

**Artículos  
no temáticos**

# La interpretación de la transferencia.

## La interpretación de la transferencia y la transferencia como interpretación

*Carlos Moguillansky*

*“On this side I cannot be grasped, for I lived  
as much with the dead As with those yet  
unborn, a little closer to creation than usual  
and Yet nowhere nearly close enough”.*

Paul Klee, 1920

### INTRODUCCION

Podría darse una primera versión del psicoanálisis como un dispositivo que busca la solución de un enigma. El síntoma psiconeurótico se ofrece como una formación de compromiso cuyos elementos inconscientes requieren ser descifrados. En esa perspectiva, se entendió como resistencia a todo aquello que distorsionaba el sentido de la cura en su investigación de un sentido oculto. La transferencia fue entendida en esos momentos iniciales como un obstáculo que debía ser resuelto. Se la consideraba un obstáculo por ser una desfiguración de los hechos reales—si así podía entenderse las figuras prácticas del analista y de su paciente. También era un obstáculo porque interrumpía la genuina tarea de descifrar lo enigmático. Si ese desciframiento se lograba realizar con éxito, el analista podría ser visto en su aspecto objetivo de un ser real, neutro y abstinente. Sin embargo, esta transferencia que tantos disgustos causó en los inicios, ofrecía nuevas facetas. Sus distorsiones no sólo eran la fuente de complicados malos entendidos, sino la más eficaz tarea de generación de un sentido personal que disponía el ser humano para comprender los hechos de su vida. Freud pudo entrever que el encuentro

con el objeto sexual era en verdad un reencuentro de su vieja relación con un objeto arcaico. Allí dio el paso esencial para establecer que la transferencia era un recurso inevitable para reconocer en lo actual algo que tiene un sentido propio y personal. La transferencia pasó de ser un obstáculo de la cura a ser el principal modo humano de dar un sentido propio a los hechos de la vida, sin el cual ellos resultarían insignificantes. Aclarado este punto, la elaboración de lo catastrófico pudo ser entendida como la tarea de entramar en transferencia los hechos carentes de sentido. Entramar y descifrar no eran entonces dos modos excluyentes sino alternativos de una tarea de puesta en sentido que busca sin lograrlo una estabilidad en aquello que siempre genera inestabilidad e identidad en aquello que siempre está dislocado de la mismidad. La interpretación queda desdoblada en esta encrucijada de idas y venidas: de ida, como un recurso para entramar (transferir) aquello que es insignificante –la elaboración primaria, en palabras de Freud– y de vuelta, como la tarea opuesta de descifrar la obra de la elaboración primaria. No sólo se trata de expresar lo oculto a través del resto diurno intrascendente, se trata de apelar a lo oculto como el único recurso que disponemos para dar sentido a aquello que no lo tiene. La tarea de entramar en transferencia es tan obvia y cotidiana que queda eclipsada por sus excesos neuróticos; sin embargo, sin ella nada de lo que nos es significativo podría serlo; sin ella viviríamos en un mundo ajeno e insignificante. El reencuentro objetual es un efecto que tiene dos polos: de un lado está el objeto actual que logra ser investido y del otro está el objeto arcaico que brinda su modelo como referencia. Un curioso vaivén de realidades liga la realidad del objeto actual percibido con el objeto registrado en la memoria; si bien el objeto actual conmueve con su realidad objetiva, es sólo su cuasi semejanza con el arcaico la que le otorga el significado real de un objeto significativo. La transferencia de significatividad que realiza el objeto arcaico sobre el actual es el orillo de autenticidad que este último podrá exhibir. Sólo sobre el zócalo de ese reencuentro puede establecerse la diferencia entre algo real y algo fútil, entre algo propio y algo prestado. Curiosamente, la identidad de percepción entre ambos objetos, la repetición tan temida del pasado sobre el presente es la base de una experiencia personal y el recurso más eficaz para sostener una identidad entre diferentes versiones del Yo a lo largo de una vida. Sin ella, la pretensión unificadora del narcisismo sería sólo una imagen inconsistente. La repetición prevalece sobre la imagen y la sostiene; la transferencia de

significado del objeto arcaico sostiene el edificio de significaciones de la vida psíquica a través de su entramado interpretativo.

