



Universidad de Chile

Facultad de Ciencias sociales

Departamento de Psicología

Freud en la doble escena de la palabra muda

Un diálogo entre psicoanálisis y estética

Memoria para optar al título de psicólogo.

Autor:

Felipe Alfonso Díaz Peña

Profesor patrocinante:

Pablo Cabrera Pérez

Santiago, verano del 2017

«Si, comme il arrivait quelquefois, elle avait les traits d'une femme que j'avais connue dans la vie, j'allais me donner tout entier à ce but : la retrouver, comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée et s'imaginent qu'on peut goûter dans une réalité le charme du songe.

Peu à peu son souvenir s'évanouissait, j'avais oublié la fille de mon rêve ».
(A la recherche du temps perdu)

« ¿Alguna vez ha querido volver?

- No

-¿No quiere volver a ver a nadie?

-No

-¿Hay algo que, al final, eche de menos?

- Extraño el Cricket»

(Another Country)

Agradecimientos

En primer lugar agradezco a mis padres por las enseñanzas que me han hecho posible el camino que culmina con esta memoria. A mi madre Gloria, por ofrecer siempre un hombro y un abrazo cálido en los momentos que ha sido necesario, por sus enseñanzas sobre la vida misma, que me han acompañado durante todo este trecho. A mi padre Rodrigo, por enseñarme la importancia de ser curioso, la intriga y las bondades de los libros, sobre todo por enseñarme que se puede fallar y seguir adelante.

A mi compañera Nicole, por haber sido un constante apoyo en el camino nuevo y desconocido que se abría con la llegada de dos nortinos a la capital. Por haber construido juntos un lugar para descansar y simplemente estar. Por sobre todo, por haber tenido la valentía de aceptar el amor sin saber lo que nos deparará el mañana.

A mis amigos que han recorrido junto conmigo este largo trecho que es la universidad. A los que están desde el comienzo, a los que se incorporaron entre medio y a los que acaban de llegar. A Juan, por las incansables conversaciones y discusiones sobre política, arte, música, y psicoanálisis, por las tardes y noches jugando Age of Empires (¡14!). A Diego, por enseñarme a reír cuando es menos conveniente, el valor de lo espontáneo, y a “estar tranquilo” cuando la realidad apremia. A Felipe, por las carcajadas, por las burlas, por “la esquizofrenia”, y por los buenos momentos en “el orfanato”. A Felipe, quien en el último trecho logró inculcarme algo de su gusto por la poesía. Finalmente, a Valentina, Katherine y Rolando, quienes han estado, de una forma u otra desde el comienzo y que espero, de una forma u otra, estén.

A Ricardo, por haber estado ahí en los momentos difíciles, por su alegría, por las cervezas, las cañas de vino y las tardes de adolescencia escuchando Iron Maiden. Porque aunque casi ni hablemos, la historia sigue pesando.

A Pablo, quien hace dos años oyó la inquietud de un estudiante de psicología que decía “quiero trabajar algo sobre Freud y Nietzsche” a lo que respondió “Claro, y quizás esa podría ser tu tesis”. Por las herramientas y enseñanzas que entregó en este camino y que sin duda se conservarán para el futuro, tanto en lo académico, como en la clínica.

Índice

Resumen	4
Introducción	5
A) Planteamiento y justificación del problema	8
B) Antecedentes	10
C) Relevancia	14
Capítulo I: El inconsciente estético y el inconsciente freudiano	16
1.1 El reparto de lo sensible y los regímenes estéticos	16
1.2 El régimen representativo: ilustración y discurso del amo	20
1.3 La revolución estética: contradicción y democratización de la palabra	24
1.4 El régimen estético de las artes: la contradicción como piedra angular de la revolución	27
1.5 El inconsciente estético: campo de discusión transdisciplinar	31
Capítulo II: El inconsciente su constitución y el sueño.	34
2.1 Sueño, jeroglífico e historia en la palabra escrita	34
2.2 La constitución tópica del inconsciente: <i>Das ding</i>	41
2.3 El sueño como genuina práctica del régimen estético	49
Capítulo III: Pulsión de muerte: repetición y tragedia	53
3.1 Un camino hacia la pulsión de muerte.	53
3.2 La pulsión de muerte y <i>Das ding</i> .	60
3.3 El sueño traumático y lo traumático del sueño	67
Capítulo IV: Conclusiones	78
4.1 Puntos de llegada	79
4.2 Puntos de partida.	81
Bibliografía	85

Resumen

La memoria se propone como una investigación teórica que tiene como punto de partida la tesis de Rancière propuesta en su texto *El inconsciente estético*. En ella, se trabaja el problema de la relación entre psicoanálisis freudiano y estética. Por un lado se critica la lectura esquemática de Rancière sobre Freud, a propósito de ciertos conceptos de la teoría freudiana tales como sueño, *Das ding* y pulsión de muerte. Por el otro, haciendo uso de los conceptos de la teoría de Rancière, éstos se ponen en diálogo con los ya dichos conceptos del psicoanálisis freudiano los cuales operan como el campo de trabajo sobre el cual se desarrolla el problema.

Palabras clave: Palabra muda, régimen estético, sueño, *Das ding*, pulsión de muerte.

Introducción

El inconsciente estético de Jacques Rancière (2005) es un ensayo breve y sin embargo profundo. Las tesis que allí se proponen abren un, sino inédito, novedoso camino en lo que se refiere al diálogo entre la disciplina psicoanalítica, la filosofía y el arte. Y es que si bien, una primera lectura de este ensayo deja como evidente que el diálogo es entre psicoanálisis y estética, una revisión más profunda permite intuir cómo no son sólo aspectos estéticos los que están en juego, sino que también han de encontrarse tensiones de carácter ético, político y epistemológico que vendrán a poner una serie de interrogantes sobre las concepciones en las que se sostiene la teoría psicoanalítica freudiana. Esto último, a juicio de quien escribe, le entrega una importancia no menor al hecho de profundizar en la tesis de Rancière. Entonces, el propósito de esta memoria es poder dar cuenta de la potencialidad del texto, mediante una lectura psicoanalítica de éste, procurando seguir el camino que Rancière ha abierto en el diálogo transdisciplinar con el psicoanálisis. Cuestionando, sin embargo, algunos de sus postulados; principalmente aquellos que refieren al psicoanálisis freudiano. Para ello, se ha decidido hacer una revisión de tres problemáticas: ampliar la teoría de Rancière considerando cuestiones que están en textos diferentes a *El inconsciente estético*, las consideraciones freudianas sobre el sueño y el aparato psíquico, y el lugar de la pulsión de muerte en la teoría freudiana. Procurando así, circunscribir y poner en diálogo estos aspectos de la teoría freudiana con las concepciones de estética que propone Rancière.

La idea de que tras el inconsciente freudiano se constituye un telón de fondo llamado “inconsciente estético” es la tesis del autor, y no debe ser comprendida como una mera cuestión histórica, como una simple contextualización de la teoría psicoanalítica, sino que el inconsciente estético “es una constelación que tiene su dinámica, su filosofía y sus políticas propias” (Rancière, 2005, p.10). Así entonces, podemos comprender que detrás del inconsciente freudiano existe una serie de tramas conceptuales y de órdenes discursivos que habrían permitido el surgimiento del psicoanálisis como ciencia, telón de fondo que Rancière (2005) identifica precisamente como portador de la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco hecha por Nietzsche (2012).

Rancière (2005) propone que “El inconsciente estético, consustancial al régimen estético del arte, se manifiesta en la polaridad de la doble escena de la palabra muda” (p.54). De un lado tenemos el registro de la palabra escrita, del *logos* en el *pathos*, lo que

se encuentra en el orden del jeroglífico y como veremos, del síntoma. Del otro lado, está aquello que es llamado la palabra sorda, el *pathos* en el *logos*, lo que se encuentra en la dimensión de lo irrepresentable, de “una verdad inarticulable que se imprime en la superficie de la obra desbaratando toda lógica de historia bien organizada, de composición racional de los elementos” (Rancière, 2005, p. 77).

El primer registro de la palabra muda, es entonces, lo que será definido como “escritura muda” o “la palabra escrita”. Ella va a hablar de forma muda, en la medida que se dirige a cualquiera, sin poder distinguir a aquellos a los que conviene hablar de los que no (Rancière, 1997). “El modo propio de visibilidad y de disponibilidad de la letra escrita, confunde toda relación de correspondencia legítima del discurso a la instancia que lo enuncia, a aquella que debe recibirlo, y a los modos según los cuales debe ser recibido. Confunde el modo mismo donde el discurso y el saber ordenan una visibilidad y su autoridad” (Rancière, 1997, p.82)¹. De esta manera, la escritura, no sería un simple trazo de signos, que se oponen a la emisión vocal, sino que, en efecto, es un modo de poner en escena *l'acte de parole*². Este primer registro de la palabra muda, está asociado a la figura del jeroglífico, de aquello que habla sin remitente concreto, sino que debe ser descifrado. Es una palabra que se opone a la idea de “palabra viviente”, la cual se identifica a un orden representativo clásico, y por lo tanto, anterior a la revolución estética que transformaría los regímenes de pensamiento ilustrados (Rancière, 2005).

Del otro lado tenemos, el registro de la palabra sorda, del *pathos* en el *logos*, lugar donde la bella apariencia estética se torna desprovista de sentido, insensata, “voluntad” que nada quiere y que en última instancia se identifica con la “pulsión dionisiaca de goce y sufrimiento iguales, que se manifiesta en las mismas formas que pretenden negarlas” (Rancière, 2005, p.43). Este segundo registro de la revolución estética que se impone al orden representacional y clásica, es aquel marcado por la tradición romántica que inaugura Schopenhauer, y el joven Nietzsche, es el soliloquio que a nadie habla y que nada dice. Esta manifestación, así como la anteriormente señalada de la inscripción jeroglífica, formarán la doble escena de la palabra muda, propia del régimen estético del arte y que tendrá resonancias en las formulaciones de la teoría freudiana, en su técnica y en su conceptualización del sujeto.

¹La traducción de todos los textos citados en francés es propia.

²Si bien este concepto ha sido traducido como “acto de habla”, he preferido dejar el enunciado en francés, pues la palabra “parole” se puede traducir al español como “palabra”, pero también como “facultad de expresarse en el lenguaje articulado”. Cuestión que en español se vuelve un poco más difusa.

Rancière (2005), sostiene que el propósito de su ensayo es marcar determinadas relaciones de complicidad y conflicto entre el inconsciente estético y el inconsciente freudiano, bajo la idea ya expresada del primero como telón sobre el que se sostiene el segundo. La primera cuestión a decir entonces sobre la propuesta de este diálogo, es que *La interpretación de los sueños* marca una determinada distancia con la idea de ciencia tradicional y positivista, en la que Freud, sabemos, estaba completamente inmerso durante su periodo “neurológico” (Rancière, 2005). La propuesta del autor, es que precisamente aquel salto es posible en la medida que se instala el inconsciente estético como régimen de pensamiento (Rancière, 2000). La posibilidad de una nueva forma de ciencia de la psiquis es posible porque hay un espacio ocupado por

“la literatura del viaje por las profundidades, de la explicación de los signos mudos y de la transcripción de palabras sordas. Esa literatura ya vinculó la práctica poética de la exhibición y la explicitación de los signos con cierta idea de civilización, sus apariencias brillantes y sus profundidades oscuras, sus enfermedades y sus medicinas que le son apropiadas” (Rancière, 2005, p.59).

Lejos de intentar establecer una etiología sexual de la obra o reducir el aspecto sublime del arte, el abordaje freudiano toma al arte y la poesía como lugares de investigación que sean capaces de testimoniar en favor de la fantasía (Rancière, 2005). Por otro lado, el acercamiento a determinadas figuras literarias en Freud, no es caprichosa. Está marcada por la identidad de los contrarios, del pensamiento y el no-pensamiento, del saber y el no-saber, de la acción y el padecer lo que define la revolución estética como lo propio del arte. Propio de Edipo, icónica figura de los enfermos de saber, que mientras más activo se muestra, más cae preso de la pasividad y es en la pasividad donde alcanzará su máxima actividad (Nietzsche, 2012). Es este aspecto del inconsciente estético, que se opone a la figura de la representación, el cual Rancière (1997) señala como la nueva poesía expresiva, y que implica una inversión del orden y la relación entre la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, abandonando la pretensión ilustrada de una palabra sin falta, completamente eficaz. Aspiración a la equivalencia, antes que a la traducción.

Para Rancière, ambas escenas de la palabra muda tienen lugar de una u otra forma en el psicoanálisis, sin embargo, en el caso particular de la elaboración freudiana la relación con el soliloquio, con la palabra sorda, se vuelve complicada. *El moisés de Miguel Ángel*, el comentario sobre la *Gradiva* de Jensen, la interpretación de *El hombre de la arena de Hoffman*, tienen en común para Rancière (2005) el hecho de que se basan en la

búsqueda freudiana de una causalidad lógica, de una interpretación capaz de dar univocidad a la historia relatada. Es la importancia del detalle, bajo la forma de una escritura a la que se hace hablar, el desciframiento de un jeroglífico que responde a un trabajo arqueológico, lo que privilegiaría Freud, para finalmente remitir a una causa prínceps bien definida.

Rancièrè (2005) señalará otra forma del uso del detalle en el arte, aquella que identifica en el detalle insignificante el impacto directo de una verdad inarticulable, irreductible de interpretación, sin embargo a Freud no le interesaría en lo más mínimo esta posición, le interesa el inconsciente individual, la verdad de la historia de un sujeto. El *pathos* religioso es vencido en su interpretación del *Moisés*, un triunfo del orden estético de la representación representado por su estandarte: la razón. En el segundo registro de la palabra muda, la verdadera curación “es la renuncia schopenhaueriana al querer-vivir” (Rancièrè, 2005, p.91), la sabiduría silénica que Nietzsche (2012) retoma para explicar la pulsión dionisiaca. Frente a esa irracionalidad y voluptuosidad, Freud -bajo la lectura de Rancièrè- pretendería restablecer un buen entendimiento causal y una virtud positiva del efecto de saber.

El descubrimiento de, la pulsión de muerte, como se sabe, marca sin duda un giro importantísimo en la obra freudiana. Para Rancièrè (2005) -y el mismo Freud lo señala en 1920- este descubrimiento es el inconsciente de la cosa en sí schopenhaueriana. Sin embargo esto, el retorno hacia el origen, la verdad de la vida misma como puro dolor, es contra lo cual Freud lucharía oponiéndole el principio de realidad, el triunfo sobre las pasiones en el *Moisés* (Rancièrè, 2005). Entonces Freud, permitiría abrir un campo que se pregunta por el segundo registro de la palabra muda, pero para Rancièrè (2005), éste habría rechazado esta senda siendo retomada, en el caso del psicoanálisis, por un “freudismo más radical” (p.99) y en la reflexión estética tomaría forma en el pensamiento de Lyotard. En él, encontramos al sujeto desarmado frente al golpe de lo sublime, confrontado a la fuerza del Otro, que es en última instancia el rostro de Dios al que se enfrentó Moisés en el monte Sinaí. El psicoanálisis que valore la segunda escena en la tensión del inconsciente estético, debe valorizar la palabra del Otro irreductible a toda hermenéutica, reivindicar la entropía nihilista que para Rancièrè, Freud ha combatido.

A) Planteamiento y justificación del problema

Rancièrè formula una lectura de la obra freudiana que instala una determinada relación entre Freud y el arte, y particularmente con la literatura. En las lecturas

trabajadas por el autor, encontramos el *Moisés de Miguel Ángel*, *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* y ciertas interpretaciones puntuales de la obra de Ibsen en *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico* y de Hoffmann en *Lo ominoso*. Con ellas se propone una visión del pensamiento freudiano como defensor de lo que, en *La parole muette*, es definido por Rancière (1997) como la poética de la representación. Poniendo en los límites de este régimen, “aquello que rechazaba y que sólo la revolución estética había puesto a su disposición” (Rancière, 2005, p.99). Es decir, los relatos propios de la revolución estética y que nacen a propósito del surgimiento del nuevo régimen estético, son reintroducidos por Freud en el campo de la estética de la representación, propia de autores como Voltaire o La Harpe.

Esta investigación comienza con las coordenadas dadas por el trabajo de Rancière en su texto *El inconsciente estético*, tomando como base la hipótesis de que el inconsciente freudiano se constituye sobre el telón de fondo de otro inconsciente, epónimo de la obra de Rancière. La propuesta, es revisar la relación que Rancière marca entre el pensamiento freudiano y el régimen derivado de la revolución estética, a propósito de otros momentos de la obra freudiana, menos ligados a un diálogo directo con la estética -como lo son los textos citados hasta ahora- y más relacionados a la teoría psicoanalítica propiamente tal. Múltiples son los conceptos, ideas o teorías freudianas de las que podríamos tomarnos para iniciar una investigación de este tipo, sin embargo hemos decidido abrir el camino en este diálogo, basados en los elementos que nos entrega Freud a propósito del sueño, la constitución del aparato psíquico y la pulsión de muerte.

La importancia de la noción de inconsciente es evidente y no puede ser dejada de lado, pues es “el puntapié inicial” del diálogo que procura Rancière. Sin embargo, vale bien preguntarse cómo dialoga el inconsciente freudiano con el régimen estético contemporáneo, no en las lecturas que Freud puede hacer de determinadas obras de arte o literarias, sino en una doble pregunta por el inconsciente. Por un lado, el inconsciente, su lógica y sus formaciones: el síntoma, el sueño, el acto fallido. Por el otro la pregunta por el Otro y su formación. Cuestión que inevitablemente implica preguntarnos por el segundo concepto a tratar: la pulsión. La relevancia de la pulsión es clara para Rancière. Precisamente, pensar la pulsión de muerte permitiría la lectura de un posterior freudismo más radical en palabras de Rancière (2005), sin embargo cabe preguntarse ¿Cómo es posible que Freud haya rechazado su propio descubrimiento? ¿En qué medida Freud es

un apologeta del orden estético de la representación, tomando en cuenta su descubrimiento y sus antecedentes? Vale preguntarse también por el estatuto de la pulsión, su relación con la formación del inconsciente en la obra freudiana, y revisar la posición en que el inconsciente y la pulsión quedan respecto al inconsciente estético.

El inconsciente se presentaría como un aspecto tópico del problema, mientras que la pulsión correspondería a la dimensión económica. Por su parte el sueño como formación del inconsciente nos permitiría, conjugar ambas vertientes del problema. De esta manera, se toma al sueño como una formación del inconsciente, y como un elemento paradigmático del psicoanálisis freudiano que permitirá avanzar en el cuestionamiento de los postulados de Rancière (2005) sobre Freud. Además, el sueño será la excusa que nos permitirá intentar aunar y poner en diálogo las categorías freudianas con aquellas que Rancière trabaja en *La palabra muda*, *El reparto de lo sensible*, *El malestar en la estética* y *El inconsciente estético*.

Trabajar estos conceptos permitiría también, investigar con mayor profundidad este campo dialógico inaugurado por Rancière e interrogarse por la lectura que éste hace de Freud. Como dice Cabrera (2015) ¿No hemos de situar esta lectura como una lectura canónica? ¿Una lectura que hace del síntoma y el lapsus las figuras paradigmáticas del *corpus* freudiano? Al parecer, Rancière haría una lectura parcialmente correcta de Freud.

B) Antecedentes

Esta investigación nace de la inquietud de poder establecer un diálogo entre el psicoanálisis y la filosofía, el cual desde los mismos tiempos de Freud no ha sido fácil. Sin ir más lejos, Freud mismo tomó, por momentos, una posición bastante compleja frente a ella. En su escrito *El interés por el psicoanálisis* declaraba que “la postulación de actividades anímicas inconscientes obligará a la filosofía a tomar partido y, en caso de asentimiento, modificar sus hipótesis sobre el vínculo de lo anímico a lo corporal a fin de ponerlas en correspondencia con el nuevo conocimiento” (Freud, 1913, p.181). Es decir, la filosofía en relación a las problemáticas del inconsciente debía subordinarse a los dictámenes del psicoanálisis en tanto ciencia que comprende por objeto de estudio al inconsciente. Sin embargo, en otros momentos de la obra freudiana, el encuentro con la filosofía ha sido algo más feliz y con un ánimo más tendiente a la apertura de puentes teóricos que a la clausura de ellos. En ese sentido podemos recordar las citas a Nietzsche y Platón en *La interpretación de los sueños*, o a Aristófanes en *Más allá del principio del placer* que lejos de llamar al acato de los postulados filosóficos al psicoanálisis, procuran

un encuentro, un diálogo e incluso aparecen como un recurso para reafirmar aquello propuesto por Freud.

Rancière (2005) pone especial atención en el hecho de que Freud, al momento de instalar líneas teóricas propias de su disciplina, recurre a obras de diversos campos el arte, e incluso dedica artículos completos a esta temática. Hamlet, Edipo y Fausto, la trilogía de los enfermos de saber, aparecen durante *La interpretación de los sueños* para dar cuenta de ciertas formas de racionalidad, como un punto de robustecimiento del argumento freudiano. Resulta llamativo al menos, que Freud de formación científica y en busca de la consolidación del psicoanálisis como disciplina probada, recurra a la literatura para dar cuentas de sus teorías. La pregunta evidente es ¿Por qué Freud recurre a estos ejemplos de la literatura? Podemos anotar acá una pregunta preliminar que orienta esta memoria.

Un primer autor que da cuenta de esta tensión es Laplanche (2002), mediante la lectura freudiana de las obras de Leonardo Da Vinci. En ella, Leonardo sería un hombre atado a la homosexualidad ideal, la identificación imaginaria con su padre y la fantasía en la que subyace la teoría sexual infantil de una madre fálica. Laplanche (2002) nos dice que las obras de Leonardo y su recuerdo que da nombre al artículo freudiano, son parte de una “construcción de caso”, una patografía, que procura mediante estos elementos dar cuenta de las dinámicas inconscientes del sujeto creador. Bien sabidos son los diferentes errores que se han registrado en relación a este trabajo, siendo el más considerable el concerniente a la triada de palabras *nibio-buitre-milano*. ¿Qué de este “descuido” –como lo llama Laplanche (2002)- ilumina nuestra investigación? El mismo autor nos señala que este “descuido” de Freud, antes de tomarse como una provocación para poder establecer qué es lo que puede recatarse de la ideación freudiana sobre la sublimación en Leonardo, mejor valdría tomarlo como un lapsus en el texto freudiano y su obra. Sanhueza (2013) siguiendo esta línea agrega que no debe ser tomado tanto como un lapsus provocado por el entramado inconsciente del propio Freud -ociosa cuestión, por lo demás-, sino como una dificultad del psicoanálisis propiamente tal, para dar cuenta de la obra de arte en la medida que pretende acercarse a ésta como si de un síntoma se tratase. Asunto tangencial a la lectura de Rancière (2005) sobre Freud.

Otro autor que trabaja un tema relativamente próximo a éste, y que inscribe su problemática en la tensión que notamos en la propuesta de Rancière, es Gérard Wajcman (2001). En su aventurada propuesta de preguntarse por el objeto del siglo XX,

esquematiza un distingo entre dos registros. Por un lado tenemos el registro del monumento, de la ruina, los lugares portadores de memoria y olvido. En última instancia es el registro al que pertenece el arqueólogo; quien a partir de fragmentos y retazos reconstruye el pasado. Por otro lado, está un punto más allá del olvido, más allá de la represión y que cobra sentido para pensar las cámaras de gas. Wajcman lo llama “una especie de híper-olvido, olvido absoluto potencialmente activo en un montón de circunstancias que los nombres de horror, insoportable o impensable vendría a circunscribir” (2001, p.19). Es interesante que en Wajcman se repita el gesto hecho por Rancière en relación a la figura de Freud. El primer registro es aquel de la represión, el segundo el de la “forclusión, tomada de Lacan” (Wajcman, 2001, p.20). Me permito el énfasis en el “tomada de Lacan”, pues al parecer, si la forclusión es lacaniana, la represión es freudiana. El registro de la ruina “sería, en suma un objeto freudiano (se conoce además la afición de Freud por la arqueología y las ruinas antiguas)” (Wajcman, 2001. P. 21). Esta distinción en la que opera Wajcman es entonces similar a la de Rancière, quien distingue a Freud de “un freudismo más radical”, tal como lo vimos más arriba. Así, Wajcman (2001) parece inscribirse en una lectura canónica de Freud acorde a la forma en que lo piensa Cabrera (2015).

La lectura que hace Paul Verhaeghe (1999) sobre Freud y el psicoanálisis nos entrega un tercer e importante antecedente para pensar esta tensión. Verhaeghe (1999) distingue dos momentos de la obra freudiana tomándose de la teoría de los cuatro discursos de Lacan. Un momento cero en el trabajo freudiano remite a su desempeño como investigador en neurología entre 1877 y 1893. Su apretada situación económica lo llevó a tener que ejercer la práctica médica, por lo que “sus benévoloos colegas de más edad le derivaban pacientes; para ellos esa era una oportunidad única de desembarazarse de clientes histéricas, es decir, molestas” (Verhaeghe, 1999, p.15). Así, las histéricas pasaron a la consulta de Freud, quien se propuso innovar con ellas. Una innovación importante en la práctica clínica y que finalmente terminó en la construcción de una teoría llamada psicoanálisis, a saber: la escucha (Verhaeghe, 1999). El caso Dora, con un Freud mucho más consagrado en su saber, marca un cambio en la posición inicial frente a la cual Freud se enfrentó a la histeria. Luego de su ruptura con Fliess, Freud encarnó la posición de amo, se inauguró la época de las grandes exposiciones didácticas. El núcleo de su teoría y técnica eran las resistencias y el análisis de éstas, llegando casi a la reeducación del paciente. No es raro entonces, constatar que su relación con el arte también cambió. “Al principio Freud usó obras de arte (en especial literarias) para

respaldar sus formulaciones teóricas; en esta época comenzó a hacer exactamente lo contrario: sometía las obras al examen psicoanalítico” (Verhaeghe, 1999, p. 95). Este es precisamente el momento en el cual se quedarán los posfreudianos y elaborarán sus teorías -aunque esto se verá más adelante- y que para efectos de esta investigación, podemos seguir a Paul Verhaeghe y llamarlo Freud en la posición de amo o Freud I.

