenta como *via reggia* para la indagación de los grandes enigmas de la condición humana. Ubicamos como antecedente de esta formulación a los desarrollos de Friedrich Schelling (1775-1854) representante del idealismo alemán, sistema que tiene como objeto la indagación sobre “los problemas del origen” (Žižek 1996).

La reunificación entre lo consciente e inconsciente, propuesta por Schelling, se realiza de modo instintivo, por lo que propugna una vuelta al estudio de la interioridad, a la naturaleza como campo de actuación y análisis. Para Schelling, la impotencia de la razón histórica para explicar lo que acontece hace preciso el retorno a los instintos, al inconsciente, a la Naturaleza. (Villagrán Moreno 1992, p. 141)

El breve desarrollo de las nociones que hemos analizado del sistema de idealismo trascendental han sido la oportunidad para retomar el planteo que supone pensar al arte como órgano de la filosofía, al ser capaz de conciliar la contradicción inherente entre consciente e inconsciente, logrando la genialidad del producto artístico materializado en el encuentro del don y la técnica (Schelling 1800).

El arte que Schelling conceptualiza como *medio de expresión del inconsciente*, supone la materialización de ideas, valores y cavilaciones. El arte, como documento que

atestigua, le habla a todos los pueblos y a todos los tiempos. Es objeto y puede convertirse en órgano de la filosofía al documentar o atestiguar esa síntesis inexorable entre naturaleza y libertad.

Por último la lectura que realiza Ricoeur de la perspectiva freudiana en su obra, *Freud: una interpretación de la cultura* (1970), ha sido la oportunidad para indagar la característica, que según Ricoeur, distingue al psicoanálisis: su doble pertenencia al sentido (dimensión hermenéutica) y la fuerza (dimensión pulsional). La interpretación de las obras culturales que hace Freud a lo largo de su obra demuestra el valor metodológico que posee la reflexión freudiana sobre los productos de la cultura. Según Ricoeur la interpretación freudiana de la cultura no es un mero subproducto del psicoanálisis, sino que posee un valor metodológico. A partir del análisis freudiano de las obras culturales constatamos una reformulación del psiquismo que se consolida en la segunda tópica freudiana.

El artista, mediante la obra, posibilita la expresión de contenidos que, de otro modo, permanecerían velados. En esto, el arte se asemeja a otros procesos tales como el sueño o la neurosis: sirve de mediación entre lo que pugna por ser consciente (expresión de lo oculto en la naturaleza, el principio del placer) y la fuerza represora que intenta evitarlo (elemento cultural, principio de realidad). El espectador de la obra participa en este proceso en tanto lo reconoce y aprehende como propio. (Villagrán Moreno 1992, p. 142)

Destacamos también la vertiente pulsional, de energía libre, que como exceso de fuerza puede ser el impulso que mueve al artista a inaugurar su proceso creativo, siendo la obra un símbolo que aparece ante nosotros y llama a la interpretación.

En una época donde la vorágine, la inmediatez, la premura y el registro escópico son los protagonistas del escenario de lo viviente, el arte, la expresión artística, introduce una pausa capaz de genera un momento de calma, un instante de conciliación.



*Revista Culturas Psi/Psy Cultures
Buenos Aires, abril 2017, N° 8, 61-79
ISSN 2313-965X, culturapsi.org*

Referencias bibliográficas

- Badiou, A. (2004) "Arte, matemática y filosofía" en Yomal, G. (comp.) *Pensar el cine 2* (Buenos Aires: Editorial Manantial).
- Borges, J.L. (1976) "Ficciones" en *Obras completas 1*. (Buenos Aires: Emecé).
- Calderón, N.M. (2011) "Los estatutos subjetivos de la realidad en la obra de Jorge Luis Borges. Una lectura psicoanalítica". *Káñina*, 35(1).
- Calvete Girón, J. (2009) "El tiempo narrativo en las ficciones de Jorge Luis Borges". Monografía de Licenciatura. Universidad de la Salle, Bogotá D.C.
<http://repository.lasalle.edu.co/bitstream/handle/10185/13532/T30.09%20C139t.pdf?sequence=2> (acceso mayo de 2017).
- Deleuze, G. (1969) *Lógica del sentido*. (Buenos Aires: Paidós).
- Freud, S. (1900) *La interpretación de los sueños. Parte I*. (Buenos Aires: Amorrortu Editores).
- Freud, S. (1923) "El yo y el ello" en *Obras Completas T. XIX*, (Buenos Aires: Amorrortu Editores).
- Freud, S. (1927) *Obras completas. Vol XXI*. (Buenos Aires: Amorrortu Editores).
- Gallo, M. (1970) "El Tiempo en 'Las Ruinas Circulares' de Jorge Luis Borges". *Revista Iberoamericana*, 36 (73), 559-578.
- Gutiérrez, C. (2001) "Saber creacionista y ficción fundadora" en *La encrucijada de la filiación. Tecnologías Reproductivas y Restitución de niños*. (Buenos Aires: Lumen).
- Hahn, O. (1971) "El Motivo del Gólem en 'Las Ruinas Circulares' de J. L. Borges". *Revista chilena de literatura*, 103-108.
- Lacan, J. (1979) "El estadio del espejo como formador del yo (je) en la teoría psicoanalítica" en *Escritos I*. (México: Siglo XXI).
- Lacan, J. (1984) *El Seminario, Libro 3: "Las psicosis" 1955-56*. (Buenos Aires: Paidós).
- Marful, I. (2000). "Seminalidad y sueño en Las ruinas circulares de JL Borges". *Archivum*, 50 (50-51).
- Milmaniene, J. (1991) *Arte y psicoanálisis. Escribiendo el nombre del padre*. (Buenos Aires: Ediciones Kargieman).
- Moratalla, T. D. (2007) "Bioética y hermenéutica. La aportación de Paul Ricoeur a la bioética". *VERITAS*, 17(2): 281-312.

Platón "Ion" en *Obras completas de Platón, tomo 2*. (Medina y Navarro, Madrid 1871).

http://www.filosofia.org/cla/pla/azcarat_e.htm (acceso mayo de 2017).

Rabell, C. R. (1988) "'Las ruinas circulares': Una reflexión sobre la literatura". *Revista Chilena de Literatura*, 31: 95-104.

Ricouer, P. (1970) *Freud: una interpretación de la cultura*. (México: Siglo XXI).

Ricoeur, P. (1995) *Tiempo y narración*. (México: Siglo XXI).

Romo, F. (2008). *Escucho con mis ojos a los muertos: la odisea de la interpretación literaria* (Vol. 73). Editorial CSIC-CSIC Press.

Schelling, J. C. F. (2005) [1800] *Sistema del idealismo trascendental*. (Barcelona: Antrophos).

Scotto, D. (2017) "Frida Kahlo: la creación frente a un destino trágico". *Aesthetika Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte* 13 (1): 13-19.

<http://www.aesthetika.org/Frida-Kahlo-la-creacion-frente-a> (acceso mayo de 2017).

Shelley, M. W. (1996) *Frankenstein: The 1818 Text*. (New York: WW Norton).

Suarez, J. C. (2011) "Hermenéutica: una vía para la comprensión del poema". *Coherencia*, 8(15): 219-236.

Villagrán Moreno, J. M. (1992) "El pensamiento estético en la obra de Freud". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 12(41): 137-142.

Žižek, S. (1996) *The indivisible remainder: An essay on Schelling and related matters*. (London: Verso).