Este punto es importante en cualquier discusión sobre el obrar del analista, especialmente en su tarea de interpretar. Al hacerlo, el analista no sólo resuelve los excesos de la transferencia, sino más bien permite que ella opere más y mejor, dando a la vida de sus psicoanalizados un carácter cada vez más personal, propio y significativo. La idea de ligar lo catastrófico al más acá del Principio del Placer (Freud, 1920) resulta algo más que una función asociativa. No sería otra cosa que la de poner en transferencia aquello que quedó fuera de ella en aquellos casos en que la transferencia quedó inhibida en la situación traumática. Transferir y ligar los registros arcaicos con lo actual es una función que trasciende la asociación. Esta, sin la obra de la transferencia, se reduce a una mera conexión, lo que en términos de J. Moreno es una asociación conectiva. Esta vía nueva de entender la situación traumática en términos de transferencia caída quizás dé impulso a la comprensión de la catástrofe y de las dificultades para encontrar soluciones elaboradas de la misma. Asimismo, la idea de asociaciones conectivas sin transferencia da una comprensión de los fenómenos conectivos como resultados potencialmente post traumáticos. Las suplencias identificatorias, el falso *self* y las constelaciones adictivas formarían parte de las constelaciones defensivas que surgen como una solución ante el severo problema de una catástrofe que no ha podido ser elaborada en el seno del cauce de la transferencia. La transferencia, lejos ya de ser un obstáculo a la cura y más allá de sus posibles excesos, resulta ser el recurso central que dispone el ser humano para interpretar, comprender y reconocer como propios a los hechos de su vida.

Se suele decir que el psicoanálisis es una *talking cure* siguiendo la feliz expresión de Anna O<sup>1</sup> (Breuer, Freud, 1893). En efecto, la cura analítica se sostiene en el uso de la palabra y ese descubrimiento abrió el estudio de sus posibles eficacias. La cuestión es: ¿todas las posibilidades? ¿Sólo de relatos? El dispositivo diseñado por Freud prescribe que el paciente comunique aquellas ideas que asocie en desprejuiciada libertad y que el analista escuche en una atención libremente flotante y a partir de ella interprete. Esa regla fundamental del dispositivo psicoanalítico dejó a la interpretación del lado del analista enfrentando a los hechos de sentido que ocurren en el

---

<sup>1</sup> Expresión jocosa de Bertha Pappenheim, paciente de Josef Breuer, considerada la primera paciente con quien se efectuó la cura psicoanalítica.

paciente. En esa dupla, la interpretación es la principal herramienta para desentrañar aquellos efectos de sentido que surgen más allá de la conciencia y su meta terapéutica reside en reemplazar el estado de ser consciente (*Bewusst-sein*) por el suceso devenir consciente (*Bewusstwerden*) (Freud, 1923).<sup>2</sup> Ese tránsito entre estado y suceso rompe primero la quiescente e ignorada división subjetiva entre conciencia e inconsciente; para que luego, una vez que el sujeto accedió a esa visión ampliada de su universo, devenga aquello que era su origen.<sup>3</sup> El devenir consciente culmina en un doble traslado: por un lado, de lo inconsciente a lo consciente y por el otro, de la ciega inconsciencia de ser un sujeto dividido a devenir esa inconsciencia original, ahora asumida. En ese traslado se accede tanto a la comprensión de ser dividido como a la asunción de ser eso que se desatendía en su inconsciencia original. La interpretación funciona como una herramienta de sentido que ofrece un nuevo saber que culmina en una transformación del ser del paciente; una metamorfosis. Sin embargo, hay dos situaciones que matizan esta aseveración: la primera dice que el paciente no siempre transmite su cuestión en términos de relatos y expone, por así decir, su problema reviviéndolo en una escena que, si bien muchas veces puede ser retraducida en palabras, tiene una dimensión ostensiva propia de la figuración onírica; la segunda dice que la interpretación es un recurso usado por igual por el analista y su paciente. Al hablar ambos usan un discurso que no emana naturalmente de las cosas a las que se refieren. Ambos dan versiones recortadas de su propia versión y escuchan de un modo igualmente selectivo lo que les es dicho. Desde un punto vista descriptivo, en el intercambio de palabras que se da en un psicoanálisis ambos participantes interpretan, dicen algo de algo y ejercen la *hermeneia* de aportar significación a lo que dicen.