Sin embargo, Freud desmarcará de este lugar, se deshará de la toga de maestro y abrirá el camino a un nuevo descubrimiento donde la histérica volverá a estar en el centro de la situación, pero esta vez como mujer (Verhaeghe, 1999). Alrededor de 1914, Freud se permitió abandonar el saber y poner en el lugar nuclear de su investigación el descubrimiento. Eso es lo que Verhaeghe (1999) identifica como el pasaje de Freud al discurso del analista. El punto de inflexión puede encontrarse en *Recordar, repetir reelaborar*, donde Freud comienza a articular la idea de que hay algo que se repite en el síntoma y que pareciera no responder al principio de placer y principio de realidad, cuestión que será clara para él unos años después. La dimensión del saber volvió a ponerse del lado del paciente, quienes en el olvido procuraban “no saber”. La misma idea de olvido debía relativizarse en pos de las fantasías inconsciente que demandaban la construcción de ellas mismas, tal como se efectúa en el caso del Hombre de los lobos (Verhaeghe, 1999). Todas estas, cuestiones que de alguna forma, llevaron a que en *Más allá del principio del placer*, se cristalice la idea de la pulsión de muerte, la compulsión a la repetición y a consignar que a pesar de todo el esfuerzo puesto en el análisis de las resistencias y de convencer al paciente de que renunciara a ellas, inevitablemente en la transferencia el paciente sucumbía al poder de la compulsión a la repetición (Freud, 1920). Cabe indicar que en este momento asociado al discurso del analista o Freud II, la pregunta por lo femenino, por el traumatismo, y su relación con los fenómenos originarios -*urverdrängung*, *urphantasie* y *urvater*- tomará un lugar fundamental en sus articulaciones teóricas, marcando así su pasaje al discurso del analista y que corresponderá al “Freud olvidado” para Verhaeghe (1999).

Verhaeghe (1999) indica que así como los posfreudianos vuelven a Freud I, el mismo fenómeno ocurre con Lacan. Para ello cita intervenciones de Leclaire, y Jacques Alain-Miller, quienes en diferentes momentos llamaron a no olvidar “el descubrimiento de Lacan”, a saber el objeto a, en pos de “El Lacan del significante”. De allí, el autor desprende una segunda observación importantísima para este trabajo. Leclaire (1971, en Verhaeghe 1999) llamó “el descubrimiento de Lacan” al objeto a. Por su parte, Verhaeghe

rescata un gesto del propio Lacan quien después de esa intervención le indica que el concepto es su “construcción”, pero que se basa en algo que ya se encontraba implícitamente en Freud. “Freud para los posfreudianos se transformó “en el padre primordial del propio psicoanálisis, en el “al menos uno”, gracias al cual sus hijos pueden basar sus obras en una autoridad (...) podemos estar ya totalmente seguros que lo mismo ocurrirá con los poslacanianos” (Verhaeghe, 1999, p.245).

C) Relevancia

La relevancia de esta investigación es de carácter teórico. Tal como hemos visto en los antecedentes, hay una serie de autores (Laplanche, 2002; Rancière, 2005; Sanhueza, 2013; Verhaeghe, 1999; Wajcman, 2001), que se han topado de distintas formas con un punto crucial en el estudio del psicoanálisis y particularmente, con la teoría freudiana. Hemos dado cuenta en los antecedentes de cómo esta doble posición se manifiesta en Freud en su relación con las obras de arte, o a la filosofía, donde por un lado las considera en sus escritos como una forma de enriquecer sus argumentos psicoanalíticos, y en otros se propone analizarlas, supeditándolas a lo que el psicoanálisis tenga que decir de ellas. Aceituno (2011) señala la importancia de poder pensar el surgimiento del discurso freudiano con las producciones culturales contemporáneas del propio Freud, pues es en su relación con disciplinas otras que Freud se mostrado entre la ambivalencia de “llenar lagunas de estas aproximaciones culturales, al mismo tiempo que se podía deslumbrar por los aportes que éstas le pedían entregar a su elaboración teórica” (Aceituno, 2011, p. 88).

Desde allí me parece importante primero, notar que esta investigación se inscribe en la línea de poder pensar la relación del psicoanálisis freudiano con otras disciplinas, particularmente con la estética, mediante la elaboración de Rancière para poder dar cuenta de la complejidad del discurso freudiano, el cual se encuentra lejos de inscribirse solamente en el campo terapéutico. Segundo, es substancial en esta investigación dar cuenta que en la lectura de la obra freudiana, parece haber un elemento sintomático, el cual consistiría en desconocer esta ambivalencia del pensamiento freudiano procurando, de una u otra forma, soslayar una de estas dimensiones. Es lo que encontramos en la lectura de Rancière (2005) o de Wajcman (2001) y que en palabras de Verhaeghe (1999) remite a un olvido de un Freud en el discurso del analista, un Freud con pulsión de muerte, un Freud que no pretende solo “llenar lagunas” en otras disciplinas mediante su saber, sino que pone el saber del lado del otro, de sus pacientes y éste es sólo un

descubridor que se deja sorprender por aquello. Este olvido y esquematización de la obra freudiana, desde Verhaeghe, podemos entenderlo como un síntoma al interior del psicoanálisis, y al parecer, podremos decir que al exterior también, por lo que releer el texto de Rancière, nos permitirá dar cuenta de más aristas en el marco de este diálogo entre el psicoanálisis freudiano y las propuestas estéticas de Rancière.

Capítulo I: El inconsciente estético y el inconsciente freudiano

*“Con algunas epifanías no hacemos un libro”
(J. Rancière)*

El propósito de este capítulo es poder dar cuenta de forma acotada pero profunda de las teorizaciones de Rancière sobre arte, estética y el encuentro que procura hacer con el psicoanálisis, a propósito de su concepto de inconsciente estético. Procuraremos dar cuenta de algunos conceptos centrales en la obra de Rancière que permiten ver cómo se soporta la idea de inconsciente estético al interior del mismo entramado teórico de Rancière. Asimismo, este ejercicio nos permitirá ligar ciertos aspectos de su obra con la teoría psicoanalítica en general y con la teoría freudiana en particular. Especialmente, en algunos puntos que no son del todo evidentes en el libro *El inconsciente estético*. A la vez sentará las bases para robustecer los argumentos posteriores de esta memoria. Es por ello que en un primer momento, abordaremos la cuestión del reparto de lo sensible, los regímenes de identificación del arte y las 3 diferentes formas de estos. Luego, profundizaremos y caracterizaremos los regímenes estéticos para finalmente poder profundizar en el concepto de inconsciente estético y su relación con la teoría psicoanalítica freudiana bajo nuestra relectura.

1.1 El reparto de lo sensible y los regímenes estéticos

Para Rancière la estética es un campo complejo y que no ha estado exento de malestar. Ésta sería un campo mediante el cual la filosofía o cierto tipo de filosofía procuran desviar a su provecho los sentidos de las obras de artes y los juicios de gusto (Rancière, 2004). La estética, incluso desde discursos filosóficos antinómicos, como el platonismo de Jean-Marie Schaeffer o el anti-platonismo de Alain Badiou, termina por entenderse como “el discurso perverso que prohíbe el cara a cara, sometiendo a las obras o nuestras apreciaciones, a una máquina de pensamiento concebida para otros fines: absoluto filosófico, religión del poema o sueño de emancipación” (Rancière, 2004, p. 10). La tesis de Rancière, por el contrario, es bastante más sobria y sin embargo, contundente. La estética, que pareciera un campo tan diferente y tensionado entre puntos de vista antagónicos, es en realidad un espacio confuso donde las contradicciones y el conflicto entre propuestas como las que se nombraron más arriba, constituyen el nudo que la compone como tal. Ésta sería una “confusión” que nos permite identificar los objetos, las maneras de pensar el arte, las modalidades de las experiencias que se pretenden aislar para ser denunciadas (Rancière, 2004).

Podríamos comenzar por decir que la estética como discurso, habría nacido hace dos siglos atrás, en la misma época en que el arte comenzó a oponerse a las Bellas Artes o a las artes liberales. Las Bellas Artes se definían como tales en la medida que la *mimesis*, es decir, lo que distingue el saber-hacer del artesano de aquel del artista, o del bufón, definía leyes de cómo se debían relacionar una manera de hacer (*poiesis*), y una manera de estar (*aisthesis*) (Rancière, 1997, 2000). En ellas, la naturaleza humana se constituye como el garante de la relación reglada entre estas tres dimensiones y, esto a su vez constituye lo que Rancière llama un régimen de identificación de las artes, que ha propuesto llamar como régimen representativo (Rancière, 2004). Las Bellas Artes serían la práctica artística que se identifica a éste. Entonces, la estética como discurso viene a romper con la relación ente estas tres dimensiones aristotélicas que reglan la Bellas Artes; la *mimesis* deja de ser aquello que regla la relación de estas dimensiones y la *aisthesis* con la *poiesis* pasan a relacionarse directamente. Esta ruptura con el régimen representativo de las artes, es a la vez la institución de un nuevo régimen paradójico de identificación del arte. Es lo que Rancière (1997, 2000, 2004) llama régimen estético de las artes. Así, una segunda cuestión que podemos añadir sobre la estética, es que a diferencia de una concepción tradicional, ésta no sería solamente una disciplina, sino que también es el nombre de un régimen de identificación particular de las artes.

La concepción de la estética en Rancière nos ha llevado a la cuestión de los regímenes de identificación de las artes. Para poder seguir esa línea, es necesario echar mano antes a la idea de reparto de lo sensible. En su libro homónimo, Rancière define este concepto como “el sistema de evidencias sensibles que da a ver al mismo tiempo la existencia de un común y la distribución que allí definen los lugares y las partes respectivas” (Rancière, 2000, p. 12). El reparto de lo sensible hace ver quien puede formar parte de lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en el cual se ejerce una actividad determinada. Rancière (2000) entrega como una manifestación de esto el ejemplo de Platón acerca de los artesanos. Platón, señala que los artesanos no pueden ocuparse de cosas relacionadas a la política, en la medida que no tienen el tiempo para consagrarse a otra cosa que no sea su trabajo. Otra expresión de esto está en las producciones artísticas y lo podemos encontrar en el comentario que hace Rancière (2006) sobre la adaptación de Edipo Rey propuesta por Pierre Corneille en el siglo XVII. El trabajo de traducción que debe hacer el dramaturgo francés se vuelve bastante complejo en la medida que debe reordenar la obra en función de una determinada economía, propia de un régimen de identificación diferente a aquel que dio a

luz a la obra original. El asunto, más que con el contenido, tenía que ver con ciertos aspectos formales de ésta, tales como Edipo y sus ojos reventados que ocupan casi todo el quinto acto, o “el abuso de los oráculos” que entregaban demasiada información. El propio Voltaire (exponente del régimen representativo) critica a Sófocles, denunciando las inverosimilitudes en el desarrollo de la tragedia de Edipo rey (Rancière, 2005). La tesis de Rancière es que a la base de la política, y de las prácticas artísticas, hay una estética, un determinado reparto de lo sensible. “La política, en efecto, no es el ejercicio del poder y la lucha por éste. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos puestos como comunes y levantando una decisión común (...)” (Rancière, 2004, p. 37).

Debemos entender el reparto de lo sensible en Rancière (2000) como una suerte de analogía al sistema de formas *a priori* kantiano, aunque revisitado por Foucault, particularmente por la idea de episteme que éste último desarrolla a propósito de su propuesta arqueológica. La política y las prácticas artísticas, pueden ser comprendidas como experiencias que se sostienen por los elementos en juego, ordenados por un determinado reparto de lo sensible. Es por ello que el vínculo entre política y estética sería muy estrecho en la filosofía de Rancière, pues la segunda rige aquello que es conveniente o no de decir, la forma en que debe decirse, la economía en la que está permitido decirlo y a quién debe decirse, y la forma de participación de ciertos sectores de la sociedad. De tal manera, estas experiencias sensibles, permitidas o no por el reparto correspondiente de sus elementos, se vinculan con formas de organización social. Cuestión que revisaremos más abajo.

Ahora bien, hasta este momento la idea de estética no queda del todo despejada. Para aclarar esto, se debe volver a mencionar que hay dos posibles acepciones del concepto de estética en Rancière. La primera se asocia con un determinado régimen de identificación de las artes, a saber, el llamado régimen estético de las artes y que nace en ruptura con los cánones establecidos en Bellas Artes y el régimen representativo de las artes. La segunda, en esta misma línea, corresponde a un modo de discurso interpretativo que incumbe a las formas de este régimen de identificación (Rancière, 2000, 2004). La estética entonces es ruptura, es un régimen particular de identificación del arte y el orden de los elementos de éste que entregan una sistematización particular en el reparto de lo sensible.

Para especificar la problemática de la estética en Rancière, tendríamos que profundizar en las características del régimen estético de las artes, el ordenamiento de sus elementos, su vínculo específico con la política, las artes y la organización social. Sin embargo, antes de poder hacer ese ejercicio, es necesario especificar la idea de régimen de identificación en Rancière y cuáles son, específicamente. Los regímenes del arte, mezclan en ellos dos cosas. Por una lado la historicidad propia a un régimen de las artes en general, y del otro las decisiones de ruptura o anticipación que intervienen al interior de éste régimen. Rancière (2000, 2004) distingue 3 grandes regímenes al interior de la tradición occidental: el régimen ético de las imágenes, el régimen representativo y el régimen estético de las artes. En este apartado, sólo profundizaremos en el régimen ético de las imágenes, pues los otros dos, dado su relevancia para esta investigación, merecen un apartado por sí mismos.

Al interior del régimen ético de las imágenes, el arte no se encuentra como tal, sino que está subsumido a la problemática de las imágenes. El objeto de este régimen no tiene que ver con el arte propiamente tal, pues no existe, sino con las imágenes, su producción y su relación con la divinidad y la ética. La percepción y el juicio sobre la obra se encuentran bajo la pregunta “¿Podemos hacer imágenes de la divinidad? ¿La divinidad de la imagen es una divinidad? Si lo es ¿Está ella plasmada como debe ser?” (Rancière, 2004, p. 43). Lo que se juzga al interior de este régimen es la calidad de verdad intrínseca o no de las imágenes y sus efectos en la inscripción social de los individuos y la colectividad. En este régimen, se pone en juego con particular importancia, la posibilidad de permitir o prohibir la producción imágenes de deidades, el estatuto de éstas y su significación. De esta manera, se comprende la polémica levantada por Platón contra los simulacros de la pintura, la poesía y el teatro. La distinción entre el arte verdadero que imita un modelo definido y correcto y los simulacros de artes que imitan las simples apariencias, es una de las cuestiones que aparece de relieve al interior de este régimen (Rancière, 2000). Podemos definir esta preocupación, como una preocupación ética por el origen de estas imágenes, pues se relaciona con el contenido de verdad de éstas, y a la cual debemos agregarle la preocupación por su destino. Las imágenes también deben dar a los espectadores, sean estos niños, o ciudadanos, una cierta educación inscribiéndose en el reparto de las ocupaciones de la ciudad. Las imágenes conciernen la forma en que los individuos y colectividades se inscriben en la sociedad, están íntimamente ligadas con un lugar político y con el hacer de los ciudadanos. Podemos decir que existe una preocupación entre la manera de ser de las imágenes y cómo ésta concierne el *ethos* de

los individuos y colectividades (Rancière, 2000). Del régimen ético de las imágenes, se desprende el régimen representativo del arte, el cual pasaremos a revisar a continuación.

1.2 El régimen representativo: ilustración y discurso del amo

La problemática de los regímenes del arte en Rancière, tiene una antecedente en su libro *La palabra muda*. En él, procura hacer un análisis y algunas reflexiones sobre el problema de la literatura, procurando no buscar una esencia de la literatura, o algo por el estilo, sino que el modo histórico de visibilidad de las obras de arte. Para ello, Rancière (1997) recorre la cuestión de la literatura en un espacio de dos siglos, presentado primero la definición de Voltaire y luego la de Maurice Blanchot (a las cuales no remitiremos directamente aquí). Alude a Voltaire como concedor de las Bellas-lettres, mientras que Blanchot invoca una experiencia radical del lenguaje, consagrado a la producción de un silencio. Un paso más nos permite decir que el régimen representativo del arte y el régimen estético les corresponden respectivamente. Así, es que en este apartado se propone revisar en detalle algunos elementos del régimen representativo que se hacen patentes en la pregunta de Rancière por la literatura para después poder marcar algunas generalidades de este régimen del arte.

Para definir cómo se ordenan los elementos en la poética de la representación, Rancière (1997) recurre a los clásicos términos de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. “La *inventio* corresponde a la elección de un tema de un tema determinado, la *dispositio* arregla sus partes y la *elocutio* entrega al discurso las ornamentas que le son convenientes” (Rancière, 1997, p.19). La *elocutio* está supuesta a seguir a la *inventio*, la primera estaba comandada por la segunda en tanto ésta disponía el tema y definía las representaciones convenientes al tema. La *elocutio*, siguiendo a la *inventio*, les entrega a los personajes la expresión conveniente para cada situación. Tenemos un primer ordenamiento entre acción y palabra.

La relación entre la palabra y la acción en la poética representativa, estaría subordinada a los cuatro principios del sistema representativo: el principio de ficción, el principio de genericidad, el principio de conveniencia y el principio de actualidad (Rancière, 1997). El principio de ficción propone que en cualquier caso, lo que se busca con una obra de arte es poder representar una serie de acciones, contar una historia, imitar. El poema no se define por un modo de lenguaje, sino que tiene valor en tanto es una historia y esto puede extenderse a todas las manifestaciones artísticas. Su lugar como obras de arte no refiere a la forma en la que ellas se despliegan, sino al contenido,

al mensaje que quieren transmitir, a la historia que cuentan; es decir, una relación normada entre *inventio* y *elocutio*. El principio de genericidad, nos indica que la ficción tratada debe ser puesta en relación a un género determinado, y que entre los géneros hay una escala de valores y una jerarquía, lo que permite decir al interior de este régimen que hay grandes imitadores, aquellos que imitan a los dioses, a los héroes, y en última instancia a la virtud. Por el contrario, tendríamos a los malos imitadores que se ocupan de las pequeñas historias cotidianas o de los vicios; géneros despreciables donde por lo general se ubica a la sátira y a la comedia. El principio de conveniencia refiere a una serie de criterios que procuran la sumisión de la *elocutio* a la *inventio*. Es la puesta en juego de diferentes elementos que permitan que la transmisión de una obra sea de la forma adecuada, es decir, el relato debe ser en conformidad a la naturaleza de las pasiones humana, en conformidad con el carácter y las costumbres de tal personaje o pueblo, en acuerdo con el la decencia y el gusto de nuestras costumbres y finalmente, en acuerdo entre las acciones y palabras que corresponden a determinado género (Rancière, 1997). A esto, se debe agregar que “el principio de conveniencia define una relación del autor con su tema del cual el espectador –un cierto tipo de espectador- está apto solo para medir el éxito” (Rancière, 1997, p.24). El principio de conveniencia no sólo define una cierta disposición al interior de la obra, sino que también marca una relación determinada entre autor, el personaje representado y el espectador. Finalmente, el principio de actualidad “se puede definir como lo que norma el edificio de la representación, es el primado de la palabra como acto, de la performance de la palabra” (Rancière, 1997, p. 25). Es el ideal de una palabra eficaz, una palabra en acto que remite a la idea de una palabra, permitámonos decir, sin falta. Una palabra eficaz sin pliegues con un propósito definido, donde todo es plano y claro, pues cada acción y enunciado dicho por los personajes tiene un motivo y un fin específico.

Con lo que hemos dicho hasta este momento sobre el sistema representativo, basta dar sólo un paso para encontrarnos entonces con una concepción particular de sujeto, a saber, aquella cartesiana y que resulta propiamente moderna. Permitámonos ponerlo en términos de Nietzsche (2012): quien aparecería instalado como sujeto en el sistema representativo, es el hombre teórico, el ideal del cual se encuentra preso el mundo moderno, sumergido en su cultura alejandrina. Es el hombre “equipado con las más altas fuerzas cognoscitivas y trabaja al servicio de la ciencia, cuyo prototipo y primer antecesor es Sócrates” (Nietzsche, 2012, p. 178). Otra forma de entenderlo, es que es precisamente -digámoslo así- al sujeto de la representación, contra el cual se dirigió la tercera afrenta al

amor propio de la humanidad que nos indica Freud (1917). El hombre se ha sentido durante mucho tiempo “soberano de su propia alma” (Freud, 1917, p. 133), pero ha sido el estudio de las neurosis lo que ha puesto en jaque al yo, supuesto poseedor de una palabra eficaz que se ha visto fracturado en su omnipotencia, teniendo que lidiar con pensamientos desagradables que no sabe de dónde vienen y que otrora fueran atribuidos a posesiones demoniacas o similares y que hasta el día de hoy –tal como en los tiempos de Freud- hace que la psiquiatría grite “¡Degeneración, disposición hereditaria, inferioridad constitucional!” (Freud, 1917, p. 134).

Lo anterior puede parecer un paréntesis innecesario y antojadizo, pero en absoluto lo es. Es pertinente, en tanto nos permite articular de manera más clara, aquello que ya hemos adelantado más arriba, a saber, la relación entre estética, política y organización social, pasando primero por la noción de sujeto. Sobre el sistema representativo, Rancière (1997) nos dice “Esta república platónica donde la parte intelectual del arte (la invención del tema) comanda a su parte material (la conveniencia de las palabras y las imágenes) puede ceñirse al orden jerárquico de la monarquía” (p.27). Si quisiéramos dar una apreciación más general sobre el régimen representativo de las artes, creo que podemos tomarlo como el arte desarrollado en “las condiciones según las cuales las imitaciones pueden ser reconocidas como correspondiente a un arte y apreciadas como buenas o malas, adecuadas o inadecuadas: repartos de lo representable y lo irrepresentable” (Rancière, 2000, p. 29). Así, el régimen representativo identifica al arte en la dupla *poiesis/mimesis*, donde el principio mimético más que normativizar el parecido de la obra a un objeto, es un principio pragmático que determina distintos tipos de arte particulares, los cuales ejecutan cuestiones específicas; imitaciones. Esta elaboración de delimitaciones, es al mismo tiempo un principio normativo de inclusión (Rancière, 2000). Es importante entonces, entender la *mimesis* como un principio que “ordena las maneras de hacer y las ocupaciones sociales que vuelven visible al arte” (Rancière, 2000, p.30). No sólo norma la visibilidad de las artes, y les entrega una autonomía que -como vimos más arriba- no estaba presente en el régimen ético de las imágenes, sino que también se articula a un orden general de maneras de hacer y de las ocupaciones. Es por ello que Rancière (2000) nos dice que los elementos que hemos apreciado en el régimen representativo de las artes, entran en analogía global con las ocupaciones políticas y sociales y que en el caso del régimen representativo se acopla al orden monárquico.

“El primado representativo de la acción sobre los caracteres o de la narración sobre la descripción, le jerarquía de géneros según la dignidad de sus temas, y el primado mismo del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerarquizada de la comunidad” (pp. 30-31)

Habiendo revisado algunos elementos de la poética de la representación, su relación con una determinada noción de sujeto y una organización social determinada, nos remitimos al título de este apartado y preguntamos ¿Cómo entraría el discurso del amo en esta secuencia?

La teoría lacaniana de los cuatro discursos nos dice que el discurso refiere a las relaciones formales que cada discurso establece en el acto de habla, es un sistema formal, el cual es independiente de cualquier palabra, el acento no está puesto en el contenido, sino en la relación formal. “El discurso existe antes de que se pronuncie cualquier palabra concreta y, más aún, el discurso determina el acto de habla concreto” (Verhaeghe, 1999, p.131). Además, cada uno de los cuatro discursos implica una relación fundamental, un vínculo social en particular y por tanto el discurso del amo sería, también, una forma de vínculo social (Verhaeghe, 1999). ¿Pretendemos decir entonces que el sistema representativo es un análogo del discurso del amo? No hay elementos suficientes para tal aseveración todavía, pues excede toda posibilidad de tratarse en esta memoria, y sin embargo no deja de ser una pregunta atractiva. Lo que sí podemos señalar con claridad, es la correspondencia en la obra freudiana, leída por ambos autores. Verhaeghe (1999) por su lado, señala que en cierto momento de su obra, Freud se sitúa en la posición de amo, mostrándose como quien sabe todo lo que hay que saber sobre el deseo, donde la manifestación paradigmática sería el análisis de Dora. Ya hemos visto, en la introducción, cómo Freud cambia su relación con las obras de arte en sus escritos, a propósito de lo mismo. Este momento de su obra puede situarse –relativamente y sólo con motivos esquemáticos- hasta 1913, pues *Recordar, repetir y reelaborar*, sería un punto de quiebre en lo que Verhaeghe (1999) llama el pasaje al discurso del analista. Por su parte Rancière (2005), cuando dice que Freud rechaza la palabra sorda, remite precisamente a textos³ en los que, mediante obras de arte, Freud circunscribiría al régimen representativo de las artes, aquellas obras que sólo la revolución estética habría puesto a su disposición, donde las traiciona y les da un encadenamiento causal y claro. Introducir el discurso del amo en la obra freudiana, nos permite señalar que nos estamos

³Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci, El Moisés de Miguel Ángel, Lo ominoso y Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico.

refiriendo a un momento en particular y que no abarca la totalidad de los escritos de Freud. Es en base a este momento de la obra freudiana, que Rancière (2005) hace su lectura, reconociendo elementos que darían cuenta de otra forma de relación de Freud con estos aspectos de la revolución estética, pero soslayándolos y dejándolos fuera de lo que concierne al propio autor. Podemos adelantar entonces que la lectura de Rancière (2005) si bien es correcta, también es parcial –y podemos agregar sintomática, pues es Freud que lee Rancière, es el momento de Freud I, aquel que se instala en el lugar de gran sabedor y que constituye la figura del amo muerto con la que se quedan los posfreudianos (Verhaeghe, 1999)

1.3 La revolución estética: contradicción y democratización de la palabra

Tal como el régimen representativo se recorta del régimen ético de las imágenes, la instauración del régimen estético nace como una ruptura revolucionaria –lenta y silenciosa- con el antiguo régimen de la representación (Rancière, 1997, 2000, 2005). El propósito de este apartado es poder dar cuenta de los aspectos que permitieron instaurar el régimen estético de las artes, particularmente en el caso de la literatura y la novela, pues es el área en el que Rancière desarrolla más acabadamente esta cuestión.

El cambio desde una poética de la representación hacia una poética expresiva es una de las manifestaciones que fueron configurando este cambio radical en el régimen representativo. La nueva poesía está hecha de frases, de imágenes, que valen por ellas mismas como expresiones de la poeticidad. Esto constituye un cambio que puede expresarse, estrictamente como la caída e inversión de los cuatro principios del sistema representativo (Rancière, 1997). Rancière opone a cada uno de los principios del antiguo sistema, otros principios. Al primado de la ficción se le opone el primado del lenguaje, a su distribución en géneros se le opone el principio antígenérico de la igualdad de todos los temas representados. Al principio de conveniencia se le opone el de indiferencia de los temas y al ideal de la palabra en acto se le opone el modelo de la palabra escrita. El género paradigmático de este cambio en la poética será la novela, en tanto esta subvierte el principio de genericidad; “la novela es un género sin género” nos dice Rancière (1997, p.29). Marca una ruptura con el requisito de una escena propia para la ficción, es la anarquía sin género en palabras de Flaubert. La novela es comparada, por Rancière, con la figura de la catedral en la medida que deja de estar reglada por el principio mimético. Al igual que la catedral, no se dejaría comparar a nada exterior a sí misma, no remite a ningún sistema de conveniencia representativa con un tema determinado. La metáfora

arquitectural que se trae a colación puede traducirse en metáfora lingüística que expresa que la obra es la efectuación de una potencia singular de creación (Rancière, 1997). “Ella es como una lengua particular tallada en el material de la lengua común” (Rancière, 1997, p. 33). La potencia singular del poema, es la potencia común del Verbo, tal como lo visualiza la catedral, el idioma del poeta expresa la potencia divina de la palabra que ha devenido espíritu colectivo de un pueblo y que se encarna en las palabras, palabras-piedras⁴, análogas a las piedras de la catedral en las cuales se encarna la potencia del Verbo. Si el paradigma de la representación era la ficción de una palabra en acto, el paradigma de la revolución estética pasa a ser la escritura, una escritura como palabra [*parole*] viviente, donde su uso se demuestra ejemplarmente en la prosa del género sin género de la novela (Rancière, 1997).

Ahora bien, otro de los sucesos que marca la subversión del régimen representativo de las artes, es el “Verdadero Homero” de Giambattista Vico. Vico, quien se propuso desestimar la valoración pagana de obras griegas y de culturas antiguas propuso que en realidad lo que encontramos en las fábulas de Homero, y en su poesía, “no es sino un lenguaje de infancia, el lenguaje de una humanidad que pasa por la imagen-gesto y la sordera del canto” (Rancière, 1997, p. 39). Esto subvierte completamente la noción de poesía que se tenía en el anterior régimen. En tanto la poesía sea un estado del lenguaje es también un estado del pensamiento. Un estado en que se dicen las cosas “tal cual son” para quien se incorpora al lenguaje y el pensamiento. Es la unión necesaria de una palabra y un pensamiento, de un saber y de algo ignorado (Rancière, 1997). Así, la potencia original de la poesía, también sería una impotencia primera de un pensamiento que no sabe abstraer y de un lenguaje que no sabe articular. Las consecuencias de la propuesta de Vico son radicales para la poesía, pues ésta deja de definirse por la ficción, para definirse por su poeticidad, por su lenguaje, por ser un modo específico de correspondencia entre lenguaje y pensamiento.

Por otro lado, cuando hablamos del primado de la *elocutio*, paso fundamental en la subversión del antiguo régimen por parte de la revolución estética, lo que nos encontramos es la idea de un carácter autotélico e intransitivo del lenguaje. Lo propio del lenguaje en el régimen estético de las artes es que no refiere a un modo de comunicación, no se preocupa más que de sí mismo. Esta es una concepción defendida por algunos

⁴Es importante notar que la palabra francesa es “mots-pierres”. “Mot” en francés quiere decir palabra, sin embargo refiere a la palabra escrita y con un matiz que enfatiza en la materialidad. A diferencia de “parole” cuya precisión se hizo más arriba.

poetas románticos, como Novalis (Rancière, 1997). Si damos un paso más allá en nuestras reflexiones, entendemos que el carácter autotélico del lenguaje pareciera ser contradictorio a la idea de la poesía como testimonio de un tiempo de la humanidad. Por un lado, una potencia singular y por otro, un momento específico de la humanidad. Rancière (1997) propone que en realidad, si el lenguaje no se preocupa más que de sí mismo, no es porque es un mero juego autosuficiente, sino que es porque él es en sí mismo experiencia del mundo y texto de saber. Entonces, por un lado tenemos que la poesía parece ser la manifestación de una potencia singular, pero que a la vez se vale de una potencia colectiva, que da cuenta de ciertos aspectos, detalles y retazos de un momento particular del pensamiento y de la sociedad. Pero de otro lado, está la cuestión del lenguaje poético como autotélico, como un fin en sí mismo y análoga al juego. Hemos llegado entonces a una de las cuestiones constituyentes del régimen estético de las artes, a saber, la contradicción. La contradicción tendrá aquí diferentes expresiones. Una de ellas es la contradicción entre la literatura como expresión del genio individual y la literatura como expresión de la sociedad. Sin embargo ambas versiones pertenecen al mismo texto, son posibles por el mismo reparto de lo sensible (Rancière, 1997).

Bien hemos establecido algunos elementos que nos permiten situar el proceso de ruptura con el antiguo régimen de la representación de las artes, podemos agregar ahora a la analogía entre el sistema representativo y las disposiciones jerarquizadas de la monarquía, la analogía entre el régimen estético de las artes y la democracia –en los términos radicales de Rancière. Este paso de la monarquía a la democracia, está asociado al paso de la palabra eficaz a la palabra escrita. Adelantamos más arriba, que el paso al paradigma de la escritura es uno de los hitos de la revolución estética y una de las cuestiones que trae aparejada es la democracia. Rancière (1997) trata esta cuestión mediante diferentes fábulas que de una u otra manera vienen a poner en juego la cuestión del encuentro con la escritura bajo la estructura del “libro en pedazos” -como el relato del caballero de la trise figura, o La Vida de Fibel del literato francés Jean-Paul. Ahora bien, quizás la más elocuente al respecto, es la fábula socrática de la invención de la escritura. Theut, inventor de la escritura, las matemáticas, la geometría entre otros, se presenta frente al rey Thamos proponiéndole que su invento debe ser mostrado a todos los egipcios. El rey le opone un argumento doble para que esta acción no se lleve a cabo. En primer lugar la escritura es una palabra muerta que es sólo capaz de repetir la misma cosa siempre. Es una palabra huérfana desvinculada del habla de un maestro que sea capaz de portarla de forma segura. En segundo lugar, este mutismo de la palabra la

vuelve demasiado locuaz. No está guiada por un padre, por un amo, un maestro, por lo que ella va a hablar de forma muda a quien sea, sin distinguir si el receptor es conveniente o no. El texto de Platón “hace aparecer un desdoblamiento esencial en la idea de escritura y hace de este desdoblamiento el concepto mismo de la escritura como régimen de la palabra (...) es un reparto específico de lo sensible una estructuración específica del mundo común” (Rancière, 1997, p.82). Es este reparto de lo sensible el que constituye un régimen de enunciación de la escritura y que corrompe las jerarquías del antiguo régimen, deshaciendo todo principio que ordene la encarnación del *logos* en la vida comunitaria; se deshace la armonía de las formas de hacer, estar y decir. El régimen escritural entonces, es analogía de la democracia, “donde la errancia de la letra huérfana hace ley, donde ella tiene lugar de discurso viviente, de alma viviente de la comunidad” (Rancière, 1997, p. 84), y su expresión literaria más elocuente es la novela, ruina de toda economía estable de la enunciación bajo el primado de la ficción y la sumisión de éste a la anarquía democrática de la escritura.

1.4 El régimen estético de las artes: la contradicción como piedra angular de la revolución

Bien hemos abordado algunos elementos que marcan la transición silenciosa y revolucionaria de un régimen a otro, es que estamos en condiciones de profundizar en algunas características específicas del régimen estético de las artes y de la contradicción como piedra angular de éste. Al finalizar su ensayo sobre las contradicciones de la literatura, Rancière nos señala a la contradicción como impulsor dinámico fundamental donde la esencia del poema sería “una palabra [*parole*] que dice otra cosa que lo que ella dice” (Rancière, 1997, p.142). Por un lado, en la poética anti-representativa, tenemos la disolución del principio genérico que impone la igualdad de los temas, y remarca la importancia de la potencia de la *elocutio*. Por el otro, tenemos la diferencia de la *elocutio* respecto de sí, bajo la forma del espíritu, de un momento particular en la historia de la humanidad lo que entrega un carácter de profundidad a la palabra [*parole*]. Podemos asociar al último camino con la propuesta hegeliana del arte como una materialización sensible de la idea absoluta, donde el poema vale como jeroglífico del mundo de los espíritus y al primero, con la propuesta flaubertiana que absolutiza la prosa y la vuelve indiferente del lenguaje poético y radicaliza el principio de indiferencia. Para Rancière (1997) optar por uno u otro de estos caminos, soslayando el otro, es anular la poesía pues

neutraliza estos dos principios, banaliza la literatura⁵ y fuerza una interpretación lineal de la historia de ésta, pues la literatura se constituiría, precisamente, en esta discrepancia.

Dentro del régimen estético de las artes caben corrientes artísticas y de pensamiento tan aparentemente contrarias como el naturalismo y el surrealismo (Rancière, 1997, 2000). El naturalismo de Balzac, o de nuestro representante criollo Alberto Blest Gana, es un intento de poner los valores del sistema representativo al interior de este género sin género que es la novela. Sin embargo, esto fracasa estrepitosamente pues la propuesta de describir con lujo de detalles aspectos de una época, de un ambiente determinado sepulta las pretensiones de distinguir entre aquello que es adecuado de imitar de lo que; propio de la poética representativa. La democracia escritural del realismo desborda los intentos de meter en la novela los valores del sistema representativo y desordena la jerarquía organizada por el principio de genericidad. Un intento de neutralización de los principios contradictorios de la literatura termina desbordado por la potencia de la palabra escrita, de la palabra muda de la literatura romántica. Otro intento de banalización de la literatura lo constituye el simbolismo de Mallarmé y su derivado surrealista. Rancière (1997) toma la declaración de guerra que el surrealismo hace a la literatura, la cual dice que el surrealismo no es un medio de expresión nuevo o una nueva metafísica de la poesía. El surrealismo sería la búsqueda de la liberación del espíritu y de todo aquello que se le parezca. El espíritu en este caso, sería “todo eso que arranca la expresión poética la mundo dividido de los discurso y las obras y la restituye en la vida, para volverla a esta experiencia original donde lo más íntimo del pensamiento resulta idéntico a su afuera” (Rancière, 1997, p. 146). Así, Rancière agrega que “todo aquello que se le parezca” es en última instancia la locura, la cancelación de los límites. La liberación del espíritu resulta no en la expresión, ni en la forma, ni en la música, sino que en la disociación esquizofrénica.

He traído estos dos ejemplos literarios a colación pues, a pesar de la distancia entre uno y otro movimiento, lo que nos encontramos es que hay un juego donde literatura, espíritu y locura entran en una relación compleja de atracción y repulsión. Un juego de contradicciones que se hacen palpables al interior de las prácticas artísticas del reparto de lo sensible en el régimen estético de las artes. De una parte, tenemos la aventura simbolista de Mallarmé o la surrealista, que afirma la experiencia de un pensamiento y de un lenguaje que retornan a su fuente, que devuelven la obra al espíritu

⁵La banalización de la literatura es un concepto con el que Rancière cierra *La palabra muda* y que nosotros trabajaremos un poco más en profundidad en el transcurso de esta memoria.

y el espíritu a las potencias secretas, sordas y extranjeras en la vida. De la otra, tenemos el movimiento contrario que va desde la disociación esquizofrénica hacia la literatura, de la disociación sufrida por el espíritu hacia la reconquista de sí mediante la palabra literaria (Rancière, 1997). Hemos llegado entonces a la contradicción con la que hemos abierto la presente memoria, a saber, aquella entre la palabra escrita y la palabra sorda que Rancière (2005) nos propone en *El inconsciente estético*. La polaridad donde en un extremo, el espíritu es la potencia y la disociación que da la verdad a la literatura, manifestación del *pathos* sagrado; mientras que el otro polo deviene juego de espíritu, capacidad de crear mediante la exploración sistemática de las formas del lenguaje, donde el hombre aparece como jugador y constructor.

Bien hemos llegado a este punto, estamos en condiciones de ir un paso más adelante en la propuesta de Rancière y exponer su idea basada en la teorización de Proust, la que nos entrega no sólo una forma de conjugar esta contradicción al interior de la literatura y el régimen estético, sino que también un elemento de suma importancia para poder seguir adelante con esta investigación. Frente a la pregunta “¿Cómo pensar la forma de arte que realiza la unión de la materia literaria y de su forma?” (Rancière, 1997, p. 155) Proust nos entrega la clave bajo dos registros, el de la impresión y el de la arquitectura⁶. La impresión que abre la caverna del material y la arquitectura que le entrega su forma. La impresión sería la aleación entre la sensación pura y el texto gravado, del adentro y el afuera, mientras que la arquitectura sería el equilibrio de los volúmenes, una suerte bosque de símbolos (Rancière 1997). Nuestro autor resume toda la problemática del material en la impresión. La materialidad del libro se nos impone; y se nos impone como impresión, pero esa impresión es también parte de la escritura.

⁶ En su obra *La palabra muda*, Rancière (1997) toma diferentes literatos como referencias de los momentos que procura abordar. En el último capítulo *El artificio, la locura, la obra* el autor central será Marcel Proust. Rancière realiza allí una crítica a los proyectos estéticos que han intentado borrar la contradicción propia de la literatura, a saber, la contradicción propia de la doble escena de la palabra muda y que vimos brevemente más arriba. Allí, Rancière señala que la obra proustiana despliega en escena el teatro mismo de la contradicción literaria justo en aquel momento en que sus elementos apuntarán a desentenderse de ésta, ya sea mediante el juego bienaventurado de la forma o el *pathos* sagrado del espíritu. Esta contradicción Proust la pondría en evidencia –no de forma explícita- en su obra cumbre *En busca del tiempo perdido*, pero también en algunos ensayos y entrevistas –a los que el lector de esta investigación puede remitirse-, tales como *Volver a Guemantes (s/f)*, *La muerte de las catedrales (s/fb)* y la entrevista hecha por Élie-Joseph Bois (1913). En un ejercicio hecho en pos de esclarecer esta contradicción –contradicción por la que hemos de rondar durante todo este escrito- es que Rancière propone los conceptos de Impresión y Arquitectura, basados en las consideraciones proustianas. Por ende, cuando nos refiramos a estos conceptos como proustianos, se debe tener en cuenta que son proustianos en su origen, pero quien los trabajará como tal –para los efectos de esta tesis- es Rancière.

“Es doble porque ella es el choque que desorienta, que resquebraja las referencias de un mundo, que lo remite al gran caos original, pero también su contrario: el signo de dios que da sentido y ordena, que instituye una correspondencia y comanda una vocación. El reino de Dionisio es el de Apolo y de Hermes” (Rancière, 1997, p. 155)⁷.

El lenguaje de Vico o hegeliano de imágenes sensibles en espera de sentido, son al mismo tiempo el inconsciente de la cosa en sí de Schopenhauer. De esta forma entonces, hemos llegado a un ordenamiento del afuera y el adentro. Lo sensible del mundo se inscribe en el fondo del ser bajo la forma de un conjunto de signos, de jeroglíficos a descifrar. Los principios contradictorios de la literatura no se resuelven, sino que se unen bajo la figura de la impresión y de esta manera entendemos que la gran distancia entre la causa y el efecto, entre la trivialidad de la sensación y la riqueza del universo espiritual que ella despliega, se unen bajo la forma de ciertas metáforas originales (Rancière, 1997). Lo que se descifra no es ningún secreto finalmente, sino la escritura misma que se despliega, su materialidad. La sensación pura es un producto mismo de la escritura, es lo que no escribe, sino que es consecuencia de la escritura, y el jeroglífico la metáfora que intenta juntar *lo uno* del choque con *el dos* de la metáfora. El texto de las impresiones de un sujeto debe ser construido por completo: esa es la tarea y la paradoja que la impresión deja a la arquitectura. Por un lado se debe construir un relato, una novela, una intriga, pues “con algunas epifanías no hacemos un libro” (Rancière, 1997, p.160) y por tanto el relato que se construye a partir de la impresión debe tomar la forma –al menos como fachada- de una intriga clásica en términos aristotélicos. Sin embargo, se presenta otra paradoja. Lo desconocido que debe revelar el relato arquitecturado se conoce desde un comienzo, tal como lo vemos en la intriga trágica de Edipo. Así, la arquitectura del relato responde a la necesidad, no de alcanzar la verdad de lo desconocido, sino que al contrario, a la necesidad de alejar este conocimiento que está desde el comienzo al alcance del héroe (Rancière, 1997). La arquitectura da la posibilidad de tomar distancia y hacer un modo de la ficción que permita acercarse a la verdad bajo un rodeo, tal como lo propone Rancière (2000) en la figura del documental. El reconocimiento de la dinámica contradictoria, de la fractura de la literatura es la condición para que se constituya lo que Rancière (1997) llama “un arte escéptico”.

⁷ Esto tomará gran importancia hacia el final del capítulo III de la presente memoria.

1.5 El inconsciente estético: campo de discusión transdisciplinar

El ejercicio hasta este punto, ha sido recoger aquellos elementos la interior de la obra de Rancière que nos permiten robustecer y dar una historia a los conceptos del autor con los que hemos abierto la presente investigación, a saber, el inconsciente estético, la palabra escrita y la palabra sorda (Rancière, 2005). Entendemos entonces que el inconsciente estético como telón de fondo del inconsciente freudiano, se constituye en el marco del régimen estético de las artes y que su contradicción entre los dos registros de la palabra muda -que hemos revisado en la introducción- es el camino en que se desarrolla la contradicción al interior de este régimen.

Ahora bien, en la media que hemos podido recorrer brevemente el camino desde el régimen representativo de las artes hacia el régimen estético, pasando por algunas prácticas artísticas que dan cuenta de este cambio, a la vez hemos recorrido la senda por la que se configuran los elementos que permiten el surgimiento del psicoanálisis, bajo la pluma, el oído y la voz de Freud. En el comienzo, quedamos hasta la lectura de Rancière (2005) que señala que en “Freud opera una selección bien determinada en la configuración del inconsciente estético. Privilegia la primera forma de la palabra muda, la del síntoma que es huella de una historia” (p.75). Y si ahora nos tomamos de los elementos que hemos aportado, podemos decir que en última instancia, la elección de Freud de un registro por sobre otro conlleva una banalización del principio contradictorio de la literatura y del régimen estético. Esto en la medida que no pone de manifiesto la tensión entre ambos, sino que intenta soslayar los aspectos sórdidos, lo inexpresable del mismo inconsciente que se propone estudiar. Así, en *Leonardo, El Moisés de Miguel Ángel*, o en el relato de *El hombre de la arena*, Freud terminaría por dirigirse “hacia el descubrimiento del recuerdo reprimido, y en última instancia, hacia el punto de partida, que es la angustia infantil de castración” (Rancière, 2005, p. 69). El refugio freudiano, es el refugio del relato arquitecturado, remitiendo en última instancia, al refugio de la intriga aristotélica en el marco del régimen de la representación, negando la cualidad pura de la sensación en la impresión proustiana.

Ahora bien, Cabrera (2015) señala que la lectura de Rancière deja de lado al Freud de 1920, al Freud de la pulsión de muerte. Creo que esto no sólo es cierto, sino que es además una cuestión aún más compleja y que nos abre el camino para poder establecer que la lectura de Rancière (2005) sobre Freud es una lectura sintomática. Algo de eso hemos adelantado a propósito del discurso del amo y el régimen representativo.

No obstante, cabe señalar que Rancière reconoce el lugar de la pulsión de muerte en Freud, pero lo desestima ¡y de qué forma! Pues nos dice

“La afirmación de la pulsión de muerte se deduce del estudio de la problemática de la “neurosis traumática”. Pero su reconocimiento está también ligado al golpe que la guerra de 1914 asesta a la visión optimista del psicoanálisis que había guiado a la primera edad del psicoanálisis, y a la simple oposición del principio del placer al principio de realidad. Está permitido sin embargo pensar que esa explicación no agota el sentido de la cuestión.” (Rancière, 2005, p. 95).

¿Qué quiere decir esto? Pues bien, que la lectura de la pulsión de muerte freudiana se sustentaría básicamente en la problemática de la guerra, aun cuando Rancière conoce el trasfondo filosófico que juega como telón de fondo y otros aspectos que podrían encontrarse. Verhaeghe (1999) señala que Freud I, es precisamente el momento de la obra freudiana desde la cual los posfreudianos van a posicionarse en relación a un amo muerto y a partir del cual desarrollarán sus obras, llevando a una serie de tristes confusiones, particularmente en el campo del estudio de la histeria. La época de Freud I es la época de un Freud que se erige como gran sabelotodo, y los posfreudianos posicionados desde el discurso universitario, comenzaron a ocupar el marco teórico psicoanalítico, no como un instrumento, sino como un argumento de autoridad al cual el paciente tendría que adaptarse para alcanzar la salud (Verhaeghe, 1999). Este autor, nos dice que después de la muerte de Freud éste se instala como un amo muerto y el discurso analítico es reemplazado por el discurso del amo. Misma suerte habría corrido Lacan después de su fallecimiento. “Por cierto hoy en día no es muy difícil encontrar en los periódicos de la IPA artículos que citan profusamente a Lacan (...) a la obra de Lacan le aguarda el mismo destino trágico que padeció la de Freud” (Verhaeghe, 1999, p. 118). Así, el autor nos deja claro que la erección de amos muertos al interior de la institución psicoanalítica, esquematizando sus teorías y petrificándolas mediante la palabra del amo muerto, no es una trivialidad. Es una cuestión sintomática.

El inconsciente estético y la lectura del inconsciente freudiano que hace Rancière, es la lectura de un Freud sin pulsión de muerte (Cabrera, 2015), donde al igual que los posfreudianos, desestima al Freud II, al Freud que se instala en el discurso del analista, en la posición de la incertidumbre y no en la de “gran sabelotodo”. Así, el propósito de las siguientes páginas es elucidar cómo aquellos aspectos de ese Freud II, del Freud con pulsión de muerte, del Freud descubridor y no del Freud maestro, dialogan con el campo

estético que Rancière propone. Partiremos entonces, por la constitución del aparato psíquico y luego tomaremos a la pulsión de muerte, articulando en ambos casos la problemática del sueño. Procuraremos así, dar cuenta de aquellos aspectos en los que rinde la teorización de Rancière, pero también gestionando aquellos elementos de la teoría freudiana que permiten problematizar la lectura de Rancière, y que éste no habría considerado, inscribiéndose en la misma serie que los posfreudianos, a saber, aquella que rescata parcialmente a Freud: al Freud en el discurso del amo.

Capítulo II: El inconsciente, su constitución y el sueño.

“Ese fue entonces el navío del desayuno, y precisamente tras esa reminiscencia del goce más jubiloso de la vida esconde el sueño los pensamientos más conturbados sobre un futuro desconocido y ominoso”
(S. Freud)

El propósito de este capítulo es mostrar mediante una reflexión basada en el sueño como formación del inconsciente, aquellos puntos en que la lectura de Rancière se condice con el texto freudiano, y aquellos pasajes en los que ésta se agrieta, lo que permitirá desmontar ciertas cuestiones de Rancière sostiene sobre el inconsciente freudiano. En un primer momento, procuraremos mostrar aquellos aspectos en los que las proposiciones de *El inconsciente estético*, se ajustan a la problemática del sueño, particularmente aquellas referidas a la cuestión que Rancière define como la palabra escrita o el logos en el pathos. En un segundo momento, se tomarán algunos elementos metapsicológicos entregados en la Interpretación de los sueños, para (re)construir un puente teórico entre éstos y la problemática freudiana de *Das Ding*. Finalmente, se mostrará cómo este puente permite subvertir la lectura de Rancière, mediante la consideración de los fenómenos originarios en Freud y la palabra sorda en Rancière.

2.1 Sueño, jeroglífico e historia en la palabra escrita

Si bien hemos esbozado ya, tanto en el capítulo anterior como en la introducción, parte de la crítica de Rancière a Freud respecto de su posicionamiento en el régimen estético; vale la pena retomar algunos puntos de esta crítica. Freud (1914b) nos advierte inmediatamente al comenzar su trabajo sobre la obra mosaica de Miguel Ángel: “He notado a menudo que el contenido de una obra de arte me atrae con mayor intensidad que sus propiedades formales y técnicas, a pesar de que el artista valore sobre todo estas últimas” (p. 217). Rancière (2005) se tomará de esta frase y nos dirá que el contenido de las obras para Freud, no es sino la tendencia a descubrir el recuerdo reprimido y en última instancia la angustia de castración en las obras de arte. La angustia de castración y el recuerdo infantil constituirían siempre aquella causa última desde la cual se encadenan los elementos de una obra, organizados en torno al fantasma de la castración. Así, la obra de arte reflejaría una formación de compromiso que da cuenta de las mociones libidinales del autor, quien se mostraría más o menos en el héroe de su obra de arte. “Esa postura contundente tiende a una consecuencia singular que Freud mismo es llevado a señalar: la transformación de la ficción en biografía” (Rancière, 2005, p.69). Podemos agregar, a la intrincación entre el destino del héroe y el fantasma del autor; y en última instancia, a la

supuesta elección de Freud por la palabra escrita, que “esa oposición lo conduce a dejar atrás, en la vieja lógica representativa, la figuras románticas de la equivalencia entre *pathos* y *logos*” (Rancière, 2005, p.76).

Veamos pues, el caso de la producción onírica. En el alba de su escrito sobre la interpretación onírica, Freud (1900a) nos propone que ha habido dos métodos de interpretación de sueños. Por un lado, la interpretación simbólica donde podemos situar la interpretación de José al Faraón a propósito de la aparición de 7 vacas gordas, seguidas de 7 vacas flacas. Es la interpretación del sueño como bloque y para la cual no se pueden dar más indicaciones que la agudeza y la genialidad del interpretante de turno. Por el otro, tenemos el método del descifrado que “trata al sueño como una suerte de escritura cifrada en la que cada signo ha de traducirse merced a una clave fija, en otro de significado conocido” (Freud, 1900a, p.119). Es la forma conocida como la *clé des songes*. Así, Freud reconoce que el método propuesto por él, es mucho más cercano al segundo que al primero que hemos expuesto, pues la atención se centraría en los fragmentos singulares de un contenido, por sobre el sueño como totalidad. En la interpretación freudiana se debe presentar el sueño en fragmentos, para que frente a cada trozo, el soñante sea capaz de decir aquello que se le viene a la cabeza con cada fragmento. “Es una interpretación *en détail*, no *en masse*; (...) aprehende de antemano al sueño como algo compuesto, como un conglomerado de formaciones psíquicas” (Freud, 1900a, p.125).