Esta ambigüedad sobre quién interpreta va de la mano con otra: también se suele decir que la interpretación tiene una relación de exclusión con la acción; una posición que resultaría insostenible si remitiésemos la discusión del asunto a la naturaleza discursiva de la interpretación pues naturalmente ella no es otra cosa que una acción:

---

<sup>2</sup> Freud, S. (1923) Al final de esa obra Freud escribió su conocido aforismo: “*Wo Es war, soll Ich werden*” (Donde el Ello estaba, el Yo advendrá).

<sup>3</sup> W. Bion (1965) desarrolló esta idea con la noción de devenir O en *Transformations*, London: William Heinemann [Reprinted London: Karnac Books, 1984]. Reprinted in *Seven Servants* (1977).

una acción discursiva en la que alguien ejerce la acción de hablar y al hacerlo ejerce otra acción de comunicar y al hacerlo ejerce la acción de impulsar una idea en su oyente; así podríamos describir una serie indefinida de acciones. Esta doble y paradójica ambigüedad sobre el lugar y la naturaleza de la interpretación nos introduce en el centro del debate sobre la interpretación en psicoanálisis. Si no hay oposición entre acto e interpretación, si todo acto interpreta y toda interpretación es un acto; entonces: ¿qué es lo que está en discusión más allá de una cuestión propia de regionalismos teóricos o de una confusión de lenguas?

### **I. LA INTERPRETACION COMO FIGURACION Y COMO NARRACION**

Resumiendo, nos encontramos ante un dispositivo que prescribe que el paciente cumpla con una asociación libre de recuerdos, cuyo prototipo es la narración verbal, pero se espera que él transgreda incidentalmente esa regla y reviva hechos de su vida sin poder narrarlos como recuerdos (Freud, 1912). En esos casos, el paciente vive su recuerdo con una certeza y un verismo tal que la situación puede adquirir la cualidad alucinatoria que es propia de la figuración onírica (el resultado de la elaboración primaria). Así, el modelo freudiano del sueño distingue transferencia y recuerdo como dos sucesos de la expresión inconsciente, según tengan o no la transformación narrativa que la elaboración secundaria le imprime al contenido latente para transformarlo en el contenido manifiesto del sueño (Freud, 1900). Esta perspectiva ayuda a comprender mejor las diferentes posiciones del paciente según exprese un suceso personal en términos narrativos, con la distancia que el narrador tiene respecto de su relato, o lo reviva como una vivencia ostensiva en la que los hechos resultan una experiencia real, tan real como el sueño que cotidianamente sueña. Aplicando las reglas compositivas del sueño a la clínica psicoanalítica se advierte que la cuestión de la certeza que impregna al juicio depende por entero de la tópica expresiva del material, según éste se aproxime al modo de la figuración onírica o esté bajo la influencia de la puesta en relato. Estas distinciones encuentran su importancia al mostrar el lugar y la eficacia de la interpretación en cada caso. La regla fundamental encuentra su razón de ser en el intercambio narrativo entre un paciente que recuerda y un analista que interpreta al efecto de sentido subyacente a las significa-

ciones del relato. Sin embargo, cuando el paciente no recuerda, o dicho de otro modo, cuando repite y transfiere su pasado al presente, la interpretación debe cumplir otra función. En primer lugar, debe producir una brecha entre la vivencia real y el narrador. Esa brecha generará una puesta en relato y una escena virtual que luego permitirá ser analizada. El efecto de la puesta en relato sacude a la transferencia y la lleva a un plano de virtualidad, sin el cual los hechos se mantienen en el sí concreto del aquí y ahora sin llegar nunca a ser un como sí.