Ahora bien, frente al método freudiano de interpretación onírica, hace falta puntualizar algunas cosas que guardan relación con la propuesta de Rancière. Primero, y más evidente, es que no es trivial la importancia que Freud da al fragmento onírico. Precisamente, uno de los elementos que cobra protagonismo con la revolución estética es el fragmento, en tanto se transforma en una esquirla de aquello que ha de descifrarse, en un jeroglífico. “El fragmento es la unidad expresiva, la unidad metamórfica cualquiera donde el pasado y el porvenir, lo ideal y lo real, lo subjetivo y lo objetivo, lo consciente y lo inconsciente intercambian su poder” (Rancière, 1997, p.60). El fragmento es palabra escrita en los cuerpos a la que se le debe dar su significación en el lenguaje, mediante el desciframiento y la escritura (Rancière, 2005). Una segunda cuestión, a propósito del sueño y su interpretación, es lo que Freud (1900a) menciona como uno de los pilares de la técnica psicoanalítica: la asociación libre. Por ella, se insta a los pacientes a que sigan dos principios, que incrementen su atención en sus percepciones psíquicas, y que

suspenda la crítica con la que se acostumbra a tomar estos pensamientos. Así emergen las representaciones involuntarias, las cuales “suelen desatar la resistencia más violenta, que pretende impedir su emergencia” (Freud, 1900a, p. 124). El propio Freud, propone como análoga esta disposición a la de la creación poética según Schiller. Cuestión interesante en la medida que Rancière (2000), cuando introduce aquellos elementos que inauguran la revolución estética, reflexiona sobre el estado estético de Schiller (1795) que propone una anulación de los principios ontológicos de dominación y sometimiento, donde el pensamiento activo y la recepción pasiva se conjugarían en una sola realidad. Es en este gesto, que Schiller instala las bases para “arruinar la idea de una sociedad fundada en la oposición de aquellos que piensan y deciden y aquellos que se consagran al trabajo material” (Rancière, 2000, p. 70). Es decir, lo que se instala es el régimen democrático de la palabra muda, aquel de una palabra demasiado locuaz y que no sabe a quién se dirige, una palabra peligrosa, tal como nos lo demuestra el rey Thamos frente al invento de la escritura. Entonces, nos estaría permitido decir, que es este mismo principio que marca una ruptura con el régimen representativo, el que rige a la asociación libre freudiana, a saber, la subversión de la poética de la intriga y de la seguridad de la palabra viviente en boca de un amo⁸.

Ahora bien, si continuamos con el sueño propiamente tal, hemos de dar con una de las máximas freudianas, a saber, que el sueño “es un fenómeno psíquico de pleno derecho, más precisamente un cumplimiento de deseo” (Freud, 1900a, p.142). Es decir, que si hacemos el ejercicio del desciframiento del *rebús* onírico, a lo que siempre habremos de llegar, en términos generales, será a un cumplimiento de deseo. A este respecto, Freud (1900a) nos dice “donde el cumplimiento de deseo es irreconocible y está disfrazado, debió de existir una tendencia a la defensa contra ese deseo, y a consecuencia de ello el deseo no pudo expresarse de otro modo” (p.160) Es así que se suponen dos instancias donde una formula un deseo que es el móvil del sueño y la otra, la censura, exige que este deseo sea desfigurado para poder ser figurado. Entonces, cuando tomamos en cuenta la desfiguración onírica, lo que encontramos es que “el sueño es el cumplimiento (disfrazado) de un deseo (sofocado, reprimido)” (Freud, 1900a, p.177).

Para poder poner en relación los elementos que Rancière nos aporta, con el sueño como producción de inconsciente, parece ser que la senda de trabajo más adecuada a

⁸ A propósito de la coincidencia entre el régimen representativo de las artes y el discurso del amo, no deja de ser interesante que Lacan mismo haya marcado que es el yo, quien se ubica en el discurso del amo, como agente. Al mismo tiempo, es la verdad del sujeto barrado la que se posiciona debajo de él (Verhaeghe, 1999)

seguir es la del trabajo del sueño y sus fuentes. En el caso de las fuentes, retomamos la idea de Freud (1900a) que dice “en su contenido manifiesto, a todo sueño le corresponde un anudamiento con lo vivido recientemente, pero en su contenido latente le corresponde un anudamiento con lo vivenciado más antiguo” (p.232). Además, el sueño sería un cumplimiento multívoco de deseo, de forma que a Freud le parece bastante plausible la idea de que en él se reúnan cumplimientos de deseo de la vida reciente y que estos vayan superponiéndose hasta toparnos con el cumplimiento de deseo de la primera infancia. Precisamente es esto lo que planteará en el crepúsculo del texto onírico a propósito del cumplimiento de deseo y la psicología del sueño. Entonces podemos decir que, en la medida que el sueño refleja distintos cumplimientos de deseo, viene a dar cuenta de distintos momentos temporales del sujeto, donde en última instancia –con la fuerza pulsante del deseo infantil- hay algo que se reactualiza de un tiempo primitivo en la historia ontogénica y filogénica del sujeto. El deseo infantil es de tal forma poderoso, que es capaz de engendrar por sí mismo un sueño respecto a una vivencia reciente, “no debe olvidarse que se trata del deseo de un niño, de una vivencia propia de lo infantil” (Freud, 1900b, p.545). Si bien, en el adulto hay un sueño cifrado, lo que encontramos en última instancia es la potencia del desear infantil. “Encontramos en el sueño al niño, que sigue viviendo con sus impulsos” (Freud, 1900a, p. 206).

Por su parte, en el trabajo del sueño hay un trabajo de trasposición de los primeros en el lenguaje de los segundos. Es el trabajo de cifrado, de codificación de los pensamientos del sueño en los contenidos oníricos, transformándolos en una pictografía, un *rebús*. Si tomamos esta interpretación como un todo, entonces siempre nos parecerá absurda y carente de valor, el acceso al entendimiento de los pensamientos oníricos será el fragmento. La primera cuestión que nos dice Freud (1900a) a este respecto, es que el trabajo del sueño implica un arduo y amplio trabajo de condensación. En cada fragmento se pone en juego una masa de representaciones que da cuenta de ello, en tanto cada uno de los elementos del contenido del sueño “está sobre determinado, como siendo el subrogado de múltiples pensamientos oníricos” (Freud, 1900a, p.291). Esto es lo que nos muestra, por ejemplo, Irma en el sueño paradigmático de Freud. Es decir, un personaje como elemento del contenido onírico que subroga a más de una persona, cuestión que muchas veces termina dando lugar a nuevas unidades, algunas de ellas extremadamente confusas, donde la máxima evidencia está en la creación de palabras (Freud, 1900a). Para la condensación, sus neologismos y deformaciones léxicas, presentes en el sueño y el síntoma, su “fuente común son los artificios verbales de los niños, que en ciertos

periodos tratan de hecho a las palabras como si fueran objeto e inventan lenguajes nuevos y formaciones sintácticas artificiales” (Freud, 1900a, p. 309).

Estamos ahora, en condiciones suficientes de establecer un segundo vínculo con la teorización de Rancière, a propósito del sueño. Freud (1900a) señala que “la esencia más profunda y eterna de la humanidad, que el poeta cuenta con poder despertar en su auditorio, son aquellas mociones de la vida del alma que tienen su raíz en la infancia que después se hizo prehistoria” (p.257). Mediante esta cita, podemos entender que el poema posee algunas características semejantes a las del sueño, en tanto da cuenta de un momento de la historia del sujeto y de la humanidad misma, tal como el sueño nos habla de aquellos deseos de infancia, prohibidos y sofocados. Así, encontramos aquella dimensión que Rancière (1997, 2000, 2005) entrega como propia de la primera escena de la palabra muda. Aquella del relato y del jeroglífico que expresan un momento particular en la historia de la humanidad. Cuando Vico instala su prosecución por “el verdadero Homero”, diciendo que la poesía no es más que el lenguaje de infancia de la humanidad, y por lo tanto prescindible, introduce una consideración revolucionaria respecto a la poesía y el arte (Rancière, 1997). Es ciertamente aquello lo que nos dice Freud en su cita sobre la poesía y que podemos encontrar de modo analógico en el sueño, como testimonio no sólo del pasado a reconstruir del sujeto, sino de la humanidad misma. En *Humano, demasiado humano* Nietzsche nos dice que la perfecta claridad la representación onírica, “que se basa en la absoluta creencia en su realidad, nos recuerda estados anteriores de la humanidad, (...) Así, en el dormir y al soñar rehacemos una vez más la tarea de la humanidad anterior” (Nietzsche, 2007, p.24). Freud reconoce esta cuestión y espera que del estudio de los sueños, en tanto se realiza como él lo propone, lleguemos a conocer la herencia arcaica del hombre. Tanto el sueño como la neurosis, conservan aspectos antiquísimos del alma humana, de forma que “el psicoanálisis puede reclamar para sí un alto rango entre las ciencias que se esfuerzan por reconstruir las fases más antiguas de la humanidad” (Freud, 1900b, p.542). Podemos agregar que Rancière (2005), ya señala cuando introduce las dos formas de la palabra muda, que “el poeta nuevo (...), hace, en cierto sentido, lo que hará el sabio de *La interpretación de los sueños*. Esto plantea que no hay nada insignificante, que los detalles prosaicos (...) son signos en los que se cifra una historia” (p. 50). Ya hemos visto de marras, la importancia que Freud entrega al detalle, al fragmento. Sin embargo, no es el detalle por el detalle, o el fragmento por el fragmento. Es un fragmento portador de historia, la esquirola onírica que está sobredeterminada por el cumplimiento de deseo, y por deseos de diferentes

momentos de la historia vital del soñante. El trabajo del sueño “si bien es cierto que no lleva el propósito de que se le comprenda, no ofrece a su traductor dificultades más grandes que las que ofrecía a sus lectores la escritura jeroglífica de los antiguos” (Freud, 1900b, p.347).

Ya desde *La interpretación de los sueños*, entendemos que en tanto el sujeto se enfrenta a la realidad y la experiencia, el cumplimiento de deseos requiere pasar por un rodeo, y en este caso el sueño no sería sino un modo de trabajo primario del cual nuestro aparato psíquico decidió despojarse por considerarse innecesario, (Freud, 1900b). Pero hasta el sueño mismo no se presenta como un cumplimiento claro de deseo, sino que debe ser camuflado en el contenido manifiesto. La censura cumple su rol en la desfiguración onírica, de modo que el sistema preconscious pueda abandonarse al dormir, y el sistema inconsciente pueda dar lugar al cumplimiento de los deseos infantiles, sin implicar un riesgo para el yo. Por su parte, la elaboración secundaria es aquel factor formador del sueño, que en cierto modo se asemeja más al pensamiento de vigilia. Ella trata de armar un relato coherente del material onírico, aun a riesgo de falsear el contenido o de crear lagunas sobre él. “Resultado de su empeño es que el sueño pierde su aspecto de absurdo y de incoherencia y se aproxima al modelo de una vivencia inteligible” (Freud, 1900b, p.487). De todas maneras, este sentido del sueño, siempre está alejadísimo del real significado. Este proceso, mediante el cual el aparato psíquico procura armarse una intriga a razón de un conflicto entre dos instancias psíquicas, tiene resonancias con la idea de arquitectura que Rancière toma de Proust y la elaboración de una intriga clásica, al menos como fachada. Para Rancière (1997) el asunto, no está en la verdad última, que como vimos, muchas veces está a la mano para el héroe trágico (donde Edipo es un caso evidente), sino que en el recorrido que ha de recorrer el protagonista. “La arquitectura pone las sensaciones epifánicas en la trama de una novela al mismo que ella separa una revelación demasiado próxima” (Rancière, 1997, p.162). La arquitectura de la novela procura ordenar indefinidamente los materiales con los que ésta se compone, los dispone en una progresión lineal del relato que tiende a la digresión infinita del sentido. Para poder aproximarse a la verdad, es preciso dar una vuelta por la catedral de la novela, armar un relato con las palabras-piedra [*mot-pierres*] del edificio que nos permita enfrentarnos a una verdad histórica terrible y que en el caso freudiano, remitiría –en términos de Rancière- a la verdad de la sexualidad infantil asociada al complejo de castración. Si se quiere, el sueño no es solo cumplimiento de deseo disfrazado por el trabajo del sueño, sino que también es formación arquitectónica al modo

proustiano. El sueño esconde aquellas aspiraciones de los que ahora nada quisiéramos saber, pero que echan a andar el andamiaje psíquico del sueño para llegar a elaborar una operación tan refinada como ésta.

Antes de continuar con el siguiente apartado, se deben hacer algunas apreciaciones. Rancièrè (2005) propone que el inconsciente estético –junto con todo el bagaje conceptual que revisamos en el primer capítulo- se ubica como una constelación que permite el surgimiento del psicoanálisis, procurando así responder a una demanda de transdisciplinariedad, la cual Rancièrè aborda al comienzo de *El inconsciente estético*. Sin embargo, en este valioso intento, pareciera olvidarse un aspecto singular y crucial del psicoanálisis: la clínica. El psicoanálisis freudiano si bien surge con este telón de fondo histórico-epistémico, su antecedente más inmediato y contingente es la medicina y el trabajo con la histeria que hacía problemas a la psiquiatría de la época –y por qué no decirlo, lo sigue haciendo hasta el día de hoy. El remezón freudiano, el gran cambio respecto a la clínica con la histeria, pasa por aquello que Verhaeghe (1999) señala, al decir que “el bosquejo principal de la innovación freudiana (principal porque dio origen al psicoanálisis) (es que)⁹ Freud abandonó el campo visual y empezó a escuchar” (p.17). Es por ese mismo camino que, tal como lo plantea Cabrera (2015), Freud será conducido al “territorio inédito del sujeto y la experiencia moderna” (p.138). La palabra que escucha el analista, es la palabra del analizando dicha en transferencia y es con ella con la que trabaja. Lacan (1953) lo propone bellamente al denunciar la aversión que los psicoanalistas han ido tomando a las funciones de la palabra y el lenguaje en el psicoanálisis, y reivindica a ésta, como el medio de trabajo del analista. De allí, surgirá la importancia del campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis para esta corriente de pensamiento.

Lo anterior en ningún caso invalida el esfuerzo que hemos hecho en este apartado de leer las consideraciones freudianas sobre el sueño, desde el marco de la palabra muda de Rancièrè, sino que en el marco de una aproximación investigativa que se pretende transdisciplinar es determinante poder salvaguardar los aspectos singulares de cada disciplina. Así, lo que se ha intentado en este apartado es forjar una grilla de lectura para el sueño y su interpretación desde la escena de la palabra escrita. Para Rancièrè (2005), esta sería la vía que elige Freud, en desmedro de la palabra sorda, pues allí donde le jeroglífico debería terminar por conducirlo a lo irrepresentable y lo sórdido,

⁹El paréntesis es nuestro

Freud opondría la bella intriga clásica aristotélica que en su caso tomaría la causa príncips del complejo de castración. No obstante, podemos sostener que ya desde esta época Freud ha logrado instalarse en esta doble escena, sin hacer una elección tajante por una de ellas dos. Esto puede pensarse a partir de una pregunta que el propio Freud (1900b) ha instalado en *La interpretación de los sueños*: “¿Por qué durante el sueño lo inconsciente no puede ofrecer nada más que la fuerza pulsionante para el cumplimiento de un deseo?” (p.557).

2.2 La constitución tópica del inconsciente: *Das ding*

La pregunta anterior nos pone en un camino que necesariamente ha de salir de las coordenadas propias del sueño, aunque el objeto al que hemos de referirnos sigue intrincado en la problemática onírica. Es la problemática de la huella, su inscripción, y el aparato psíquico, la cual ocupa un lugar central en el texto freudiano. A partir de aquí, veremos que la lectura de Rancière no alcanza a dar cuenta de las complejidades de la obra freudiana, pero que al mismo tiempo sus proposiciones teóricas permiten una vuelta a la tuerca en la lectura de ésta. Si bien Freud logra responder la pregunta por el carácter deseante del sueño en su escrito de 1900, la forma en que éste lo aborda condensa material de mucho tiempo atrás: obras, artículos, manuscritos, cartas, etc. Allí ya nos propone que el aparato psíquico, en un principio buscó mantenerse en lo posible exento de estímulos, “y por eso en su primera construcción adoptó el esquema del aparato reflejo que le permitía descargar enseguida, por vías motrices, una excitación sensible que le llegaba desde afuera” (Freud, 1900b, p.557). Sin embargo, algo interrumpe esta cuestión, y constituye el impulso que llevará al aparato psíquico a su posterior complejidad: *not des lebens*, la urgencia de la vida. Impulso que toma la forma de las grandes necesidades corporales, y buscará su descarga a través de la motilidad, llevando al *infans* a su característico llanto. En la medida que ésta necesidad se apacigüe, se instalará *die primäre Befriedigungserlebnis*, la vivencia de satisfacción primaria, que cancelará el estímulo interno. Así, al momento de producirse la vivencia de satisfacción primaria, se engazará “una imagen mnémica asociada a la huella que dejó en la memoria la excitación producida por la necesidad” (Freud, 1900b, p.557). La próxima vez que la necesidad sea percibida por el aparato psíquico, se investirá la huella de aquella percepción anudada a la *Befriedigungserlebnis*, y procurará producir nuevamente esta experiencia, restableciendo así la situación de satisfacción primera. Esto es precisamente el deseo, el movimiento del aparato psíquico hacia el encuentro con aquella percepción que permite su cumplimiento.

En estadios primitivos del aparato psíquico, ese camino habría transitado de forma que el desear terminaba en alucinar, gestionando entonces una “identidad perceptiva, es decir, repetir aquella percepción enlazada con la satisfacción de la necesidad” (Freud, 1900b, p.558). Sin embargo, esta tendencia del aparato de investir una huella a tal punto que por vía regresiva se presente la percepción buscada en forma alucinatoria, termina siendo insuficiente para el organismo. Para que la fuerza psíquica prosiga caminos en una vía progresiva, es decir, aquel de la motilidad y más acorde a su fin, el proceso regresivo de la percepción ha de ser detenido y el aparato ha de procurarse un camino en el mundo exterior que lo lleve a la identidad perceptiva que desea. Recorrer este camino es “un rodeo para el cumplimiento de deseo, rodeo que la experiencia ha hecho necesario” (Freud, 1900b, p.558). De esa forma, pensar sustituiría a la alucinación de deseo, no obstante el sueño se mantendría como un vestigio de aquel corto camino regresivo. Un testimonio de aquel primer modo de trabajo de nuestro aparato psíquico el cual se abandonó en tanto su persistencia ponía en riesgo la vida misma del organismo. Así, “el soñar es un rebrote de la vida infantil del alma” (Freud, 1900b, p. 559), lo que además, vuelve a remitirnos a la primera escena de la palabra muda, y nos entrega incluso otro argumento en la línea de nuestro primer apartado.

Conforme esto, cabe mencionar que hay algunos puntos en toda la explicación anterior que están soslayados y que Freud trabajó en otros escritos, algunos de ellos anteriores a 1900, y otros muy posteriores. Creo importante trabajar dos cuestiones que se mencionan al pasar sobre esta situación –o al menos se subentienden– en la explicación de 1900, y que están en última instancia relacionadas. Primero, que hay una satisfacción primera a la que el deseo siempre apunta a llegar, y segundo que para que el deseo se ponga en marcha mediante la *Befriedigungserlebnis*, es necesario un adulto, un otro, alguien similar y más experimentado. Par ambas cosas, la noción de *Das Ding* será crucial. Poco tiempo antes, Freud estaba muy empeñado en hallar la base fisiológica que sustentara sus descubrimientos en la clínica con la histeria, demanda que hacía constantemente a Fliess (Kris, 1950), lo que se condice con el intento hecho en su *Entwurf*. Por la época en que Freud (1895) escribía este texto, le comentaba a Fliess que dos grandes ambiciones lo atormentaban: “(...) el aspecto que toma la doctrina de las funciones de lo psíquico cuando se introduce la consideración cuantitativa, una especie de economía de la fuerza nerviosa, y en segundo lugar, espigar de la psicopatología la ganancia para la psicología normal.” (pp.131). Es en aquel marco que se inscribe el *Entwurf*.

La *Befriedigungserlebnis* también tiene un lugar importante en este momento, y basándose en sus consideraciones neurológicas de aquel entonces, Freud (1895c) nos propone que las neuronas del núcleo en el sistema neuronal Ψ tendrán por fin la descarga de una cantidad endógena $Q\acute{h}$, una estimulación endógena, proveniente desde el interior del organismo, y cuya consecución permitirá el alivio del aparato psíquico¹⁰. Esta descarga, daría lugar a la llamada *Befriedigungserlebnis*. Ahora bien, este alivio sólo será posible mediante una acción que elimine –parte de- $Q\acute{h}$ al interior del sistema Ψ , la cual debe ocurrir en el mundo exterior. Esto es lo que Freud llama acción específica, y ella es posible para el neonato sólo en la medida que recibe auxilio ajeno en la consecución de esta acción. “Por la descarga sobre el camino de la alteración interior, un individuo experimentado advierte el estado del niño” (Freud, 1895b, p.362). Así, una primera forma de simbolización se entrecruza con el curso del principio del placer, el entendimiento se impone y se adjunta el proceso secundario a aquel momento de pura descarga inicial, típicamente representado por el berrido. Es por ello que Freud (1895c) señala que “el inicial desvalimiento del ser humano es la fuente primordial de todos los motivos morales” (pp.363). Por tanto, la *Befriedigungserlebnis* tendrá una serie de consecuencias para el devenir del aparato psíquico. En primer lugar pone término al displacer, en segundo lugar se investirían neuronas (huellas) que corresponden a la percepción de un objeto en particular (aquel que se asocia con la cancelación del estímulo interno), y en tercer lugar otros grupos de neuronas tomarán noticia de la descarga mediante la acción específica, produciéndose así una *bahnung*, una facilitación en el desplazamiento de $Q\acute{h}$ (Freud, 1895b).

Antes de continuar la senda del *Entwurf*, debemos detenernos brevemente. Uno de los puntos a destacar especificados más arriba: la importancia del adulto, del Otro, en la formación del aparato psíquico, tiene un lugar particular en la obra freudiana. Esto, vale decirlo, no es evidente en el texto freudiano, es esquivo, aparece casi bajo un movimiento efímero al cual debemos estar atentos en nuestra lectura. En un importante y tardío texto psicopatológico, Freud (1926) nos habla de la *hilflosigkeit*, la angustia de desvalimiento, que es provocada frente a la posibilidad de la pérdida de objeto. Ella remite a un tiempo en que el *infans* “aún no puede diferenciar la ausencia temporaria de la pérdida duradera (...) hacen falta repetidas experiencias consoladoras hasta que aprenda que a una desaparición de la madre suele seguirle su reaparición” (Freud, 1926, p.158). La madre

¹⁰Es importante notar que Strachey (1976a) en su *Nota introductoria a Pulsión y destinos de pulsión*, señala que el estímulo endógeno, es una antecedente al concepto de pulsión en Freud.

entonces genera situaciones mediante el juego, o la atención al *infans*, que permiten la maduración de *Die Erkenntnis*, el discernimiento. La ausencia de la madre devendría traumática en la medida que ella no está inmediatamente presente para la cancelación de alguna necesidad que se presente en el bebé, y frente a su desaparición se es incapaz de anticipar su regreso. La pérdida de objeto es equiparada con la pérdida de percepción y con ello, surgiría la angustia. Sólo serán las sucesivas situaciones de satisfacción las que crearán al objeto madre propiamente tal, es decir, las satisfacciones que sobrevienen desde aquella situación traumática del desvalimiento (Freud, 1926). Además, el otro -o el objeto si se quiere- reviste cierta importancia no sólo en la conformación del aparato psíquico. El encuentro primordial con éste, la marca de aquella vivencia de satisfacción primaria, dejará una huella en el sujeto, de tal forma que en cada búsqueda volverá a encontrar a este primero otro. Precisamente esto nos señala Freud (1905) en sus 3 ensayos, al decir que el hallazgo de objeto se prepara desde la más temprana infancia. “No sin buen fundamento el hecho de mamar el niño del pecho de su madre se vuelve paradigmático para todo vínculo de amor. El hallazgo {encuentro} de objeto es propiamente un reencuentro” (pp.202-203). Algo primordial de aquel vínculo con el objeto, se reedita en todo hallazgo de objeto. Así, tomamos el otro punto que pretendemos destacar en este argumento, la importancia de aquella primera huella de satisfacción. Con estas referencias, estamos en condiciones de especificar lo que hemos dicho hasta ahora, en la medida que seguimos la senda que intrinca al *Entwurf* con la Interpretación de los sueños.

Justo antes de la introducción de *Das ding*, Freud (1895c) entrega la que sería su primera definición sobre el proceso primario y secundario:

“Llamamos procesos psíquicos primarios a la investidura-deseo hasta la alucinación, el desarrollo total de displacer que conlleva el gasto total de defensa; en cambio, llamamos procesos psíquicos secundarios a aquellos otros que son posibilitados solamente por una buena investidura del yo y que constituyen una morigeración de los primeros. La condición de los segundos es, como se ve, una valoración correcta de los signos de realidad objetiva, sólo posible con una inhibición por el yo” (p.372).

En esta cita se dan por entendida varias cosas, sin embargo para avanzar es imperioso retomar la noción de yo que Freud (1895c) entrega en el *Entwurf*. Éste es definido como “la totalidad de las respectivas investiduras Ψ en que un componente permanente se

separa de uno variable” (p.368). Una parte del yo correspondería a un flujo constante de energía $Q\dot{\eta}$ que se recibe en las neuronas del núcleo del sistema Ψ , es decir, una parte constante en él. Por otro lado, es esta misma energía la que va generando las *bahnung*, las facilitaciones, con las que el yo se irá moldeando y que gracias a las investidas colaterales, contará con la oportunidad de inhibir el decurso directo de $Q\dot{\eta}$ hacia otras neuronas, y cimentando la posibilidad de seguir un mismo camino de descarga en el futuro. La génesis del yo, entonces estaría dada por la introducción de aquella primera vivencia de satisfacción que permitiría asociar la descarga de $Q\dot{\eta}$ que viene desde las neuronas del núcleo, con “una percepción (la imagen-deseo) y una noticia de movimiento (de la porción reflectoria de la acción específica). En el estado de repetición del apetito, en la expectativa, sobreviene la educación y el desarrollo de este yo inicial” (Freud, 1895b, p. 417).

Retomar la definición de ambos principios rectores del –en aquel tiempo- aparato neuronal, además de la noción de yo que Freud (1895c) entrega en el *Entwurf*, nos permite anticipar el terreno en el que estamos al referir a *Das ding*. Lo que se introduce, en resumidas cuentas, con la definición anterior, es que existe en el aparato psíquico una instancia capaz de poner un alto al ímpetu del principio primario, pero que sin embargo asegure la consecución de la satisfacción discerniendo [*erkennen*] si el objeto es real o no. Freud (1895c) explica que cuando el aparato procura la cancelación de una necesidad inviste complejos neuronales; una neurona *a* + una neurona *b*, que daría cuenta de una investidura-deseo. Y por otra parte, las investiduras-percepción alcanzarían al complejo de la neurona *a* + una neurona *c*. En el caso de que frente a la búsqueda de satisfacción se presente un objeto en la realidad que coincida parcialmente con aquel de la satisfacción original, el aparato buscará perfeccionar esa semejanza a fin de que sea seguro iniciar la descarga, procurando así el ejercicio de discernimiento. Este complejo de percepción, Freud (1895c) lo descompone en una neurona *a* que permanece idéntica y en una neurona *b* que casi siempre varía. Es el juicio [*urteil*], lo que permitirá realizar esta descomposición del complejo neuronal y considerar la semejanza entre aquel núcleo del yo que permanece constante –que hemos visto más arriba- y la percepción constante del complejo neuronal, al mismo tiempo que se desentrañará la semejanza entre las investiduras cambiantes en las neuronas del manto del sistema Ψ y la percepción inconstante en el mundo exterior. Freud (1895c) nos señala que la neurona *a* es *Das ding* y la neurona *b* su actividad, el predicado de ésta que varía. O también, “el juzgar (...) es originariamente un proceso asociativo entre investiduras que vienen de afuera e

investiduras procedentes del cuerpo propio, una identificación entre noticias o investiduras ϕ y de dentro” (Freud, 1895b, p.379). De esta forma, *Das ding* sería aquella parte inasimilable para el sujeto, sólo percepciones que hacen gritar, que excitan dolor, y este sonido del grito se asociaría con una percepción que posiciona al objeto como hostil o no –una parte constante y una parte que varía. En la medida que se sucedan los gritos, ello dará noticia de las características del objeto. “De aquí a inventar el lenguaje no hay mucha distancia” (Freud, 1895b, p.415).