Esta cuestión propia de la interacción entre la escena en crudo y la escena narrada llevó a la técnica a proponer distintas estrategias y sólo haré referencia de las que creo más ilustrativas: a) considerar a la transferencia como una resistencia que obstaculiza el trabajo analítico, pues su insistencia impide intercambiar recuerdos e interpretaciones; esta posición se extrema si la repetición adquiere un grado de certeza tal que el analista la considera un *acting out*, lo que dio lugar a prohibiciones, recomendaciones activas, etc.; b) buscar generar un como si transformando mecánicamente el sí de los hechos de la vida real en el otro sí de los hechos vividos en la relación con el analista, lo que se tradujo en toda suerte de autorreferencias; c) producir un contexto lúdico que ofreciera un ámbito y contenidos aptos para recibir en un como sí al sí vivenciado. Estas referencias son extremas y en más de un caso son injustas; no hay en ellas la intención de una crítica maniquea sino la intención de exponer con claridad los vectores del problema técnico que proponen los distintos modos de expresión del material.

Esas paradojas no tienen relación con la noción restringida del concepto de interpretación, pero hablan de los obstáculos que ella encuentra en la tarea psicoanalítica. Su propósito técnico inicial fue revelar y resolver la resistencia. En la experiencia clínica se descubrieron muchas resistencias de diverso carácter –beneficio secundario, reacción terapéutica negativa, transferencia, compulsión de repetición, etc. Sin embargo, más allá de su clínica distinta, de ellas se abduce un factor común relativo a la diferencia entre repetir y reflexionar sobre esa repetición. Muchas distinciones sobre la clínica y sobre la técnica refieren a ese zócalo común. No se trata tanto de distinguir entre acción y palabra sino diferenciar entre una repetición estéril y una repetición transformadora y se espera que la interpretación, además de ser una herramienta hermenéutica, sea una transformación que opere un cambio elaborador sobre la repetición. Veamos en una situación práctica cómo logra realizar esa operación subver-

siva de lo establecido. En el cuento *La carta robada* de E. Poe hay una notable discrepancia entre dos tipos distintos de interpretación: la ceguera de todos los personajes ante una carta puesta a la vista de todos y la sagacidad del inspector Dupin que descubre con rapidez la trama. Todos los personajes interpretan y también lo hace Dupin, aunque con notables diferencias. Los ciegos interpretan desde su ignorado desentendimiento del lugar repetitivo que ocupan en la escena y no son conscientes de estar determinados. Mientras tanto, el inspector Dupin interpreta con sagacidad y rompe con la ceguera que sufre el resto de los personajes (Edgard A. Poe, 1998; Lacan, J. 1971). Entre su posición y la del resto se produce un salto. Al desarrollar su papel, los ciegos se creen autónomos y no advierten que están sujetos en relación a la carta, ajenos al sentido de la estructura del relato y de su propia posición. Ellos no saben el papel que ocupan ni se percatan de su doble posición de hablar, hacer y pensar dentro del texto y de ser hablados, hechos hacer y pensar por una determinación excéntrica. No tienen conciencia de interpretar un rol dentro de un texto ya determinado y repetitivo. En cambio, el inspector Dupin rompe el equilibrio. Aprovecha una “falla” de esa estructura narrativa. El actúa precisamente allí donde la estructura engeguedora no lo determina. El descubre el juego cuando comprende que es un juego y entra en el juego a través de un casillero vacío, de ese resto inevitable que está siempre presente en una estructura que funciona (Giacaglia, M., 2004: 93-104). La diferencia entre la pedestre interpretación de los ciegos y la de alto vuelo de Dupin depende de la tópica de ambas; si las primeras son posibles dentro de los mecanismos repetitivos en los que todos no verán lo mismo, la de Dupin acontece en la brecha del relato donde el exceso de visiones ciegas no engeuece su visión corriente. No está engeuecido por el exceso de significaciones y de prejuicios que puebla al mundo de los ciegos y puede sencillamente ver por sí mismo e interpretar por fuera del texto. Para el psicoanálisis es tan interesante la interpretación que logra ver lo que se ve de Dupin como la interpretación de los ciegos que no ven y ocultan con su prejuicio lo que se ve. El exceso que produce esa ceguera es el mismo exceso que permite un pensar simbólico. En su prólogo a la obra de M. Mauss, Lévi-Strauss señala que el desequilibrio entre significante y significado deriva de una sobreabundancia de elementos significantes respecto de los significados posibles y de las cosas que se puede significar. El postula que ese exceso es la base del pensar simbólico; en él surgen *significantes*



*flotantes* que no remiten a una cosa determinada y pueden ser usados en distintos contextos y trasladados a diferentes posibilidades de formular el pensar (Levi-Strauss, C., 1971). El pensar aprovecha la libertad que surge en el funcionamiento equívoco de las palabras, abiertas a la metáfora y a los cambios de perspectiva; en esos cambios de vía ofrecidos por el régimen equívoco de la palabra se dan las condiciones para que funcione la interpretación y contribuya a que éstos sucedan.

## II. LA ECONOMIA DEL DOLOR EN LA *MIMESIS* Y LA *POIESIS*

En una primera aproximación, el acto de hablar se desliza en el filo de una doble vertiente: la *mimesis* que reproduce miméticamente un texto que preexiste o la *poiêsis* que traspone su sintaxis en un acontecimiento creativo. Esa doble vertiente encuentra sus opciones posibles: o copia de memoria como la marioneta o interpreta como el autor. La marioneta sólo podría reproducir una ciega y sorda cantinela repetitiva, en tanto quedaría reservado al lugar del autor el acto de la creación. Sin embargo, la división subjetiva que descubrió el psicoanálisis despliega esos dos casilleros. Si la marioneta tiene un traspíe y traspone su pretexto, “crea” el acontecimiento de un lapsus y si el autor descubre con estupor que lo que inventó ya fue dicho por otro, lejos de ser un plagario, es sólo un eslabón del espíritu de una época o de un decir que lo precede. Esa múltiple perspectiva del decir se pone de manifiesto en la sesión psicoanalítica y estos lugares se permutan con libertad entre el paciente y el analista. Si el lugar de la marioneta es el de la ceguera represiva respecto de la división subjetiva, el lugar del lapsus pone de manifiesto la eficacia de un discurso que nos determina; si el lugar del autor es el de un Yo que cree ser dueño de su pensar inventivo, el plagario revela un eslabonamiento de autores que lo preceden en el acto de pensar lo ya pensado. La estructura y la historia no se oponen de un modo tajante. El acontecimiento y el lenguaje se deslizan entre sí sin excluirse en tanto el habla pone en juego a una lengua y la lengua está presente en todo acto de habla. *La repetición y la transformación se implican mutuamente y la interpretación no puede ser ajena a ello ni en su naturaleza ni en su función.* Sin embargo, como trasfondo de estas variedades de expresión discursiva se advierte una sutil economía del dolor. Si los hechos se exponen en el terreno de la *mimesis* no hay un

compromiso emocional del sujeto, quien sólo se presta a reproducirlos tal cual le es propuesto desde el modelo o el contexto. La profundidad emocional y discursiva implícita en el compromiso subjetivo singular queda anulada. La descripción postkleiniana de la identificación adhesiva ilustra la desaparición defensiva del sujeto quien se adhiere al contexto y retrae su singularidad. Esa llamativa superficialidad adhesiva de la *mimesis* contrasta con la interpretación de la *poiêsis* que imprime su sello atributivo y subjetivo en la representación y se separa de los hechos. La razón económica del contraste entre la adhesión mimética y la discriminación poiésica tiene su explicación en la catástrofe, que surge cada vez que el sujeto fracasa en interpretar los hechos y atribuirles su perspectiva personal. La ruina representativa de la catástrofe es el resultado de una vivencia traumática en la que el sujeto quedó sumido en su dolor, sin reacción, perplejo y paralizado ante una vivencia que no pudo comprender.