El juicio¹¹ sólo será posible luego de la inhibición hecha por el yo, así el aparato psíquico reconocerá la discrepancia entre una investidura-deseo y una investidura-percepción. En la medida que el sujeto procure la coincidencia de ambas, se dará la señal que permita la acción específica y la descarga correspondiente. Treinta años más tarde, Freud (1925) volverá sobre el juicio [*urteil*] destacando que su función se divide en dos decisiones que puede seguir. “Debe atribuir o desatribuir una propiedad a una cosa, y debe admitir o impugnar la existencia de una representación en la realidad” (p.254). El juicio de existencia implicaría corroborar la existencia en el mundo de algo que está representado en el yo, procurar su reencuentro. *Das ding*, no sólo debe tener la cualidad de bueno, sino que debe estar en el mundo exterior, uno debe poder apoderársele (Freud, 1925). En la medida que exista una huella al interior del yo de *Das ding* -huella de una percepción originaria- es que puede existir garantía de su existencia. Por lo tanto “el fin primerio y más inmediato del examen de realidad {de objetividad} no es (...) hallar en la percepción objetiva {real} un objeto que corresponda a lo representado, sino reencontrarlo, convencerse de que todavía está ahí” (Freud, 1925, p.255). Freud (1925) agrega que para que el examen de realidad se instituya tienen que haberse perdido objetos que antaño entregaron satisfacción. Sólo en la medida que se reproducen las representaciones de las percepciones, valga decir, en la medida que se reproducen las vivencias de satisfacción, es que dejará de ser necesaria la presencia real del objeto. En el “pensar observador o discerniente (...) las percepciones no recaen sobre las investiduras-deseo” (Freud, 1985b, p.420), es una meta “desinteresada” diferente a lo que Freud (1895c) llama “el pensar práctico” el cual recae en las investiduras-deseo y en el principio del placer. De esta forma, corroborar la existencia de *Das ding*, discernirlo, no queda del lado del principio de realidad -cuestiones tendientes a ser confundidas. Freud (1925) mismo nos lo dice: “En este desarrollo se deja de lado el miramiento por el

¹¹ Es importante notar que Strachey señala, en el momento en que Freud explica “el discernir y el pensar reproductor”, que juicio y discernimientos serían prácticamente idénticos.

principio del placer” (p.255). Con este salto temporal, es que podemos entender cómo *Das ding* da cuenta del principio primario y del principio secundario, mas no forma parte directa de ellos, sino que los instaura. *Das ding* queda situado del lado del más allá del principio del placer como aquel objeto al que se procura aprehender en el rodeo de cada cumplimiento de deseo, o en el puro goce de la repetición.

Si volvemos al *Entwurf*, Freud señalará que la inervación lingüística es originalmente una vía de descarga producida por el empuje del flujo constante de $Q\dot{r}$ hacia las neuronas del núcleo en el sistema Ψ . Cuando un individuo adulto presta ayuda al *infans*, cuando llega el auxilio ajeno, el berrido del bebé tomará valor de lenguaje y ya no será sólo descarga. Se introduce así una función secundaria. El individuo que viene a entregar el auxilio al *infans* es alguien parecido al sujeto, un *nebenmensch*, y es sobre éste que el *infans* se propondrá el ejercicio de discernimiento. El complejo del *nebenmensch*, para Freud (1895c) se mantiene reunido –también– por una ensambladura permanente que se descompone en *Das ding*, aquello constante e incomprensible que vimos anteriormente y un aspecto presto a ser comprendido, el predicado que vimos más arriba. En este peliagudo proceso, logramos vislumbrar que es el “interés originario por establecer (de nuevo)¹² la situación satisfactoria el que en un caso ha producido el meditar reproductor, y en el otro el apreciar judicativo, y ello como un medio para alcanzar, desde la situación perceptiva dada, real, la situación perceptiva deseada” (Freud, 1895b, p.377).

Dicho esto, estamos en condiciones de volvernos hacia Rancière, y notar con argumentos que la posición en la que sitúa al pensamiento freudiano en el mapa coordinado por la doble escena de la palabra muda, no logra dar cuenta de su profundidad. En primer lugar, la consideración de Rancière (2005) sobre Freud como alguien que procura imponer un relato articulado, restablecer una intriga, tal como lo hace en *El moisés de Miguel Ángel*, no logra sostenerse después de este examen. Precisamente, lo que se introduce con *Das ding*, es un complejo de huellas que no logran tener una significación última para el sujeto, es inasimilable, y sin embargo empuja a la repetición de la vivencia de satisfacción. Al modo de Rancière (2005) podemos decir que *Das ding* es “el impacto directo de una verdad inarticulable que se imprime en la superficie de la obra desbaratando toda lógica de historia bien organizada, de composición racional de los elementos” (p.77). Entre las diferentes concepciones que Lacan (1986) entrega de

¹²El paréntesis es nuestro.

Das ding, éste señala que “es el elemento que está en el origen aislado por el sujeto, en su experiencia del *Nebenmensch*, siendo en su naturaleza extranjero” (p.65). Agrega además, que a pesar de su naturaleza extranjera al sujeto, es también el objeto, como Otro absoluto del sujeto, que procura reencontrar en cada cumplimiento de deseo. Es buscado en el nombre del principio del placer, “la tensión óptima por debajo de la cual no hay ni percepción ni esfuerzo” (Lacan, 1986, p.65). Y a pesar de ser buscado, nunca se le encuentra, sino que sólo reconocemos sus coordenadas de placer. Si bien *Das ding* no es reencontrado, éste opera como una marca permanente en el sujeto la cual subyace a cada uno de los rodeos en los que procura el cumplimiento del deseo. Es la voluptuosidad de un momento arcaico, primitivo, al cual el sujeto ya no tiene acceso, y que sin embargo condena al sujeto a arrastrarlo cual cristo arrastra su cruz, en cada movimiento que hace. Es la voluptuosidad de una verdad inarticulable en su historia. No obstante, Rancière (2005) insiste en que Freud rechaza la voluptuosidad del triunfo de Dionisio, de la palabra sorda, y que “es contra ella que hace valer una buena intriga causal” (p.91), poniéndose del lado de Voltaire y del régimen de la representación.

Cuando Rancière (2005) declara que “Freud está dispuesto a rehacer cualquier historia e incluso a reescribir, si fuera necesario, el texto sagrado” (p.98), toma a Lyotard como un esteta que daría lugar al *pathos* sagrado de la obra -contrario a Freud y su “fijación” por establecer una intriga- realizando el desvalimiento del sujeto frente al golpe de lo sublime en su encuentro con la obra de arte, frente al rostro de Dios que no puede ser mirado, tal como Moisés frente a la ardiente zarza¹³. Si consideramos las cuestiones que hemos revisado hasta ahora, esta argumentación también es incompleta en la medida que no da cuenta de todos los pasajes de la obra freudiana. Todo el proceso de discernimiento, de investidura de la huella de la *Befriedigungserlebnis* y aquello que hemos visto anteriormente, ocurre en el marco del complejo del *nebenmensch*, es decir, queda prendido del Otro. Encuentro que, por lo demás, siempre devendrá traumático (Freud, 1926). Toda la arquitectura del aparato psíquico es un homenaje a este golpe traumático del semejante hacia el *infans*, que condena al deseo. Algo que Bleichmar (1993) reconstruye muy bien a propósito –también- del *Entwurf*. Es así que la impresión y la arquitectura proustiana comienzan a tomar lugar en la obra freudiana. *Das ding* es impresión y escritura a la vez –tal como Rancière (1997) lo plantea-, “es el choque que desorienta, que resquebraja los puntos de referencia de un mundo que remite al gran

¹³Profundizaremos sobre este punto más adelante.

caos original, pero también su contrario: el signo de dios que da sentido y ordena” (p. 155)¹⁴. Es el impulso que permite salir al aparato psíquico del arco reflejo. Así, el jeroglífico freudiano del sueño en tanto tiene su origen en estas vivencias arcaicas asociadas al encuentro originario con el *nebenmensch*, se inscribe en la doble escena de la palabra muda, pues es la imposible identidad entre el uno del choque y el dos de la metáfora, metáfora que ordena y a la vez deshace al reinado de la representación (Rancière, 1997).

2.3 El sueño como genuina práctica del régimen estético

Si quisiéramos hacer una lectura esquemática del asunto, podríamos decir que la formación del inconsciente, el síntoma, el lapsus, o el sueño –que es lo que hemos revisado aquí- estarían del lado de la palabra escrita, mientras que estos aspectos del orden constitucional del inconsciente –y del sujeto- estarían más bien del lado de la palabra sorda. Sin embargo, esa es precisamente la trampa en la que no queremos caer. Si seguimos una lectura rigurosa y dialogante de ambos autores, sin caer en “banalizaciones de la literatura” o “banalizaciones del psicoanálisis” –para ocupar una expresión de Rancière (1997)-, lo que encontraremos es la identidad de los contrarios en el fragmento, la actividad y la pasividad adheridas en la medida que se desenvuelve el relato (Rancière, 1997, 2005). Es a lo que apostamos en este apartado con la consideración del sueño y su ombligo: encontrar en el fragmento el lugar histórico, del orden del *logos*, y su verdad inarticulable, del orden del *pathos*.

Paul Verhaeghe (1999) en su lectura basada en los 4 discursos sobre el pensamiento freudiano y el desarrollo del psicoanálisis, nos dice algunas cosas de sumo interés para nuestro propósito. Para él, habría un núcleo con el que Freud siempre se topó, el cual estaría rodeado por lo que conocemos como “el inconsciente estructurado como un lenguaje” y para el cual, el mismo Freud

“utilizó diferentes metáforas (...) al o largo de su obra: *Kern unseres Wesen* (carozo de nuestro ser), *Nabel* (ombligo), *Urzene* (escena originaria), *Mycelium* (micelio). Su característica esencial es que no hay palabras para describirlo: no las encontraba Freud ni tampoco sus pacientes a quienes él apremiaba a verbalizarlo. Es obvio que se trata de lo Real lacaniano, el registro que no puede ponerse en palabras” (Verhaeghe, 1999, p. 36).

¹⁴Profundizaremos sobre este punto más adelante.

Lo interesante de esta propuesta es que, precisamente sitúa del lado de Freud, aquello que Rancière (2005) señala que fue tomado sólo por un freudismo más radical, posterior a él. Para Verhaeghe (1999) el ombligo del sueño es una manifestación de lo Real imposible, de aquello que no entra en la realidad imaginario-simbólica, en la que el sujeto suele moverse. Real que exige el levantamiento de la defensa. ¿Defensa frente a qué? Frente a la pasividad; experiencia traumática y displacentera de naturaleza femenina. Freud (1895b) decía a Fliess, en el manuscrito K que en la histeria necesariamente se presupone “una vivencia primaria displacentera, o sea, de naturaleza pasiva. La pasividad sexual natural de la mujer explica su predilección por la histeria. Toda vez que hallé histeria en varones, pude comprobar en su anamnesis una considerable pasividad sexual” (p.177). Pero la pasividad, como núcleo etiológico traumático no será exclusiva de la histeria. Freud (1896) en *Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa* también señalará que a pesar de que en la neurosis obsesiva encontremos vivencias sexuales infantiles de carácter activo, ha también descubierto que en todos los “casos de neurosis obsesiva he hallado un trasfondo de síntomas histéricos que se dejan reconducir a una escena de pasividad sexual anterior a la acción placentera” (p.169). Es cierto que poco tiempo después Freud le escribirá a su amigo Fliess diciendo *ya no creo más en mis neuróticas* abandonando la teoría del trauma –al menos en su sentido original. Pero la importancia de este punto, es que desde las reflexiones de Verhaeghe (1999), podemos establecer una coincidencia lógica entre este momento del texto freudiano, momento de la primacía del trauma y previo al Freud en posición de amo –por dar una suerte de orden cronológico que nos oriente y no nos aliene-, con Freud en el lugar del analista, el cual se asentará completamente con la introducción de la pulsión de muerte. Seguir a Verhaeghe (1999) en su articulación freudo-lacaniana es un camino muy interesante, sin embargo terminará por alejarnos del propósito de esta memoria. Por lo tanto, sólo cabe agregar que a la cuestión confusa de la pasividad en Freud, pero a la vez elocuente, la noción de goce le da luces. Así,

“basándonos en Lacan. Podemos reconocer en este fenómeno “el goce del Otro”, el goce del primer gran Otro, la madre, que implica la reducción del niño a la condición e mero objeto a del deseo del Otro. No tiene existencia propia. Está siendo gozado por el Otro.” (Verhaeghe, 1999, p.68).

Volviendo al sueño, casi como si Freud (1900b) mismo hubiese leído a Rancière y lo quisiera refutar, advierte la joven intérprete de sueños que no debe contentarse con

tener una interpretación completa, plena de sentido y coherente. La ilación de pensamientos inconscientes es tan compleja, que es difícil de imaginar. “(...) el trabajo del sueño se vale en cada caso de expresiones multívocas para matar siete moscas de un solo golpe” (p.517). Es más, Freud insiste que incluso para la mejor interpretación del sueño, es preciso dejar un lugar en sombras, pues es un lugar desde el cual los pensamientos se disparan, un conjunto de pensamientos que no se pueden interpretar. Así, estamos frente al “ombigo del sueño”. “Los pensamientos oníricos con que nos topamos a raíz de la interpretación, tienen que permanecer sin clausura alguna y desbordar en todas las direcciones dentro de la enmarañada red de nuestro mundo de pensamientos” (Freud, 1900, p.519). Es desde ese punto espeso y oscuro, desde el cual se eleva el deseo tal como lo hace el hongo desde su micelio.

Por su parte, para Rancière (1997), el conflicto en la literatura se distribuye en dos polos: por un lado el espíritu -en el sentido que hemos visto que los surrealistas lo han planteado- es la potencia de disociación que daría la verdad de la literatura, la disolución misma y la imposibilidad de la obra. Por el otro lado, éste deviene un juego de espíritu, es la capacidad de crear, la exploración de las posibilidades propias del lenguaje, y que tiene resonancias con la concepción sobre el estilo de Flaubert y que Rancière (1997) rescata como una metafísica de la literatura que sustenta el quiebre con el régimen representativo. La literatura es un arte escéptico, paradójico, que se sustenta en la guerra de las escrituras, en la contradicción al interior del régimen estético. Tanto los intentos por domesticar el relato, como de disolverlo –como lo pretendería Deleuze- son un intento de borrar esta guerra, esta contradicción y en último término una “banalización de la literatura” (Rancière, 1997).

Conforme con lo que hemos revisado hasta este momento, el sueño entonces es una formación que se inscribe por completo en el régimen estético de las artes, es la metáfora que testimonia el golpe de lo sublime –*nebemensch* si se quiere- en el sujeto, pero es a la vez la construcción de un relato. Su verdad solo llega a ser conocida luego de un relato arquitecturado, luego de la visita a la catedral de la obra, del recorrido por ésta y sus jeroglíficos. El sueño, es la catedral en el sentido que Rancière (1997) la entiende como “la máquina ficcional que dispersa el orden y ordena el caos haciendo pasar el uno en el otro, el relato lineal y la gran rueda de las metáforas, metiendo en la obra el conflicto de los principios de la literatura “ (p.165). El sueño puede instalarse al interior del programa romántico en tanto se sustentaría en la remisión de la impresión a la

arquitectura y viceversa. El relato del sueño, es el de la sexualidad infantil, el de los distintos deseos que dan cuenta de los momentos del aparato psíquico, y que se elevan a propósito de un lugar sin palabras, inarticulable en el lenguaje: el ombligo del sueño. Es el cumplimiento de deseo mediante los cada vez más largos rodeos que en última instancia remiten a *Das ding* –recordemos las ideas de Freud sobre el sueño del niño y el sueño del adulto, en que el primero siempre es más claro y sincero que el segundo. El psicoanálisis surge en el marco del programa romántico¹⁵, del régimen estético de las artes, al igual que otras ciencias humanas y sociales (Rancière, 2001). Freud responde a este programa en sus consideraciones sobre el sueño y el aparato psíquico en tanto hay una doble escena contradictoria entre el desciframiento y la desarticulación del sentido; la doble escena de la palabra muda. Por ello nos está permitido decir que el sueño freudiano logra inscribirse como una práctica estética al interior de este régimen de identificación de las artes. El jeroglífico onírico -y el aparato psíquico- no reniega de la segunda escena de la palabra muda, se constituye por ésta. No es una banalización de la literatura por parte de Freud, es Rancière quien esquematizando a Freud, banaliza la obra freudiana –por ponerlo en sus términos- en la medida que anula la contradicción propia de ésta. La banaliza despojándola de la contradicción inherente al régimen de identificación en el que se inscribe y con la que Freud tuvo que lidiar. Por tal razón, hemos considerado las elaboraciones en torno a *Das ding*; para mostrar que hay elementos de la obra freudiana que pueden ser leídos bajo la grilla de la palabra sorda, al contrario de lo que Rancière propone en *El inconsciente estético*. La lectura de Rancière termina arrancando de raíz a la pulsión de muerte del andamiaje teórico freudiano (Cabrera, 2015), la desestima de forma sintomática, de tal modo que Rancière acaba por realizar el mismo gesto de banalización que él denunció en una serie de programas estéticos, pero con el texto freudiano. En el próximo capítulo nos detendremos en el concepto de pulsión de muerte para continuar con nuestras reflexiones sobre esta segunda escena de la palabra muda en la obra de Freud.

¹⁵Si bien también reconocemos el surgimiento del psicoanálisis en el contexto del proyecto positivista, y de la ilustración, lo que nos permite en este momento situar la relación de Freud con la estética –a propósito de Rancière- es la contradicción al interior del programa romántico. Esto no quita, que puedan hacerse análisis y trabajos que se dirijan a aquella línea en la que Freud se inscribe como investigador, como médico y como hombre de ciencia que procuró iluminar las oscuridades del inconsciente.

Capítulo III: Pulsión de muerte: repetición y tragedia

*Los deseos mantienen los sueños,
pero el despertar está del lado de la muerte.
(J. Lacan)*

El presente capítulo tiene como propósito trabajar el concepto freudiano de pulsión de muerte. Se pretende continuar desmontando las ideas de Rancière plasmadas en *El inconsciente estético*, para de esa manera lograr solidificar el diálogo transdisciplinar entre la estética y el psicoanálisis freudiano, salvaguardando los puntos de encuentro y desencuentro entre ambos lugares. También aquellos puntos que constituyen sus aspectos propios y singulares. Así, se buscará consolidar una lectura que permita ir y venir entre algunos conceptos del psicoanálisis freudiano y la teoría estética en Rancière. Para tal propósito, se harán algunas reflexiones sobre aquellos puntos en Freud que permiten inferir un quiebre en su obra con respecto a cómo éste venía concibiéndola desde 1900 y que anticipan la noción de pulsión de muerte. Una vez esclarecido aquello, se articulará lo dicho anteriormente sobre *Das ding* y la constitución tópica del inconsciente con la pulsión de muerte y las vicisitudes que nacen en relación a ella. Luego, se retomará el sueño como formación del inconsciente y su versión de sueño traumático para leer cómo la pulsión de muerte se expresa en ambas manifestaciones, procurando una lectura recíproca entre éstos y los conceptos de palabra sorda y palabra escrita –con los derivados de impresión y arquitectura- trabajados por Rancière (1997, 2005).

3.1 Un camino hacia la pulsión de muerte: *Recordar, repetir, reelaborar* y *Lo ominoso*

Existen muchas maneras de aproximarse a la cuestión de la pulsión de muerte, muchas vías de entrada, muchos cuestionamientos que hacen que ésta por sí sola sea tema digno de una memoria. Por tal situación, es pertinente clarificar que el acercamiento que hemos de dar a este concepto, pasa por entender cómo éste marca un quiebre en la obra de Freud. Quiebre que para el mismo Rancière (2005) es evidente, y que lo señala al final de *El inconsciente estético* cuando dice que al biografismo freudiano, aquel en el que Freud que termina por hacer valer la intriga del régimen representativo frente a lo sórdido y lo inarticulable, se le puede oponer un “freudismo más radical”.

“Y para esto evidentemente, se apoya en *Más allá del principio del placer* y en todos los textos de los años 1920 o 1930 que marcan la distancia tomada con el

Freud corrector de Jensen, Ibsen o Hoffmann, con el Freud admirador de un Moisés liberado del fulgor sagrado” (p.100).

En este sentido, no podemos sino estar de acuerdo con Rancière. Con lo que no estamos de acuerdo es con hacer un quiebre tajante de la obra de Freud y simplemente entenderlo en términos de lo anterior a 1920 y lo posterior. Este quiebre en Freud se anticipa desde algunos años antes –y algunos elementos siempre estuvieron en la obra freudiana-, y por sobre todo, da cuenta de una tensión constante entre dos posiciones en las que Freud osciló siempre. Si se quiere en términos de Paul Verhaeghe (1999), entre el Freud ubicado en el discurso del amo y el Freud ubicado en el discurso del analista.

Creo que podemos identificar diferentes puntos que van dando cuenta del progresivo pasaje de Freud hacia la pulsión de muerte en textos anteriores a *Más allá del principio del placer*. Evidentemente el *Entwurf* está vinculado a ellos, no obstante éste lo dejaremos para el siguiente apartado. Para Verhaeghe (1999) el punto decisivo que va a permitir a Freud pensar la pulsión de muerte, y pasar desde su posición predominantemente de amo, hacia la de analista, será su propia clínica. Serge André (en Verhaeghe, 1999) señala que es muy probable que el primer paso del Freud investigador al Freud didacta y maestro, haya relacionado a su ruptura con Fliess. “Freud elaboró exitosamente la posición de amo, con dos efectos. Del lado del haber, una irrupción internacional que difundió su teoría por toda Europa. Del lado del debe, el desarrollo de su teoría se había estancado” (Verhaeghe, 1999, p.94). El núcleo de Freud como gran sabedor era el análisis de las resistencias, hasta el extremo de la reeducación del paciente. “En este periodo Freud se convirtió en un verdadero maestro en discernir y emascular las resistencias de su público, incluso antes de que el público tomara conciencia de ellas” (p.95)¹⁶. Incluso, Verhaeghe (1999) llega a decir que la eficacia terapéutica de Freud alcanzó la mayor altura en los años de incertidumbre y búsqueda, y se redujo cuando él mismo asumió su posición de “gran sabedor”. Sin duda que esta es una afirmación polémica y que más de alguien querrá discutir, pero resulta importante retomarla como una expresión de la importancia que este autor otorga a la clínica en el giro freudiano hacia la pulsión de muerte, y no lo atribuye sólo a una mera cuestión teórica. Esto se vuelve más pertinente en la medida que nuestro diálogo entre

¹⁶Si bien ya se ha señalado en otros momentos de esta memoria, es importante insistir en el hecho de que cuando distinguimos en periodo cronológicos a Freud en una posición o en otra, no hacemos una distinción tajante entre ambos momentos. Sino que son momentos en la obra de Freud donde una tendencia predomina con mayor o menor fuerza sobre la otra. De lo contrario, caeríamos exactamente en aquello que pretenemos impugnarle a Rancière.

psicoanálisis y estética, busca rescatar lo singular de cada campo, y en particular del psicoanálisis. Por tal cuestión, vale decir que lo que nos dice Verhaeghe (1999), podemos comprenderlo como el giro que toma el psicoanálisis freudiano, a propósito de su característica particular: el trabajo con una palabra en transferencia, dicha por un sujeto.

Recordar, repetir, reelaborar (Freud, 1914) habría sido el punto de inflexión en la clínica y en la teoría freudiana para Paul Verhaeghe (1999). “Su importancia fue tal que transformó radicalmente al psicoanálisis, al menos entre quienes querían tomarlo en serio” (p.171). Una de las primeras cuestiones que salta a la vista cuando revisamos *Recordar, repetir, reelaborar* es que Freud (1914a) hace algunas indicaciones sobre el lugar de la fantasía a propósito del olvido. Refiere que sucede con particular frecuencia que “se “recuerde” algo que nunca pudo ser “olvidado” (p.151). Al parecer esto nunca pudo ser olvidado en la medida que nunca fue consciente. Agrega entonces, que existe un tipo particular de vivencias las cuales han sobrevenido desde una época arcaica en la infancia y que en su momento no lograron ser entendidas, sino que sólo se logró su comprensión *nachträglich, a posteriori*. Son impresiones de las que es imposible rescatar un recuerdo y se toma noticia de ellas a propósito de las formaciones oníricas (Freud, 1914a). Sin duda –tal como se indica en una nota al pie- Freud hacía referencia al historial del *Hombre de los lobos*, el cual permitió dilucidar la problemática de la fantasía originaria, a la cual se hace referencia en este texto. Entonces, este es el primer punto importante en el pasaje hacia la pulsión de muerte, pues con esto se anticipa el lugar de la construcción como herramienta del análisis, por un lado, pero también “Freud estaba comenzando a trazar una diferencia entre una realidad ya vinculada con significantes y un Real que estaba más allá de ese ámbito”. (Verhaeghe, 1999, p.172). Con esto, Freud se rencuentra con la senda del trauma que había comenzado a esbozar –bajo otro contexto, ciertamente- en los años “pre-psicoanalíticos”.

La idea del recuerdo desaparece casi por completo y es la repetición y la reelaboración la que toma un lugar central. Para Verhaeghe (1999), la repetición será el punto de fractura que dará paso a la segunda teoría de la histeria y, por sobre todo, un antecedente importante en lo que será la pulsión de muerte. No es casualidad que la primera vez que Freud nombre en un texto publicado “la compulsión a la repetición” sea en *Recordar, repetir, reelaborar*. Al hacer referencia a ella, Freud (1914a) señala que la transferencia misma es una pieza de repetición de aquel pasado “olvidado”, pero no exclusivamente sobre la figura del médico, sino en todos los aspectos de su vida. “Por eso

tenemos que estar preparados para que el analizado se entregue a la compulsión de repetir, que le sustituye ahora al impulso de recordar (...) en todas las otras actividades y vínculos simultáneos de su vida” (p.153). Así, la compulsión a la repetición lleva a que el paciente repita todo lo que surge desde las fuentes de lo reprimido, inhibiciones y actitudes que de ningún modo tienen posibilidad de éxito, además de los propios síntomas. Verhaeghe (1999) dirá que “La compulsión de repetición involucra a todo el ser del sujeto” (p.173). Permitiendo así, anticipar que aquello que se repite en la vida cotidiana no será necesariamente, del orden del principio del placer. Ciertos aspectos en el orden de lo displacentero procurarán su camino hacia la repetición, cuestión que se puede entrever en este texto y que será una de las innovaciones centrales en *Más allá del Principio del placer*. Freud (1914a) al respecto señala que “sin duda, también hay enfermos a los que no se puede disuadir de embarcarse durante el tratamiento en aventuradas empresas, totalmente inadecuadas (...)” (p.155). En este mismo texto técnico, alcanza a verse el cambio -que ocurre en relación al análisis de las resistencias- en la clínica, que para Verhaeghe (1999) resulta fundamental en el pasaje al discurso del analista y la introducción de la pulsión de muerte. Freud (1914a) a propósito de la resistencia propone que

“el médico había olvidado que nombrar la resistencia no puede producir su cese inmediato. Es preciso dar tiempo al enfermo para enfrascarse en la resistencia, no consabida por él; para reelaborarla, vencerla prosiguiendo el trabajo en desafío a ella y obedeciendo a la regla analítica fundamental” (p.157).

Será esta forma de trabajo clínico la que para Freud (1914a) tendrá los mayores efectos sobre el paciente, y distanciará al psicoanálisis de cualquier tratamiento sugestivo, introduciendo además un cambio importante en la técnica psicoanalítica. Lacan, habría dicho sobre *Recordar, repetir, reelaborar*, que lamentablemente es un texto que se ha comprendido demasiado rápido y no se han apreciado del todo sus alcances (Verhaeghe, 1999).

Otro texto de Freud que permite entender cómo la pulsión de muerte fue tomando lugar en su pensamiento es *Lo ominoso [Das Unheimlich]*. Éste cual resulta particularmente relevante, pues constituye uno de los textos con los que Rancière (2005) elabora su argumentación sobre Freud. En el apartado *Las correcciones de Freud*, se dice que éste termina interpretando la acción de personajes como Norbert Hanold de Jensen, Rebeca West de Ibsen o el estudiante Nathaniel de Hoffman como si fueran datos

patológicos de personas reales. Éste último será particularmente importante, pues para Rancière (2005) la mayor manifestación de aquella vuelta al régimen representativo de las artes, está dada por una nota al pie ubicada en *Lo ominoso*. Nos dice “El ejemplo extremo es dado por una nota en *Lo ominoso* sobre *El hombre de la arena* en la que Freud aporta pruebas de que el óptico Coppola y el abogado Coppelius son una misma persona, en este caso el padre castrador” (p.70). Así, lo que habría que buscar siempre detrás de la libre fantasía del escritor es la lógica de la fantasía freudiana y la angustia primera que allí se disfraza, a saber, la angustia de castración. En el caso de *El hombre de la arena* sería padecida por el estudiante Nathaniel, subrogado del propio Hoffmann. Es más, éste sería una expresión de cómo Freud, en su relación a las obras de arte buscaría “desligar al psicoanálisis de la filosofía que la lógica del inconsciente estético le presta espontáneamente, aflojar el lazo “nihilista” entre arte, síntoma y civilización” (Rancière, 2005, p. 11). Y agrega una frase que es preciso citar en tanto se relaciona directamente con el tema de éste capítulo, pues se nos dice que “En síntesis, la racionalidad de la historia contada por el escritor (para Freud)¹⁷ no debe identificarse con la intriga de la pulsión de muerte, teoría que Freud comenzaba a elaborar por entonces” (p.11). De esta manera, la corrección freudiana devuelve la obra de arte a la intriga aristotélica, y al nihilismo de la palabra sorda le opondría las reglas del régimen representativo de las artes. Punto que, precisamente, viene a cancelar una buena posibilidad de diálogo entre psicoanálisis y estética.

Una primera cuestión a decir sobre *Lo ominoso*, es que si bien fue publicado en el año 1919, muy cercano a *Más allá del principio del placer*, ya había comenzado a escribirse al menos en 1912 (Strachey, 1976b), es decir, más cercano al periodo que Verhaeghe (1999) define como “el de las grande exposiciones” o del “gran saber”. Freud (1919) abre el texto definiendo ampliamente lo ominoso como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (p.220). Será también aquello donde uno no logra orientarse, o -siguiendo a Schelling- “todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1919, p.225). Luego de una serie de consideraciones etimológicas sobre las palabras *Heimlich/Unheimlich*, Freud se arroja al análisis de *El hombre de la arena*.

Resulta sumamente interesante adentrarnos en la valoración que Freud (1919) le da a la muñeca Olimpia, pues en la misma nota al pie en la que Rancière (2005) se basa

¹⁷El paréntesis es nuestro

para clausurar toda relectura del texto freudiano, Olimpia aparece no sólo como el objeto prohibido por el cual ha de consumarse la castración. Sino que también, aparece como una imagen narcisista del propio Nathaniel que recuerda la actitud femenina hacia su padre en la primer infancia (Freud, 1919), y que nos permite interrogarnos por otra lectura posible para esta escena. La aparición de los ojos de Olimpia desorienta al estudiante y Freud interpreta que son los ojos del propio Nathaniel los que ensangrentados le son arrojados al pecho. Llama la atención el especial cuidado que se pone a la cuestión de los ojos¹⁸. De hecho, es muy particular la analogía ojo=genital que Freud (1919) establece, sobre todo si se considera que en la vasta recopilación semántica de *Heimlich/Unheimlich* una de las formas de uso de la palabra *Heimlich* –como aquello que debe permanecer oculto- hace alusión a las partes *Heimlich*, o sea íntimas, pudendas. El cuento mismo de Hoffmann señala cómo el hombre de la arena castiga a los niños echándoles arena en los ojos. Creo que esto no es una mera equivalencia. Más bien, si nos detenemos un momento, nos permitiría anticipar la segunda teoría de la angustia, en la que Freud (1926) nos dirá que ésta “no es producida como algo nuevo a raíz de la represión, sino que es reproducida como estado afectivo siguiendo una imagen mnémica preexistente” (p.89). Y agrega que “los propios estados afectivos están incorporados en la vida anímica como unas sedimentaciones antiquísimas de vivencias traumáticas y, en situaciones parecidas, despiertan como símbolos mnémicos” (p.89). La importancia de esto, es que la amenaza de castración no será el paradigma de la angustia, sino que será la angustia y las vivencias traumáticas anteriores, las que permitirán llegar a ese punto. Es decir, la angustia de castración tomaría su modelo de vivencias más primitivas. Creemos que por ello, nos está permitido inferir –e incluso construir- siguiendo el modelo de *Inhibición, síntoma y angustia*, que la relación entre la castración del genital y la pérdida de los ojos que Freud (1919) trabaja a propósito de *El hombre de la arena*, hace referencia a formas de angustia que terminaron subrogándose a la amenaza de castración¹⁹, pero que en ningún caso esta amenaza sería la que dio origen a la vivencia angustiosa. Basta con recordar la referencia de Freud (1926), a la angustia de desvalimiento –y que revisamos más arriba en la elaboración sobre el lugar del

¹⁸Es cierto, lo hace para poder establecer la equivalencia entre la pérdida de los ojos y la del miembro genital, pero me parece que esto no es sino “comprender muy rápido el texto”, tal como Lacan lo señaló respecto de *Recordar, repetir, reelaborar* (Verhaeghe, 1999).

¹⁹Es cierto que Freud no explicita en *Inhibición, síntoma y angustia* que perder los ojos sea un antecedente a la angustia de castración. Pero ¿No es sino por este camino que ha de poder entenderse esta equivalencia? De todas formas, el propósito acá no es hacer una hermenéutica del texto freudiano, sino que con los mismos materiales que el *corpus* freudiano nos ofrece, releer su texto.

nebenmensch en la constitución del sujeto deseante- o al trauma del nacimiento trabajado por Otto Rank.

Esta escena, profundamente *Unheimlich*, es clave para complejizar el juicio de Rancière (2005). Pues si consideramos que los ojos de Olimpia dan cuenta de una experiencia angustiosa, producto de aquellas antiquísimas vivencias traumáticas de las que habla Freud (1926), no es indiferente desprender que con la aparición de Olimpia, algo en el orden de lo traumático y del exceso se le revela al estudiante Nathaniel, y lo lleva a un *delirium*, un episodio de locura. Verhaeghe (1999), por su parte, nos señala que lo ominoso aparece en el momento en que se rompe la fantasía y lo imaginario deja de cumplir su función defensiva, emergiendo así lo Real traumático, que amenaza al sujeto con tomarlo como un objeto pasivo. La clave que permite entender esto en la escena de Olimpia, es lo que Freud llama “la actitud femenina” del joven Nathaniel. Lo femenino en Freud tiene una vertiente que va hacia el complejo de castración y al complejo de Edipo negativo—y que es la más claramente articulada en el texto de 1919-, pero también está aquella que apunta a lo más originario y que se expuso más arriba. Aquella actitud femenina que remite a la pasividad con la que Freud trató en el periodo anterior a 1900, a aquel núcleo traumático que da lugar a la neurosis y que Verhaeghe (1999) articula espléndidamente con el concepto de goce del Otro. La teoría del trauma en Freud, comenzaba a tomar una nueva significación, marcando así el pasaje al discurso del analista (Verhaeghe, 1999), o a lo que Rancière (2005) llamó escuetamente “un freudismo más radical”.

Freud (1919), por lo demás, liga buena parte de la experiencia de lo ominoso al “imperio de una *compulsión de repetición* que probablemente depende, a su vez, de la naturaleza más íntima de las pulsiones” (p.238). Además éste posee suficiente poder para doblegar al principio del placer. Es esta compulsión a la repetición lo que le conferirá el carácter demoníaco a ciertos aspectos de la vida anímica. Para Verhaeghe (1999), este gesto tendrá una importancia capital, pues lo que está diciéndose aquí, es que lo ominoso está relacionado con algo más originario que el principio del placer, a un goce diferente del goce fálico y más allá del significante —si se quiere en términos lacanianos. Aparte de la variación conceptual entre el psicoanálisis freudiano y su versión laciana, lo sustancial acá es que la interpretación de Freud de un pasaje del cuento de Hoffmann nos permite una segunda lectura, diferente a aquella que resulta más evidente y que Rancière (2005) parece “comprender demasiado rápidamente” en el texto freudiano. Podríamos

decir incluso, que fue la importancia de un detalle –la escena de los ojos de Olimpia y la “actitud femenina” de Nathaniel- la que nos permitió mostrar el campo de lo traumático, de lo mortífero y de la compulsión a la repetición en la interpretación freudiana de la obra de E.T.A. Hoffman. Campo, que en parte, indagamos a propósito de *La interpretación de los sueños* y *Das ding*. De esta forma, ahora se nos vuelve inevitable poder ligar aquello que hacía referencia a la constitución del aparato psíquico con la compulsión a la repetición, la reaparición del trauma en la obra freudiana y la pulsión de muerte.

3.2 La pulsión de muerte y *Das ding*.

El propósito de este apartado es poder articular lo anteriormente dicho sobre la constitución tópica del inconsciente y del deseo, con los planteamientos sobre la pulsión de muerte. Creo que no es ocioso considerar esta cuestión por dos cosas: por un lado nos permite reincorporar aquello que ya hemos trabajado en el capítulo anterior, y por el otro, nos permite intuir la importancia que Verhaeghe (1999) le da a la reconsideración del trauma en Freud. Para comenzar este camino, creo importante considerar las vicisitudes que el concepto de pulsión ha atravesado desde su “aparición sistemática oficial” en 1905. El propósito, es mostrar que algunos elementos de lo que será la pulsión de muerte ya estaban presentes en la teoría pulsional desde antes de 1920 y que ésta no es un “conejo sacado del sombrero” de las neurosis traumáticas y del golpe que la Gran guerra le habría asestado a la visión optimista del psicoanálisis y a su “simple oposición entre principio de placer y principio de realidad” (Rancière, 2005, p.95). Luego se procederá a la articulación entre *Más allá del principio del placer* y el *Entwurf*.

Freud (1905) abre el primer ensayo²⁰, estableciendo que el hecho de que existan necesidades sexuales en el hombre, permite suponer la existencia de una pulsión sexual. Luego de un análisis sobre las diferentes “desviaciones” respecto al objeto y la meta, Freud (1905) concluye que “la experiencia recogida con los casos considerados anormales nos enseña que entre la pulsión sexual y objeto sexual no hay sino una soldadura, que corríamos el riesgo de no ver a causa de la regular correspondencia del cuadro normal” (p.134). Así, la pulsión sexual conserva un carácter completamente plástico y podrá satisfacerse con casi cualquier objeto, siendo éste uno de los aportes más consabidos de la teoría freudiana. Ahora bien, otra propuesta freudiana sobre la pulsión –probablemente igual de consabida que la anterior- es que “el quehacer sexual se apuntala primero en una de las funciones que sirven a la conservación de la vida y sólo

²⁰ *Las aberraciones sexuales*

más tarde se independiza de ella” (Freud, 1905, p.165). Si bien aquella frase, Freud la introdujo en una de las tantas reediciones del texto, esta idea está constantemente puesta en juego en el escrito original. Así se desprende, la importancia del autoerotismo, en tanto permite establecer que hay una satisfacción en el orden sexual que se consume en el propio cuerpo y que se independiza de las necesidades biológicas. El paradigma de ello está dado por el chupeteo, cuya satisfacción viene en la repetición rítmica del acto. Así, los labios del infante se consagran como una zona erógena (Freud, 1905).

Desde esta época, podemos entender que la libido en Freud se desgaja de las satisfacciones conservativas, al menos en grueso modo. Pero por sobre todo, lo que se pone en juego en ellas –y que no es del todo evidente en este momento de la obra freudiana- es que, en última instancia, será el *nebenmensch* -aquél que brinda el auxilio ajeno al *infans*- el que irá modelando la plasticidad de la pulsión. Es la relación con él, la que ordenará la distribución libidinal por los diferentes agujeros del cuerpo y constituirá, a su vez, la meta de la pulsión sexual, a saber,

“(re)²¹ producir la satisfacción mediante la estimulación apropiada de la zona erógena (...), la necesidad de repetir la satisfacción se trasluce por dos cosas: un peculiar sentimiento de tensión, que posee más bien el carácter de displacer, y una sensación de estímulo o de picazón *condicionada centralmente* y proyectada a la zona erógena periférica” (Freud, 1905, p.167).

Lo que tenemos aquí, es una reconsideración de la *Befriedigungserlebnis*, que revisamos en el capítulo anterior, y a la que ahora se le agrega la problemática pulsional.

Freud (1915), 10 años más tarde, profundiza notablemente en su comprensión sobre las pulsiones, logrando escribir un texto que forma parte importante de sus escritos metapsicológicos. En él, logran anticiparse cuestiones atractivísimas, como la desmezcla pulsional o las elaboraciones respecto de los influjos del exterior y la vida pulsional, de los cuales nos ocuparemos más adelante. Me gustaría señalar algunos puntos que nos servirán de infraestructura para la posterior articulación entre pulsión de muerte y *Das ding*. El primer elemento que debemos tomar, es a la pulsión como una fuerza constante, pues es lo que permite diferenciar a la pulsión como estímulo interno, de los estímulos externos. Los embates pulsionales venidos desde el interior del organismo y que por su fuerza constante no permiten posibilidad de huida alguna, en contraste con la huida

²¹El paréntesis es nuestro

posible frente a los estímulos externos, permiten una forma de orientación primigenia en el ser vivo, a saber, el adentro y el afuera (Freud, 1915)²². Por otra parte, al comienzo del texto Freud introduce -en la medida que la pulsión sexual aspira a la satisfacción de una descarga- que el aparato anímico presenta una tendencia a rebajar al mínimo posible sus estímulos dando cuenta de la noción de principio de constancia y que tiene por antecedente el principio de inercia neuronal del *Entwurf* (Freud, 1895c), cuyo consecuente será el principio de Nirvana en *Más allá del principio del placer* como una tendencia propia de la pulsión de muerte (Freud, 1920). Ahora bien, en la medida que las pulsiones no admiten una huida, fuerzan al aparato anímico a buscar la descarga mediante un trabajo y lo “obligan a renunciar a su propósito ideal de mantener alejados los estímulos” (Freud, 1915, p.116). Así, en la medida que las pulsiones esfuerzan al aparato anímico al trabajo, Freud (1915) hace una proposición llena de implicancias:

“las pulsiones y no los estímulos exteriores, son los genuinos motores de los progresos que han llevado al sistema nervioso (...) a su actual nivel de desarrollo. Desde luego nada nos impide esta conjetura: las pulsiones mismas, al menos en parte, son decantaciones de la acción de estímulos exteriores que en el curso de la filogénesis influyeron sobre la sustancia vivía modificándola” (p.116)

Esta afirmación, –particularmente aquella sobre la decantación de los estímulos exteriores- nos empuja necesariamente a *Más allá del principio del placer*, puesto que es ella la que nos permitirá pensar cómo la pulsión de muerte se inmiscuye en la constitución del aparato anímico, y hacer la articulación con lo que ya hemos tratado en el capítulo anterior. Sin duda, hemos dejado atrás un montón de elementos sobre la pulsión que ya en estos textos permiten pensar lo que se desarrolló en 1920, pero esperamos retomar algunos de ellos en lo que sigue.

Una de las cuestiones que constituye una causa desencadenante para la introducción de la pulsión de muerte a la doctrina de las pulsiones, es la neurosis traumática como cuadro psicopatológico, y particularmente la manifestación del sueño traumático, de la cual nos ocuparemos en el siguiente apartado. Freud (1920) dice que este cuadro “se aproxima al de la histeria por presentar abundancia de síntomas motores similares; pero lo sobrepasa, por lo regular, en sus muy acusados indicios de padecimiento subjetivo” (p.12). Además, el empobrecimiento subjetivo en la neurosis

²²Esto cobrará especial relevancia cuando se revise el llamado “mito de la sustancia viva” con el que Freud trabaja en *Más allá del principio del placer*.

traumática resultaría considerablemente mayor que en la histeria, por lo que Freud (1920) propone que es necesario admitir una restricción considerable al principio de placer a propósito de “la reacción anímica frente al peligro exterior (pues)²³ puede brindar nuevo material y nuevos planteos con relación al problema que nos ocupa” (p.11). Otras manifestaciones, además del sueño traumático permiten suponer expresiones anímicas que no van en la línea del principio del placer. El juego infantil que Freud llama *Fort-da*, y que describe a propósito de su pequeño nieto, da cuenta de cómo los niños experimentan y procuran repetir vivencias que en ningún caso podrían serles placenteras. En este caso, el pequeño Ernst, arrojando el objeto junto a la palabra *Fort* (o-o-o-o) repetía la vivencia de abandono y en algunas oportunidades, cuando su juguete se encontraba amarrado a un piolín que le permitía traerlo de vuelta, reencontraba su juguete con la palabra *Da*, acompañada de una expresión jubilosa en su rostro. Sin embargo, la primera parte del juego era repetida innumerables veces más (Freud, 1920). Además, es importante considerar que entre estas manifestaciones de la vida anímica que parecen contradecir los postulados del principio del placer, se incluirá vida misma del neurótico. Freud (1920) dirá que “la pérdida de amor y el fracaso dejaron como secuela un daño permanente en el sentimiento de sí, en calidad de cicatriz narcisista, que (...) es el más poderoso aporte al sentimiento de inferioridad de los neuróticos” (p.20). El desaire, la herida narcisista con la que se pone término a la vida sexual infantil, y con la cual se da inicio al periodo de latencia, da cuenta de una indesmentible vivencia de displacer, la cual el neurótico intenta vivir una y otra vez, cuestión que se vuelve manifiesta en la cura misma. Conjuntamente, Freud (1920) señala que los neuróticos se afanan por interrumpir la cura incompleta, procuran hacerse desaires, fuerzan al médico a dirigirles palabras duras, compelidos a llevar a cabo, una vez más, aquella impresión penosa de la infancia. Si bien, éstas eran pulsiones que se intentaban procurar una satisfacción, terminaron en una experiencia completamente displacentera. A pesar de ello, el neurótico procura repetir las, “una compulsión fuerza a ello” (p.21). No hay dudas de que esto le trajo a Freud por consecuencia releer su teoría tal como la había formulado hasta ese momento, por lo que la frase de Verhaeghe (1999) que señala que “Freud demostró poseer una cualidad muy rara: la honestidad científica” cobra pleno sentido a la luz de estas consideraciones.

Para Freud, la compulsión a la repetición supone una tendencia pulsional más originaria que el propio principio de placer, y ello lleva a formular la existencia de un

²³El paréntesis es nuestro.

segundo grupo de pulsiones: las pulsiones de muerte. Resulta muy elocuente que para pensar estos procesos, Freud (1920) haya traído en diferentes escenas que se sitúan en el nivel originario de sustancias o vesículas microscópicas. Por ejemplo, tomemos el breve apólogo sobre la vesícula indiferenciada –que estaba de alguna forma en *Pulsión y destinos de pulsión*, tal como lo revisamos más arriba-, a la cual, los constantes embates de estímulos externos la llevaron a la formación de una corteza y de una protección antiestímulo. Esta barrera antiestímulo “hace que (...) las energías del mundo exterior puedan propagarse sólo con una fracción de la intensidad a los estratos contiguos (...) Y estos, escudados tras la protección antiestímulo, pueden dedicarse a recibir volúmenes de estímulo filtrados” (p.27). Así, el aparato anímico procesa “sólo cantidades muy pequeñas del estímulo externa: toman sólo pizquitas del mundo exterior” (Freud, 1920, p.28). Esto mismo, representado por el apólogo de este microorganismo, fue tratado por Freud (1895c) 25 años antes, en el *Entwurf*. Allí, señala que los estímulos externos son procesados por el aparato discretamente, a pesar de que el influjo del mundo exterior es constante. Las neuronas ω , reciben esta energía Q proveniente del mundo exterior, no sin haber sido anteriormente procesada por las neuronas Φ , y luego por las neuronas del sistema Ψ . De este modo, la energía Q, proveniente del exterior, llega a las neuronas ω , y éstas “casi exentas de cantidad producen sensaciones conscientes de cualidades” (Freud, 1895, p.355). Este mismo problema, fue trabajado por Freud (1896b) en la connotada *Carta 52.*, donde se ocupa de cómo, en el camino a la consciencia se suceden transcripciones y retranscripciones al interior del aparato neuronal. En este proceso, Freud decía a Fliess que “Cada reescritura posterior inhibe a la anterior y desvía de ella el proceso excitatorio” (p.276).

A propósito del trauma, es que Freud (1920) retoma estas cuestiones y señala entonces que la vivencia traumática se caracterizará por una cantidad de excitación suficientemente grande como para romper aquella barrera antiestímulo que selecciona un poco de la realidad, provocando así, una enorme perturbación en la economía del aparato psíquico, y aboliendo el principio del placer. La tarea del aparato entonces, será la de “dominar el estímulo, ligar psíquicamente los volúmenes de estímulo que penetraron violentamente a fin de conducirlos, después, a su tramitación (p.29). Vuelve a aparecer entonces un problema del cual Freud (1895c) ya se había ocupado 25 años antes, a saber el del domeñamiento del dolor. En la tercera sección del *Entwurf*, se apelará a la importancia del yo y su función de ligazón para el domeñamiento de las cantidades que irrumpen y que procuran la repetición de recuerdos displacenteros la posibilidad de que se

desprenda un displacer mínimo del recuerdo doloroso, queda supeditado a la facilitación [*bahnung*] que el yo pueda procurarse. Esto no deja de ser sorprendente si consideramos que buena parte de la problemática en que se concentró Freud, posterior a este escrito, (1920, 1923, 1924) fue la neutralización de la pulsión de muerte, mediante su subyugación a Eros. Si volvemos a 1920, lo que tenemos en el caso de la neurosis traumática, es la inundación del aparato psíquico con estimulación externa y que deja al interior de éste un estado de energía en libre fluir. Su trabajo será transportar la energía libre hasta el estado quiescente o ligado. De este modo, los sueños asociados a las neurosis traumáticas “contribuyen a otra tarea que debe resolverse antes de que el principio de placer pueda iniciar su imperio. Estos sueños buscan recuperar el dominio sobre el estímulo por medio de un desarrollo de angustia cuya omisión causó la neurosis traumática” (Freud, 1920, p.31). Así, el sueño repetitivo da cuenta de una tendencia más originaria que el principio del placer.

Las pulsiones corresponderían al tipo de energía no ligado, y será sólo la posibilidad de su ligazón la que permitirá instalar el imperio irrestricto del principio del placer (Freud, 1920). En caso contrario habrá una exigencia del aparato anímico de una identidad de impresión, muy característica de los juegos infantiles tales como los que Freud relata al comienzo de *Más allá del principio del placer* y que hemos revisado más arriba. Todas estas elucidaciones le permiten a Freud (1920) concluir el carácter universal de las pulsiones, a saber, que “una pulsión sería entonces un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducir un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas” (p.36). Esta idea tiene profundas implicancias, pues es una importante grilla de lectura para lo que hemos desarrollado, tanto en el capítulo anterior, como en este apartado, a propósito de la repetición de una vivencia de satisfacción. De allí surge la pregunta ¿Cómo conciliar esto con la idea de que las pulsiones son el genuino motor del desarrollo del sistema nervioso, enunciada más arriba? Si esta nueva tesis es llevada al extremo, Freud (1920) dice que nos vemos en la obligación de aceptar que los éxitos del desarrollo orgánico son producto de los influjos del medio externo, pues dada esta naturaleza pulsional, el ser vivo no querría cambiar y la impresión de progreso no será sino un engaño del afán repetitivo de las pulsiones. Así, llevando el argumento hasta el final, se concluye que en última instancia “la meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo” (p.38). Estamos ahora en un punto crucial para esta memoria, por dos razones: primero, porque es justo aquí donde podemos articular la dicho en *Más allá del principio del placer*, con las

ideas del *Entwurf*. Segundo, porque nos encontramos con la contradicción misma de la doble escena de la palabra muda, al interior de la teoría freudiana. El primer punto será desarrollado inmediatamente, el segundo se tomará en el apartado siguiente a propósito del sueño traumático y lo traumático del sueño.

Hay un breve apólogo en *Más allá del principio del placer* que, nos parece, contiene una gran parte de los aspectos que fueron trabajados en el capítulo anterior. Freud (1920) imagina una sustancia viva, tan primordial como los tiempos en los que ella habría vivido.

“Durante largo tiempo, quizá, la sustancia viva fue recreada siempre de nuevo y murió con facilidad cada vez, hasta que decisivos influjos externos se alteraron de tal modo que forzaron a la sustancia aún sobreviviente a desviarse más y más respecto de su camino vital originario, y a dar unos rodeos más y más complicados, antes de alcanzar la meta de la muerte” (p.38).

Este punto es crucial, porque en él Freud nos habla de una fuerza exterior originaria e indiscernible que pone en marcha nada más y nada menos que la vida. El camino inmediato hacia la muerte es complejizado por este influjo exterior del todo extranjero y que sobrepasa con creces a la microscópica sustancia viva. Al decir esto, estamos a un paso de articular este relato con aquello que se pone en marcha con la *Befriedigungserlebnis*. En la experiencia del *infans* con el *nebenmensch*, queda ese conjunto de huellas que habla de una experiencia completamente inasimilable para éste. Aquello que le resultara siempre ajeno y que sin embargo, siempre acompañará al sujeto en su búsqueda de placer. Es lo que vimos anteriormente como aquella neurona *a* que permanece constante y cuyo predicado variará, lo que no deja de ser interesante, pues lo que nos enseña Freud (1895c) con esto, es que a partir de este encuentro primordial con el *nebenmensch* –o del influjo que el exterior realiza sobre la sustancia viva- se pone en marcha la búsqueda por una nueva satisfacción. La semejanza entre la investidura-deseo de un recuerdo y una investidura-percepción semejante, pondrá en marcha el juzgar del *infans* en búsqueda de la satisfacción perdida (Freud, 1895c). La huella de satisfacción, proporcionada en el encuentro con el *nebenmensch*, ordenará la descarga del *infans* y le irá modelando las formas de satisfacción, que es precisamente lo que Freud (1905) trabaja en sus *Tres ensayos de teoría sexual* y que revisamos más arriba. Lacan (1986), quien sigue al pie de la letra a Freud en este punto, nos dice que “es alrededor de *Das ding* que pivotea todo el progreso adaptativo, tan particular en el

hombre, en tanto que el proceso simbólico se muestra inextricablemente tramado en este punto” (p.72). Afirmación del todo freudiana, en la medida que el mismo Freud (1895c) entendía que en este encuentro con el *nebenmensch*, se ponía en marcha la introducción del *infans* al lenguaje. Así, de lo que nos habla el pequeño apólogo de la sustancia viva, es de un proceso que en el sujeto es sumamente complejo y que, nuevamente, fue revisado por Freud 25 años antes. Bajo esta grilla entonces, y si introducimos a este proceso las elucidaciones freudianas sobre la pulsión de muerte, lo que nos queda es que las pulsiones de autoconservación, en tanto pulsiones parciales, están “destinadas a asegurar el camino hacia la muerte peculiar del organismo y a alejar otras posibilidades de regreso a lo inorgánico que no sean las inmanentes” (Freud, 1920, p.39). Dicho de otra manera, “el organismo solo quiere morir a su manera” (p.39) y las pulsiones de autoconservación, guardianes de la vida, fueron en un momento primordial alabarderos de la muerte.

La evolución del ser humano hasta este momento, señala Freud (1920), sería producto de la represión que obliga a recorrer caminos diferentes para conseguir aquella primera satisfacción. “El camino hacia atrás, hacia la satisfacción plena, en general es obstruido por las resistencias en virtud de las cuales las represiones se mantienen en pie; y entonces no queda más que avanzar por la otra dirección del desarrollo” (Freud, 1920, p.42). Esto es particularmente relevante en la articulación con *Das ding*, puesto que como bien sabemos, aquello que está en lo reprimido corresponde a aspiraciones de satisfacción sexual de carácter incestuoso. Lacan (1986) nos dice que la ley del incesto se sitúa como tal, al nivel inconsciente, en la relación con *Das ding*. La instauración del principio del placer, marca la búsqueda del hombre por aquello que quiere reencontrar, pero que no debe conseguir. Es, a su vez, el reencuentro freudiano que el sujeto establece en cada hallazgo de objeto.

Una vez que hemos tomado la pulsión de muerte, y hemos tendido algunos puentes con lo que Freud (1895c), nos señala en el *Entwurf*, estamos en condiciones de retomar al sueño para nuestros propósitos de diálogo entre psicoanálisis y estética. Sin embargo, esta vez tomaremos la versión del sueño que orientó a Freud en la teorización de la pulsión de muerte, a saber, el sueño repetitivo de las neurosis traumáticas.

3.3 El sueño traumático y lo traumático del sueño

Si en el apartado anterior hemos considerado la introducción de la pulsión de muerte en la teoría freudiana, el propósito de este capítulo es retomar lo que una

investigadora, Isis Castañeda (2016), ha trabajado sobre la neurosis traumática, el sueño repetitivo y la contradicción entre las dos pulsiones, a saber, las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte. Para de esta forma, hacer una lectura desde los conceptos teóricos que propone Rancière (1997, 2000, 2004, 2005).

Por ello es pertinente aclarar algunas cosas previas que pudieron haber quedado abiertas en el apartado anterior, pero que a la vez nos servirán de infraestructura para este apartado. Freud (1920), luego de introducir la hipótesis de la pulsión de muerte se avoca a diferentes estudios biológicos, en pos de echar luces sobre tan oscuro y enigmático problema. De allí, se encumbran algunas elucidaciones fundamentales para lo que será la nueva teoría pulsional freudiana. Por ejemplo, la analogía entre la división soma/plasma germinal que se rescata²⁴ de Weismann y la propuesta de las pulsiones de vida y muerte freudiana. O, la analogía que Freud (1920) rescata de Ewald Hering ligando los procesos anabólicos (ligar) a la tendencia de la pulsión de vida y los procesos catabólicos (desligar) a la pulsión de muerte. A propósito de esto último, el mismo Freud reconoce haberse topado con la filosofía de Schopenhauer quien expresa que “la muerte es el “genuino resultado” y, en esa medida, el fin de la vida, mientras que la pulsión sexual es la encarnación de la voluntad de vivir” (p.49). Así, las pulsiones de vida, o las tendencias anabólicas propias de todo organismo, contribuyen a la neutralización de las pulsiones de muerte, retardando el camino hacia aquel destino desconocido y ominoso. En la vida anímica, la tendencia de ambas pulsiones se manifestaría en amor y odio, o en ternura y agresión. Si se quiere, el amor sería parte de los procesos anabólicos y el odio, parte de los procesos catabólicos²⁴. El sadismo, por ejemplo, implicaba un tema no menor para Freud desde hace bastante tiempo. Esto ya era evidente en *Tres ensayos de teoría sexual* (Freud, 1905), pero sólo después de *Más allá del principio del placer*, el sadismo pasó a conformar una de las manifestaciones de la pulsión de muerte en la vida anímica. Al respecto, Freud (1923) dirá sobre los elementos sádicos de la pulsión sexual que, “estaríamos frente a un ejemplo clásico de una mezcla pulsional al servicio de un fin; y en el sadismo devenido autónomo, como perversión, el modelo de una desmezcla, si bien no llevado al extremo” (p.42).

La problemática de la mezcla y la desmezcla pulsional abrirá un vasto campo de innovaciones teóricas en la comprensión de los fenómenos clínicos. Muchas situaciones

²⁴Acá cabe remarcar que el amor y el odio como expresiones del conflicto pulsional deben tomarse como tal, es decir como expresiones y no como las pulsiones en sí mismas. Mucho más cercano a la pulsión es la tendencia a ligar o desligar, para la pulsión de vida y de muerte respectivamente.

descritas desde hace bastante tiempo, podrán ser releídas bajo esta figura. Los reproches del obsesivo (Freud, 1923), o el sadismo de “la instancia crítica” para con el yo en el caso de la melancolía (Freud, 1917a, 1923) darían cuenta de aquello. De hecho, a propósito de ésta última patología, Freud (1923) señala que en ella lo que habría en “el superyó es como un cultivo puro de pulsión de muerte, que a menudo logra efectivamente empujar al yo a la muerte, cuando el yo no consiguió defenderse antes de su tirano mediante el vuelco a la manía” (p.54). Incluso, en *El yo y el ello*, Freud retoma un problema teórico tratado en *Introducción del narcisismo* (Freud, 1914), a saber, la diferencia entre libido de objeto y libido yoica, y agrega que la libido que se traspone desde el erotismo a la libido narcisista, conlleva el riesgo de caer en manos de las pulsiones enemigas: las pulsiones de muerte. Es decir, la teoría del narcisismo se vuelve a leer en *El yo y el ello*, bajo la lente de la mezcla y la desmezcla pulsional.

Con la referencia a las pulsiones de vida y muerte, hemos instalado el telón de fondo delante del cual habrá de desplegarse nuestra lectura sobre el sueño traumático y lo traumático del sueño. Freud (1920) insiste en la importancia del sueño para el estudio de los procesos inconscientes y nos dice que ésta es la vía más confiable para estudiarlos, de allí la importancia que tiene el sueño de la neurosis traumática. Por otra parte, el sueño tiene una importancia particular para nosotros, pues fue la formación del inconsciente que nos permitió primero, comenzar a cuestionar las ideas de Rancière (2005) sobre el lugar de Freud al interior del régimen estético de las artes, y segundo, en la medida que pudimos introducir algunos elementos como el ombligo del sueño, nos permitió situar al sueño –tal como se conceptualiza *En la interpretación de los sueños-* y su interpretación freudiana, como una práctica estética congruente con los principios contradictorios del régimen al que debe su surgimiento. En este marco entonces, se vuelve pertinente la pregunta ¿Qué lugar tiene el sueño traumático en este diálogo entre psicoanálisis y estética?

Castañeda (2016) ha trabajado la cuestión del sueño traumático y su elaboración en la clínica, por lo que es del todo oportuno traer a colación el resultado de sus investigaciones en este momento de la investigación. Hemos adelantado algo de la problemática del sueño traumático en el apartado anterior, a propósito de la compulsión a la repetición. Castañeda (2016), siguiendo a Diana Rabinovich, destaca que *El más allá del principio del placer* es un lugar donde el placer sería excesivo, llevándonos al campo del goce. Allí, el principio del placer operaría como una frontera con el goce. Hemos visto

la importancia que tiene para Freud (1895c, 1920, 1923, 1924) el domeñamiento de la pulsión, y a partir de 1920, el de la pulsión de muerte en particular. Cabrera (2015) agrega que el principio del placer será una conquista de la cría humana en relación a Otro. “Ella abrirá paso a la construcción histórica del sujeto, puesto que permitirá un registro mnémico que, en su referencia a Otro, conformará una trama subjetiva” (Castañeda, 2016, p.67). Para Castañeda (2016) -quien en esto sigue a Cabrera (2015)- el sueño traumático correspondería a un orden de repetición donde lo mortífero toma un lugar protagónico. Podríamos decir que la pulsión de muerte se sitúa en un primer plano, provocando el completo desanudamiento de aquella conquista que del principio del placer, que el *infans* logra en su relación al Otro²⁵. Resulta importante entonces hacer una distinción entre las experiencias traumáticas que Freud nombra en *Más allá del principio del placer*. Particularmente, Castañeda (2016) destaca que “a diferencia de la experiencia del “*Fort-da*”, en la neurosis traumática al parecer faltó el marco que permite simbolizar la experiencia” (p.54). De esta forma, la diferencia de las experiencias radicaría en que el otro más que no estar presente, no da lugar para representar lo acontecido (Aceituno en Castañeda, 2016).

Lo anterior, da lugar a la posibilidad de entender el sueño traumático no sólo como una manifestación de lo puramente mortífero, –a pesar de que esto tome el lugar principal- sino que además es un intento de ligar y de introducir el principio de placer en aquella parte que ha quedado no ha podido ser simbolizada (Castañeda, 2016). Así, éste no sería sólo una operación de destrucción, sino que también es un trabajo en vías de ser elaborado, y si se me permite adelantar algo de lo que trataremos más adelante, es un sueño en vías de arquitecturarse. Éste sería un aparato de simbolización, en el que el

²⁵Podemos agregar aquí, que Freud (1924) en El problema económico del masoquismo, marca la distinción entre el principio de Nirvana y el principio de placer, y nos permite ponernos en la línea que propone Castañeda (2016). Allí, se dice que el principio de placer fue muy rápidamente identificado con el principio de Nirvana, para introducir así, la idea de que ambas tendencias del aparato anímico no coinciden completamente. “De ser idénticos, todo displacer debería coincidir con una elevación, y todo placer con una disminución, de la tensión e estímulo presente en lo anímico” (Freud, 1924, p. 166). Así, Freud reconoce que puede haber tensiones placenteras y descargas displacenteras, lo que sin duda viene a complejizar la manera en que había conceptualizado anteriormente los dos principios del acaecer psíquico, a saber, principio de placer y principio de realidad (Freud, 1900a, 1900b, 1911). Aquí, el principio de Nirvana estaría al completo servicio de las pulsiones de muerte, procurando llevar al aparato psíquico a la descarga completa de sus excitaciones, reconduciéndolo así a lo inorgánico. Sin embargo, éste “súbdito de la pulsión de muerte, ha experimentado en el ser vivo una modificación por lo cual devino principio de placer; y en lo sucesivo tendríamos que evitar considerar a esos dos principios como uno solo” (Freud, 1924, p.166). Esta modificación del principio de Nirvana, dice Freud, que no puede ser sino a causa de la irrupción de la pulsión de vida y la libido. Nosotros podemos agregar, que no puede sino ser causa del *Nebenmensch* y el auxilio ajeno que presta a la cría. Así, en El problema económico del masoquismo, Freud logra presentar definir una serie de tres principios del acaecer psíquico: el ya dicho principio de Nirvana, el principio de placer y el principio de realidad. Subrogados de la pulsión de muerte, de la pulsión de vida y del mundo exterior respectivamente.

lugar del otro es fundamental (Castañeda, 2016). También puede formularse que el sueño traumático es un sueño que en el camino a conformarse como tal, resulta incompleto, pero siempre demanda algo a hacer con él. Si nos detenemos brevemente, no será difícil darse cuenta que la pregunta que instala el sueño traumático, la acción que demanda a hacer, es el domeñamiento de la pulsión. Esa pregunta que fue permanente para Freud (1895c, 1905, 1911, 1920, 1923, 1924).

Ahora bien, la importancia de poder tomar aquellas vivencias traumáticas que pudieron ser inscritas al interior del aparato anímico, o si se quiere, subyugadas al principio del placer, toma vital importancia en el trabajo con el sueño traumático, pues lo que se buscaría, en última instancia es poder hacer un movimiento análogo a lo que el *infans* hizo con eventos traumáticos, como la partida de la madre. Esas vivencias, o el mismo encuentro del *infans* con el *nebenmensch* que hemos revisado a propósito *Das ding* toman aquel carácter traumático, de un exceso de realidad, que el aparato anímico debe comenzar a ligar. Para Verhaeghe (1999) por ejemplo, el pasaje de Freud a la posición del analista está marcado por una serie de elementos que se agregaron a la teoría psicoanalítica, y que a su vez permitieron construir el camino hacia la pulsión de muerte. Algunos de ellos los hemos revisado más arriba, pero hay otro de vital importancia que apenas hemos rozado: los fenómenos originarios. Y en este caso, las fantasías originarias particularmente, toman un lugar protagónico. Éstas, dice Verhaeghe (1999), “intentan una otra vez construir algo en un punto donde falla lo simbólico, de significar algo para lo cual faltan originalmente significantes” (p.221). Esta experiencia de lo real que lo imaginario recubre, es el significante del Otro barrado, S(A) con el que Lacan sistematiza algo que ya había sido estudiado por Freud, por ejemplo, en las teorías sexuales infantiles (Verhaeghe, 1999). Frente a este significante particular, es que se opone el S1 como una forma de ordenar aquello informe de lo Real traumático, dando lugar al universo simbólico. De todas maneras, de lo que dan cuenta las teorías sexuales infantiles y las fantasías originarias en Freud –así como el S(A) lacaniano- es de un encuentro irrepresentable con lo Real y que demanda tramitación, o también podríamos decir, una reelaboración. Para Castañeda (2016) “el trauma tendrá un estatuto fundante en relación al sujeto, pues no hay acceso a la alteridad si no es a través del vínculo con otro y en los límites que éste instala” (p.50), lo que vuelve particularmente importante los anteriores desarrollos sobre *Das ding*, el complejo del *nebenmensch* y la articulación de esto con la introducción de la pulsión de muerte. Esperamos que esto quede claro en lo que sigue.

Para establecer nuestra lectura, resulta preciso volver a traer las consideraciones hechas sobre el sueño de la vida neurótica. En el capítulo anterior, vimos que podíamos leer diferentes aspectos de aquella escena de la palabra muda que Rancière (1997, 2005) llama la palabra escrita, en la interpretación freudiana del sueño. Si recordamos brevemente algunas de estas características, podemos contar la importancia del detalle o fragmento onírico que permite avanzar en la interpretación del sueño. También está el cambio en el lugar del intérprete quien no comunica sus ocurrencias respecto al sueño del interpretando, sino que es el propio interpretando quien comunica sus ocurrencias para poder interpretar el sueño. Además, está el carácter del sueño como cumplimiento de deseo, y no sólo como el cumplimiento de un deseo, sino que en él se esconden varias capas de deseos, provenientes de diferentes épocas –algo muy parecido a lo que Freud (1915) indica en su metáfora sobre la pulsión y las capas de lava en *Pulsión y destinos de pulsión*- de la vida anímica del soñante. También se marcó que en la formación de sueños, el deseo que comandaba la acción no era el más reciente, sino que por el contrario, era aquel deseo que viniera desde lo más recóndito de la vida anímica del soñante, a saber, el deseo proveniente de la vida infantil, y que siempre tiene una naturaleza sexual (Freud, 1900a, 1900b). Todas estas características del sueño freudiano nos permitieron establecer la analogía con el lugar de la palabra escrita, y agregarle además la lectura que hace Rancière (1997) del concepto de arquitectura. Algo muy en línea con lo que Marcel Proust (s/f) en su ensayo *Vuelta a Guermantes* marca a propósito de las iglesias. Allí nos dice

“Cuando se entra en la iglesia, a la izquierda, hay tres o cuatro arcadas redondas que no se parecen a los arcos ojivales del resto y que desaparecen encastradas en la piedra de la muralla, en la construcción más nueva en la que se le ha engarzado. Es el siglo XI, con sus pesadas espaldas redondas que está allí, furtivamente aún, al que se ha tapiado, y que mira con asombro al siglo XIII y al XIV que se pone delante de él, que ocultan aquella troquedad y que nos sonríen” (p.102).

En esta cita, Proust nos muestra la importancia de la elaboración arquitectónica, en la medida que permite darle un orden disgregado a los diferentes momentos de la historia, los cuales se plasman en la construcción del edificio eclesiástico. En él, cada detalle nos hablará de un momento particular, de un tiempo en específico, que habremos de descifrar y reconocer.

Ahora bien, si adjuntamos la lectura estética que hemos hecho sobre el sueño en el capítulo anterior al sueño traumático, se hace evidente la diferencia. En el sueño traumático falta lo que acabamos de describir. En él falta el recubrimiento de los diferentes momentos de la vida anímica. Se deja al soñante confrontado al puro presente, a la incapacidad del olvido y del redescubrimiento. En el sueño traumático no hay un recorrido arquitectónico trazado tal como está hecho en el sueño neurótico. Podríamos representárnoslo bajo la figura de una arquitectura empobrecida, en una primera instancia. Sin embargo, es necesario reconsiderar esa lectura y traer las elucidaciones de Rancière (1997) sobre la impresión y la arquitectura en la obra literaria. En *La parole muette*, se nos dice que la intriga clásica corresponde al nudo y al desanudamiento de algo que era desconocido –de allí que Corneille háyase visto en la necesidad de rescribir la tragedia edípica (Rancière, 2005)- pero en el caso, por ejemplo, de *En busca del tiempo perdido*, aquello desconocido que marca el final, es conocido desde el principio. Por eso, Rancière (1997) marca que la importancia de la arquitectura del relato que ordena la impresión originaria, el choque inicial de ésta, no es tanto llegar a conocer algo desconocido, sino que por el contrario, alejar al héroe de este conocimiento que está al alcance de su mano desde el principio. “La rigurosa lógica de *En busca* es la de una digresión infinita” (Rancière, 1997). El soñante que padece el sueño traumático, padece también de falta de un relato y un orden. Pero no de un orden que al modo de la intriga clásica lo acerque a aquello que desconoce, sino que por el contrario, necesita la digresión del relato arquitecturado que lo aleje de aquello que sabe, de aquel pedazo de realidad que está demasiado presente y que es del orden de la impresión puramente material. Esto es muy seductor, en la medida que coincide con una de las expresiones del trabajo clínico que Castañeda (2016) aborda en un pasaje de su investigación, el cual señala la importancia de que aquello que invadía completamente la vida cotidiana de una paciente, pudiese quedar circunscrito al sueño y en última instancia al olvido. Alejar aquel conocimiento que está demasiado cerca de quien padece el sueño traumático.

Cerca del final de su investigación, Castañeda (2016) nos dice

“quizás ese sea el ejercicio del sueño en la repetición, un neologismo que permita hacer algo más, una reacción, con aquello en sí mismo imposible. Entonces probablemente, más que lo irrepresentable, lo que se presenta es un real, que en su encuentro algo nos deja, quizás algo por traducir o representar” (p.127)

Tomando esta afirmación, el sueño traumático no sería un relato de arquitectura empobrecida, sino que sería la demanda de creación de un relato. Es la epifanía que el escritor debe poner en el orden de un relato y que le entregue al héroe algo de aquella antigua intriga aristotélica y causalista, aunque no sea sino sólo para alejarlo de aquel exceso de realidad. Podemos retomar los términos que trabaja Castañeda (2016) -a propósito del sueño traumático como un “hacer con”- en la línea de Cabrera (2015) cuando éste señala que el principio de placer abre paso a la construcción histórica del sujeto; o del propio Freud (1895c, 1896, 1920) quien enseña como los excesos de realidad deben ser transcritos y retranscritos hasta poder vivenciarlos mediante “pizcas” de ellos. Un primer acercamiento de diálogo entre psicoanálisis y estética, nos autoriza a decir que entre la arquitectura que Rancière (1997) elabora a partir de Proust y los esfuerzos de ligar aquellos montos excesivos de energía en el sueño traumático -que han sido enunciados de diferentes maneras por los tres autores anteriormente citados- constituyen una operación análoga. Así, este aspecto del sueño traumático también puede ser leído desde las claves estéticas que nos entrega Rancière (1997, 2005), pues frente a la palabra sorda, a este *pathos* que es el trauma, haría falta oponerle la escena de la palabra escrita. Ahora bien, cabe destacar que así como dijimos más arriba que el psicoanálisis no es una hermenéutica, en la medida que la interpretación de sueños se hace sobre la base de una palabra en transferencia, Castañeda (2016) es enfática en la idea de que el trabajo con el sueño traumático se hace en la compañía de otro, de alguien que le permita al sujeto elaborar aquellas vivencias, no es la sola creación de un texto escrito²⁶, sino que la subjetivación de una vivencia que ha de poder tomar la forma de un relato y un olvido.

Antes de pasar a lo traumático del sueño cabe abordar otra cuestión, volviéndonos así hacia Rancière y su lectura sobre Lyotard. Es al menos llamativo, el hecho de que Rancière (2004) al explicar las implicancias de la estética de lo sublime en Lyotard, en tanto contra-lectura de Kant, haya tomado como una forma de representarla a *Das Ding*, a saber, aquello que Lacan llamó *La Cosa freudiana*. Es llamativo porque hace alusión a ella sin siquiera explicitar de dónde aparece esta noción. Sólo toma la perspectiva lacaniana del asunto. Primero, refirámonos brevemente a esta cuestión. Rancière (2004), nos dice que la propuesta estética de Lyotard, consiste en la reivindicación del timbre y el color, de la indisponibilidad de la forma estética. De modo que, la autonomía

²⁶Aunque esto, quizás, también sólo sea posible en el trabajo y la transferencia con otro. De todas maneras, discernir esto excede completamente los propósitos de esta memoria.

experimentada por el sujeto kantiano frente a la forma libre, Lyotard la ubica en el evento de la pura sensación. Así, da lo mismo el material de lo que se nos presente, “lo importante es la capacidad de la materia de desamparar al espíritu, de ponerlo en deuda” (p.124). En *El inconsciente estético*, Rancière (2005) toma la *Cosa freudiana* pero casi no reconoce su origen, correspondiente al propio autor del cual está hablando. Es más, toma la figura del Freud que interpreta a *El moisés de Miguel Ángel* y lo opone lo sublime de Lyotard, quien identifica su concepto de *aistheton* con la *Cosa freudiana*. Rancière (2004, 2005) nos dice que la figura del *aistheton* en resumidas cuentas es dos cosas: es pura materialidad y signo a la vez. Es la pura materialidad del evento sensible en sí mismo, pero a la vez es signo de una realidad que se da a conocer a través de él y de la cual el espíritu es servidor.

“El alma, según Lyotard, llega a la existencia bajo la dependencia de lo sensible, violentada, humillada. Pero esa dependencia del espíritu respecto del choque sensible traduce otra dependencia más fundamental, que tiene que ver con la alteridad que a habita: la potencia inmanejable que expresan la *Cosa freudiana* o la ley mosaica, es que pronuncia, en medio del temor y del temblor, la Voz de Dios irrepresentable. Así, la virtud del arte para Lyotard, está en ser testimonio de esa dependencia irredimible respecto de la potencia del Otro, de esa “miseria” o ese “terror” que desmantela al espíritu y que el espíritu quiere olvidar en sus sueños de dominio: en el proyecto de las Luces o en la educación estética de la humanidad.” (Rancière, 2005, p.14).

Si bien, ya hemos revisado una y otra vez la ambivalencia freudiana y no podríamos estar más de acuerdo con Rancière acerca de la oposición entre la *Cosa freudiana* o lo sublime en Lyotard, y el Freud (1914b) de *El moisés de Miguel Ángel*, nos resta ser majaderos con la idea de que ampliar esta crítica a la obra freudiana en su conjunto, y a su relación particular con el arte –como lo pretende hacer Rancière en el inconsciente estético- es un error²⁷. Pero aún más provechoso resulta, tomar esta identificación entre la experiencia de lo sublime Lyotardiano y *Das ding* para continuar el diálogo entre el psicoanálisis freudiano y la estética. En la medida que el *aistheton* es pura materialidad y signo a la vez, es inevitable considerar las resonancias que esto tiene con la noción de impresión que Rancière (1997) trabaja a propósito de Proust, cuando

²⁷Podríamos agregar que el mismo Freud (1928) señala, respecto de Dostoievski que su talento artístico no es analizable, rompiendo por completo con las pretensiones que casi dos décadas atrás lo acompañaron a hacer su estudio sobre Leonardo.

dice que ella es el material del libro, pero a la vez es signo. La impresión es doble en la medida que ella es choque que desorienta, que resquebraja las referencias del mundo, que remite al gran caos original, pero también su contrario, a saber, el signo de Dios que hace sentido y ordena. De esta forma, se conjuga el mundo de Dionisio y de Apolo (Rancièrè, 1997). Ahora, esto termina de volverse interesante si damos el paso que resta por dar, a saber, poner en esta misma serie al *infans* en su encuentro originario con el *nebenmensch*. Ese encuentro, podríamos decir, es un encuentro originario con el *aistheton* en tanto es pura materialidad y signo a la vez. Es la impresión proustiana revisitada por Rancièrè (1997) que se desgaja en choque que desorienta y en signo ordenador de Dios. Es la neurona *a* como *Das ding* que se mantiene indiscernible en la existencia sujeto y la neurona *b*, predicado de la primera y que marca una entrada originaria al lenguaje y a la cultura.

Si tenemos esto en cuenta, podemos profundizar aún más nuestra lectura sobre el sueño neurótico y focalizarnos, no en el sueño traumático, sino que en lo traumático del sueño. Castañeda (2016) nos dice que “en el universo freudiano siempre existirá algo que quede en el registro de lo imposible, como ombligo del sueño y *Das ding*, pero que es precedente de lo posible” (p.124). Estos dos elementos, son los que hemos identificado más arriba como los componentes del sueño y del aparato psíquico respectivamente, que no responden a la escena de la palabra escrita, sino que a aquella del *pathos* en el *logos*: a la palabra sorda. Después de todo lo que hemos agregado en este capítulo, podemos dar otra vuelta de tuerca en la lectura de estos componentes y decir que corresponden al núcleo traumático del sueño, y del aparato psíquico respectivamente. Corresponden al móvil de estos, ubicado más allá del principio del placer, pero que es condición necesaria para que el imperio del principio del placer pueda instalarse e iniciar su trabajo de ligadura (Freud, 1920, 1924). A propósito del traumatismo, Pablo Reyes (2015), trabaja brevemente lo que nosotros abordamos acá bajo la figura de “lo traumático del sueño”. Para ello, se vale de lo que Lacan (1978) aborda en el seminario II, sobre el sueño de Irma. Allí, el paradigmático sueño de Irma que Freud (1900a) analiza en el capítulo II de *La interpretación de los sueños*, es retomado por Lacan, quien entrega una segunda lectura, que va mucho más en la línea de lo que estamos tratando en este momento. Lacan (1978) le da gran importancia a la escena onírica en la que Freud se enfrenta a la boca abierta de Irma, en la medida que se presta para una cantidad muy grande asociaciones. Reyes (2015) nos dice que “en el sueño de Irma, es posible constatar la presencia del tema de la muerte” (p.90). La carne viva de la boca abierta de Irma es el

límite en la estructura del inconsciente, anticipándose de esta manera las temáticas que Lacan introducirá sobre lo Real en el seminario VII²⁸. En última instancia, la boca abierta de Irma en el sueño confronta al sujeto con el ombligo del sueño (Reyes, 2015), y se sitúa en la misma dimensión horrorosa que adquiere el cuerpo del Sr. Valdemar en el cuento de Edgar Allan Poe, bajo la forma de una licuefacción asquerosa (Lacan, 1978). El despertar, frente a esta dimensión límite entre el sueño y lo Real, será la forma en la que el sujeto se ha de defender, para reconstruir su realidad imaginario-simbólica.

Por otra parte, Reyes (2015), nos dice que “el traumatismo del deseo puede ser comprendido en un doble sentido: la dimensión sin sentido del discurso despojado de toda significación y su articulación en el lugar del Otro, lugar de una exterioridad radical que divide al sujeto” (p.98). Así, se nos vuelve a presentar la figura de la doble dimensión del traumatismo: el encuentro con el *nebenmensch* que se separa en *Das ding* y su predicado, el golpe del *aistheton* que es pura materialidad sensible y remisión a la Ley de lo sublime, y la impresión proustiana que es choque desorientador y el primer signo ordenador de Dios. El origen traumático del deseo, será aquel lugar de alteridad radical que es –en los términos lacaniano de Reyes (2015)- el Otro, pero que toma, en algún punto, todas las expresiones, tanto psicoanalíticas como estéticas, que hemos revisado hasta ahora. En tanto seguimos a Freud (1920, 1924), este decurso libidinal que se instala a partir del encuentro con el *nebenmensch* no es sino una forma de gran retardo en la meta a la que toda pulsión aspira, a saber, la vuelta hacia el estado inorgánico y lo inanimado. El domeñamiento de la pulsión de muerte, mediante la instalación del principio de placer, y su aseguramiento mediante el principio de realidad (Freud, 1920, 1924) es un proceso que se pone en marcha –y que no tiene ninguna garantía de triunfar- a partir de la *Befriedigungserlebnis*, pero que en última instancia siempre conlleva aquella huella de ese encuentro traumático e irrepresentable. Ya hemos visto que será la represión y el complejo de castración, marcados por la interdicción del incesto (Freud, 1920), lo que obligará al sujeto a renunciar a aquella satisfacción originaria e irrepresentable, pero que lo acompañará durante su existencia, como un punto inalcanzable al cual se busca retornar. De este modo, el único camino posible es hacia adelante, arrojados a la muerte y la creación.

²⁸ A propósito de esto, es especial que la figura bajo la cual trabaja este asunto, al final de su seminario, es la de la “libra de carne” (Lacan, 1986).

Capítulo IV: Conclusiones

“Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf se acabó.”
(Horacio)

Hemos llegado al final de este trabajo de investigación. Antes de pasar derechamente a los puntos de llegada, las implicancias y las proyecciones para futuras investigaciones, creo que es pertinente dar cuenta, brevemente del recorrido que nos ha llevado hasta acá. *El inconsciente estético* de Rancière (2005) abre, sin duda, un interesantísimo campo dialógico entre psicoanálisis y estética que si bien no es del todo nuevo –podemos recordar los esfuerzos hechos por la primera generación de la Escuela de Frankfurt, particularmente por Adorno, Horkheimer y Marcuse-, la forma en que se propone permite nuevas perspectivas de trabajo que, como diría el propio Rancière (2004), no pasan por la subyugación de la estética a la ética. Pero así como se abre un campo, vimos cómo la lectura de Rancière (2005) también cierra caminos y posibilidades de diálogo. De allí, que el propósito de esta memoria haya pasado en buena parte por reabrir aquellos caminos que Rancière parecía cerrar antes de tiempo, y que permiten ligar al psicoanálisis freudiano con la estética. Para lograr ese propósito, nos adentramos en la teoría estética elaborada por Rancière (1997, 2000, 2004, 2005), y extrajimos de allí valiosos conceptos tales como el reparto de lo sensible, el inconsciente estético, los regímenes de identificación de las artes, la impresión y la arquitectura proustiana, lo sublime lyotardiano, y –el punto pivote de esta memoria- la palabra muda con su doble escena, a saber, la palabra escrita y la palabra sorda, entre otros. Posteriormente, tomamos al sueño tal como fue tratado por Freud (1900a, 1900b) en *La interpretación de los sueños* y nos permitimos ubicar allí elementos y características que para Rancière (1997, 2005) correspondían al registro de la palabra escrita. Hasta ese punto estuvimos – en gran parte- de acuerdo con él. Luego introdujimos otros elementos tales como el ombligo del sueño, y el lugar de *Das Ding* en la conformación del aparato psíquico. Aquello nos permitió ubicar elementos que en la terminología estética de Rancière, correspondían al registro de la palabra sorda. En el tercer capítulo, introdujimos la pulsión de muerte en Freud. Primero, mediante algunos textos claves que marcaban el viraje de

Freud en su teoría y clínica y que de una forma u otra, permitían anticipar los cambios que introdujo la noción misma de pulsión de muerte. Después, trabajamos la noción de pulsión de muerte, de modo que pudimos, por un lado, marcar algunas características de la pulsión anteriores a 1920 que ya daban indicios de la pulsión de muerte, y por el otro, articular algunas conceptualizaciones sobre la pulsión de muerte y lo traumático, con las elaboraciones del *Entwurf* y lo que desarrollamos anteriormente sobre el lugar de *Das Ding* en el aparato psíquico. Finalmente, retomamos la problemática del sueño, pero esta vez en su forma de sueño traumático como una grilla de lectura que nos permitió profundizar el diálogo entre psicoanálisis y estética.

4.1 Puntos de llegada

Creo que en el curso de esa investigación arribamos a diversos puntos que, podríamos decir, constituyen los hitos de ésta. Una primera cuestión que es pertinente señalar, es que partimos de la base de que la lectura de Rancière (2005) sobre Freud sería parcialmente correcta, dejando de lado toda una dimensión de la teoría freudiana, que es la que hemos tratado de poner sobre la mesa en esta investigación. Precisamente, en la medida que fuimos haciendo los puentes dialógicos entre psicoanálisis y estética, también procuramos ir mostrando aquellos puntos en los que Rancière clausura la posibilidad de pensar un psicoanálisis freudiano inscrito en el régimen estético de las artes. Ahora bien, gracias a los aportes de Paul Verhaeghe (1999), pudimos comprender que la lectura que Rancière hace de Freud -aun cuando la haga en un ánimo crítico- no es antojadiza. Ella coincide en varios puntos con lo que Paul Verhaeghe (1999) llamó el Freud I, o el Freud en el discurso del amo, el cual corresponde –recordando que esta distinción cronológica no es absoluta- con la lectura de Rancière (2005) sobre Freud. Es decir, aquel Freud que se proponía como poseedor de un saber cerrado, que comprendía muy rápido todo y que dejó de considerar a las obras de arte como una posibilidad de respaldar sus formulaciones teóricas –reconociendo allí algo del orden de una verdad-, para someter a las obras de arte al examen psicoanalítico. Un punto asociado a esto, que casi no alcanzamos a tocar en el curso de esa investigación, es que la consecuencia que tuvo este posicionamiento de Freud entre sus discípulos, fue el establecimiento de la lógica propia del discurso universitario. Verhaeghe (1999) señala que el psicoanálisis que terminó difundándose, fue un psicoanálisis de manual, el psicoanálisis de las *Cinco conferencias sobre psicoanálisis*. Incluso, llega a decir que “el posfreudismo es lo que me gustaría denominar *Vorlesungspsychoanalyse*, el psicoanálisis de las conferencias introductorias” (p.97). De forma que “junto con el Plan Marshall, las palomitas de maíz y la

Coca-Cola, apareció la psicología del yo” (p.98). Es interesante también, que Verhaeghe (1999) destaque el escrito de Theodor Reik *El coraje de no comprender*, como un solitario precursor de lo que después será la advertencia lacaniana *Gardez-vous de comprendre*, pues esto nos permite entender que el Freud I, aquel de los posfreudianos encerrados en el sarcófago de la estructura universitaria, es un Freud que se comprende demasiado rápido y que vimos, fue lo que ocurrió de alguna manera a Rancière. En cierta forma, esto coincide con lo que Cabrera (2015) llama las interpretaciones canónicas de Freud y que toman como paradigma del *corpus* freudiano, al lapsus, al sueño, al síntoma y su interpretación. De esta forma, el Freud que Rancière lee en *El inconsciente estético*, deja completamente de lado el argumento de *Más allá del principio del placer* (Cabrera, 2015). El problema entonces, no estaría en una lectura antojadiza de Rancière (2005) sobre Freud, sino que en una lectura sintomática; la misma que le permite a Wajcman hacer una distinción tajante entre Freud y Lacan, señalando que el primero es un teórico de lo alto, y el segundo un teórico de lo bajo (Fondation Agalma, 2014).

Un segundo arribo que hacemos con esta investigación, y que probablemente es una de las más prometedoras conclusiones en la continuación del diálogo entre psicoanálisis y estética, es la concepción del sueño freudiano como práctica estética. En la medida que pudimos discernir las claves de la palabra escrita en *La interpretación de los sueños* de Freud, y que además logró incorporarse esto a las consideraciones sobre el caso particular del sueño traumático, podemos decir que un punto de llegada de esta memoria es que el sueño freudiano, su interpretación y su estructura, constituyen una práctica estética que se funda y reconoce las dos escenas contradictorias de la palabra muda: la palabra escrita y la palabra sorda. Esta cuestión no deja de ser interesante porque de ella emergen variadas preguntas. ¿Y qué hay de las otras formaciones del inconsciente? ¿Podrán leerse bajo esta clave? ¿Qué otros conceptos al interior de la teoría psicoanalítica aguantan esta lectura venida desde la estética? Todas estas son preguntas, que apuntan a poder continuar el diálogo entre psicoanálisis y estética que Rancière abre con el concepto de Inconsciente estético, y en el que esta memoria pretendió adentrarse, aunque sea mínimamente. De todas maneras, nuestra incursión en este campo ha sido –también– a propósito de una querrela hacia Rancière, por lo que sería interesante saber qué tiene que decirnos la estética al respecto. Ahora bien, también es menester decir que nuestra incursión en la discusión transdisciplinar entre el psicoanálisis y estética, se ha hecho con una reivindicación mediante, a saber, el aspecto particular que le corresponde al psicoanálisis: la escucha e interpretación en

transferencia. Es eso lo que señalamos la en el segundo capítulo, y aquello en lo que Castañeda (2016) insiste en relación al trabajo clínico con el trauma y la elaboración del sueño traumático.

Por último, en la medida que nos aproximamos a la formulación del sueño como un cumplimiento de deseo, tuvimos que adentrarnos en las consideraciones de Freud (1900b) sobre la psicología de los procesos oníricos. Es decir, aquel momento en el que introduce su primera tópica y entrega una explicación metapsicológica a la formación de sueños en la vida del neurótico. El *Entwurf* no estaba a más que un paso del capítulo VII de *La interpretación de los sueños*. Frente a la pregunta “¿Por qué durante el sueño lo inconsciente no puede ofrecer nada más que la fuerza pulsionante para el cumplimiento de un deseo?” (Freud, 1900b, p.557) se presentó como necesario el paso hacia la constitución tópica del inconsciente y desde allí pudimos responder –al menos una parte de la pregunta de Freud. *Das ding* así como la *Befriedigungserlebnis* aparecieron como aquel fundamento mítico y originario que pone en marcha el deseo en el *infans* y da lugar, a partir de ese momento, a la constitución tópica del inconsciente y en última instancia, del aparato psíquico. Así, en cada cumplimiento de deseo, la huella de aquella vivencia traumática, originaria, e irrepresentable reaparece parcialmente; como nos dice Lacan (1986), sólo se le reconocerá por sus coordenadas en el principio de placer. Esto, nos permitió inferir que ciertos aspectos de lo que es concebido por Rancière (2005) como la palabra sorda, se pone en juego no sólo en el sueño como formación del inconsciente, sino que en la concepción misma de sujeto al interior del psicoanálisis. Fue, de cierto modo, lo que logramos dilucidar con la revisión del sueño traumático y lo traumático del sueño. Es cierto que este no fue completamente el foco de esta investigación, por lo que los alcances a este respecto son limitados por el momento. Sin embargo, se abre un camino dialógico que puede ir desde las concepción de sujeto en Freud hasta las elaboraciones de Rancière sobre sujeto y estética.

4.2 Puntos de partida

En este apartado, aquello que propongo como puntos de partida para futuras investigaciones, no son sino, la continuación de los tres puntos anteriormente enunciados. Es decir, he querido hacer de los puntos de llegada, puntos de partida, un poco al modo de lo que es una escala en un viaje. En este caso, podemos decir que hemos llegado a una escala en la investigación, y el trabajo es trazar los posibles caminos a seguir.

Podemos partir por el final y retomar la cuestión de la concepción de sujeto en psicoanálisis. Una posible vía de entrada para continuar pensando el sujeto del psicoanálisis, es a propósito del proceso mismo del análisis. Cabrera (2015) nos dice que “el sujeto del psicoanálisis desliza la posibilidad de comprender, bajo la figura de una omnipotencia rota, la admisión y reconstrucción de las determinantes, anteriores de toda decisión, así como el descubrimiento de un espacio mínimo –local- y radical de acción” (p.315). Es más, se propone que el sujeto desde el psicoanálisis puede ser leído como una obra por hacer, por construir y por devenir. Si tomamos algún punto de nuestra investigación para poner en continuidad, indudablemente tendrá que ser aquel del sueño traumático y la demanda de hacer con algo, de darle un orden arquitecturado al choque y signo de la pura impresión. El sueño traumático como aquel saber que el héroe conoce desde el comienzo no exige elaborar un camino que lleve hacia él, sino que tomando la fachada de la intriga clásica (si somos osados, la fachada yoica), la arquitectura proustiana llevará a la digresión infinita del relato, tal como Rancière (1997) lo refiere a propósito de *En busca del tiempo perdido*. Al final, lo que exige el traumatismo originario, o el sueño traumático es hacer algo con eso que nos apremia: la pulsión. Así, si partimos de nuestras consideraciones sobre el trauma, el sueño y la pulsión, y pasamos a las de Cabrera (2015) sobre el sujeto del (fin de) análisis, es bien probable que podamos continuar esta senda de diálogo entre estética y psicoanálisis que abre Rancière.

Un segundo punto de partida, refiere a lo que vimos en el apartado anterior sobre el sueño como práctica estética y la posibilidad de leer otras formaciones del inconsciente o destinos de pulsión, bajo la clave de las categorías de Rancière (1997, 200, 2004, 2005). Ahora bien, quizás el mismo Rancière (2005) nos entrega un punto para poder continuar el camino que seguimos respecto del sueño freudiano. Cerca del final de su ensayo *El inconsciente estético*, retoma la referencia a Lyotard y dice

“El sujeto es desarmado por el golpe del *aistheton*, lo sensible que afecta al alma desnuda, confrontado con la fuerza del Otro, que es, en última instancia, el rostro de Dios, que no puede ser mirado y que pone al espectador en la posición de Moisés ante la zarza ardiente. A la sublimación freudiana se opone esa embestida de lo sublime que hace triunfar un *pathos* irreductible a todo *logos*, un *pathos* identificado, en última instancia con la fuerza misma de Dios llamando a Moisés” (p.98)

La pregunta que aquí cae de cajón es ¿A qué sublimación se refiere Rancière, cuando opone lo sublime en Lyotard a la sublimación freudiana? Si bien esto ya es pura especulación podríamos, en base a lo que hemos indagado, afirmar algunas posibilidades. La crítica constante de Rancière a Freud, pasa por oponer la intriga clásica a la palabra sorda en sus consideraciones sobre literatura, particularmente, aunque se desprende finalmente que éstas se extienden al corpus de la obra freudiana. Este restablecimiento de la intriga clásica estaría dado por remitir todo relato a la angustia de castración como causa prínceps. En este sentido, la sublimación freudiana, una vez más, sería producto de la amenaza de castración y toda la creación remitiría, en última instancia a ese punto. En este sentido, la idea de *aistheton* en Lyotard, se podría oponer a la sublimación freudiana. Pero tomemos lo que dijimos en el párrafo anterior: la exigencia de hacer algo con aquello apremiante que demanda -por ejemplo- el sueño traumático, y en última instancia, la experiencia pulsional del sujeto. Una vez puesto esto sobre la mesa, no podríamos sino repensar el lugar de la sublimación en Freud, pues en tanto destino de pulsión (Freud, 1915), la sublimación debiese tener aquel trasfondo originario que hemos trabajado en esta investigación. Sin embargo, éstas son sólo especulaciones, y un trabajo por hacer.

Finalmente, retomemos el primer punto de llegada, para trazar así el último punto de partida. Si bien, distintos autores se han topado –y en el mejor de los casos trabajado– con la ambivalencia de Freud sobre su posición como investigador y psicoanalista, quien nos ha despejado de mejor manera este camino, ha sido Paul Verhaeghe (1999). Su propuesta de los 4 discursos como una forma de leer diferentes momentos de Freud y el psicoanálisis, es contundente. También, pudimos reconocer por él, el carácter sintomático que existe al interior de la tradición psicoanalítica en relación con algunos autores como Freud o Lacan. Con ellos se ha hecho una petrificación de su palabra y se los ha hecho callar, configurando así una relación con amos muertos que instala una lógica burocrática y universitaria de relación con ellos (Verhaeghe, 1999). En tanto pudimos relacionar esto con la lectura de Rancière sobre Freud, creo que se nos abre un camino interesante. Por el momento sólo podemos decir que hay una coincidencia entre por un lado, lo que Verhaeghe (1999) llama Freud en el discurso de amo, y el Freud que lee Rancière coincide con una vuelta al régimen representativo de las artes. Esto es prometedor. Por un lado está la idea de régimen estético está sostenida en lo que Rancière (2000) llama el reparto de lo sensible, como “el sistema de evidencias sensibles que da a ver al mismo tiempo la existencia de un común y la distribución que allí definen los lugares y las partes

respectivas” (Rancière, 2000, p. 12), es decir, como una forma de configuración de lo social a partir de las posibilidades experienciales posibles y no-posibles. Luego, por el otro lado, nos encontramos con los cuatro –o cinco- discursos de Lacan como formas estructurales básicas que definen las posibilidades de lazo social, sostenidas en el lenguaje (Verhaeghe, 1999). Si el discurso del amo y el régimen representativo de las artes coinciden en la lectura de la obra freudiana como objeto, podríamos estar frente a otro sendero posible del diálogo entre psicoanálisis y estética, pero esta vez no a propósito de Freud, sino que de Lacan. Habrá entonces que seguir adelante en los sinuosos trechos que se recorren desde la casa del psicoanalista a la casa del filósofo.

Bibliografía

- Aceituno, R. (2011). *Futuro anterior Historia clínica y subjetividades*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Bleichmar, S. (1993). *La fundación de lo inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Cabrera, P. (2015). *Freud: Indagaciones en torno al sujeto, la alteridad y la experiencia*. Tesis para optar al grado de doctor en filosofía con mención en estética y teoría del arte. Santiago: Universidad de Chile.
- Castañeda, I. (2016). *El trabajo del sueño en el sueño traumático: un quehacer singular en el "más allá del principio de placer"*. Tesis para optar al grado de magíster en Psicología Clínica de Adultos. Santiago: Universidad de Chile.
- Kris, E. (1950). Introducción a la edición de 1950. En *Cartas a Wilhelm Fliess 1887-1904* (pp.519-561). Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1895). Carta 64. En *Cartas a Wilhelm Fliess 1887-1904* (pp.130-133). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1895b). Manuscrito K. En *Cartas a Wilhelm Fliess 1887-1904* (pp.130-133). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1895c). Proyecto de Psicología para neurólogos. En *Obras completas Vol. I* (pp.323-446). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1896). Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa. En *Obras completas Vol. III* (pp.157-184). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1896b). Carta 52. En *Obras completas Vol. I* (pp.274-279). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1900a). La interpretación de los sueños. En *Obras completas Vol. IV* (pp.1-344). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1900b). La interpretación se los sueños (segunda parte). En *Obras completas Vol. V* (pp.345-612). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1905). 3 ensayos de teoría sexual. En *Obras completas Vol. VII* (pp.109-224). Buenos Aires: Amorrortu.

- Freud, S. (1911). Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico. En *Obras completas Vol. XII* (pp. 217-232). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1913). El interés por el psicoanálisis. En *Obras completas Vol. XIII* (pp. 165-192). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1914a). Recordar, repetir, reelaborar. En *Obras completas Vol. XII* (pp. 145-158). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1914b). El Moisés de Miguel Ángel. En *Obras completas Vol. XIII* (pp. 213-242). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1914c). Introducción del narcisismo. En *Obras completas Vol. XIV* (pp. 65- 98). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1915). Pulsión y destinos de pulsión. En *Obras completas Vol. XIV* (pp. 105-134). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1917a). Duelo y melancolía. En *Obras completas Vol. XIV* (pp. 235-256). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1917b). Una dificultad del psicoanálisis. En *Obras completas Vol. XVII* (pp. 125-136). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1919). Lo ominoso. En *Obras completas Vol. XVII* (pp.215-252). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1920). Más allá del principio del placer. En *Obras completas Vol. XVIII* (pp. 1-62). Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1923). El yo y el ello. En *Obras completas Vol. XIX* (pp.1-66). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1924). El problema económico del masoquismo. En *Obras completas Vol. XIX* (pp.161-176). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1925). La negación. En *Obras completas Vol. XIX* (pp.249-258). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1926). Inhibición, síntoma y angustia. En *Obras completas Vol. XX* (pp.71-165). Buenos Aires: Amorrortu.

- Freud, S. (1928). Dostoievski y el parricidio. En *Obras completas Vol. XXI* (pp.171-194). Buenos Aires: Amorrortu.
- Fondation Agalma. (2014). Entretien avec Gérard Wajcman. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mcMKDU-VcZ8&t=376s>
- Lacan, J. (1953). Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. En *Écrits* (pp. 237-323). París : Ed. Du Seuil
- Lacan, J. (1978). Le séminaire-Livre II. *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*. París: Ed. Du Seuil.
- Lacan, J. (1986). *Le séminaire-Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1960-1961)* París: Ed. Du Seuil.
- Laplanche, J. (2002). *Problemáticas III: La sublimación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nietzsche, F. (2007). *Humano, demasiado humano*. Buenos Aires: Gradifco.
- Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (s/f). Vuelta a Guermantes en *La muerte de las catedrales* (pp.100-128). Madrid: Luarna.
- Proust, M. (s/fb). La muerte de las catedrales en *La muerte de las catedrales* (pp. 208-227). Madrid: Luarna.
- Proust, M. (1913). Interview de Proust au Temps. En *Du côté de chez Swann* (pp. 611-613). París: Folio.
- Rancière, J. (1997). *La parole muette*. París: Hachette.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. París: La fabrique.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. París: Galilée.
- Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante editorial.
- Reyes, P. (2015). *La notion de traumatisme dans l'enseignement de Jacques Lacan. Logique du concept dans ses différentes versions*. Tesis para optar al grado de doctor en psicoanálisis. París: Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis.

- Sanhueza, D. (2013). *Sobre la teoría psicoanalítica de la sublimación*. Tesis para optar al grado de Magíster en Psicología Clínica de Adultos. Santiago: Universidad de Chile.
- Schiller, F (s/f). *Cartas para la educación estética del hombre*. Recuperado de <https://clasesparticularesenlima.files.wordpress.com/2015/10/schiller-cartas-sobre-la-educacion-estetica-del-hombre-1795.pdf>
- Strachey, J. (1976a). Nota introductoria. En *Obras completas Vol. XIV* (pp.107-112). Buenos Aires: Amorrortu
- Strachey, J. (1976b). Nota introductoria. En *Obras completas Vol. XVII* (pp.217-218). Buenos Aires: Amorrortu.
- Verhaeghe, P. (1999). *¿Existe la mujer? De la histérica en Freud a lo femenino en Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.