La *mimesis* es la estrategia defensiva que usamos para resolver tareas de un modo conectivo e impersonal. Su economía de recursos es útil para las rutinas de trascendencia menor en la vida cotidiana. También participa de los procesos de uniformismo, donde el ideal de pertenecer a un conjunto o a una institución prevalece por sobre la singularidad del sujeto. Sin embargo, su importancia defensiva principal surge como un recurso ante el dolor catastrófico. La retracción del sujeto genera un vínculo impersonal con los hechos y se sostiene en una adhesión a las referencias de significado que propone el contexto; esa adhesión reemplaza al uso de las referencias personales perdidas, que expondrían al sujeto al dolor de una interpretación fallida. La retracción subjetiva forma parte de las conductas defensivas agrupadas alrededor de la fetichización del objeto: las adicciones, el uso impersonal de la sexualidad y la transformación del vínculo humano en relaciones de dominio, cercanas a la noción de vínculo animal de G. Agamben y/o al vínculo sexual y emocional con objetos inanimados. La adhesión resulta así una defensa post catastrófica que se implementa para reponerse de las vivencias traumáticas que dejaron la huella de una ruina representativa. Esa estrategia tiene en la retracción autista a su caso extremo, pero se manifiesta en mayor o menor medida en casi todas las defensas surgidas como una reacción a una falla emocional ambiental; no se trata de la privación de los recursos sofisticados de la interpretación ni del fracaso primario de mecanismos simbólicos, sino de la retirada dolida del sujeto ante una vivencia traumática que no pudo compren-

der: lo que llamamos una catástrofe. En cambio, la interpretación interpone una cesura entre los hechos y la experiencia psíquica del sujeto y opera como una barrera de contacto (Freud, 1895) de gran importancia defensiva en la economía del dolor; preserva la autonomía psíquica e impide que la realidad o la subjetividad ajena avasallen su propia disposición para atribuir significados a la vida. La interposición de términos para designar y significar los hechos tiene el valor agregado de discriminar realidad y vida psíquica, protegiendo al sujeto de una avalancha de dolor. El dolor insoportable de la catástrofe tendría origen en el fallo de la interpretación y encontraría un paliativo restitutivo en el refugio del sujeto en relaciones fetichistas que no exigen un compromiso emocional ni enfrentar un dolor de tal magnitud. W. Benjamin (1971) establece las diferencias entre las vivencias (*Erlebnis*) que conducen a un fetichismo vincular con los objetos y las experiencias (*Erfahrung*) en las que la persona establece una relación emocional comprometida con su vida y entrama cada hecho con su memoria y sus experiencias pasadas para construir su historia propia y singular. Entre ambas está en juego la auténtica singularidad personal y la valuta humana del dolor implicado en todo contacto serio con la experiencia.

### III. TRADUCCION, INTERPRETACION, LEGISLACION

La paradoja entre la regla fundamental que prescribe una divisoria de funciones imposible de observar y la práctica que no hace otra cosa que desdecirla, encuentra su fundamento en la pretensión de objetividad que se le intenta imprimir a la palabra del analista. Según esa pretensión la interpretación debe ser una traducción neutra, una tarea sofisticada de traslado del engorro indescifrado del paciente a una versión comprensible que genere un efecto de verdad. La apuesta interpretativa se centró en el desciframiento de las formaciones de lo inconsciente y luego en el desciframiento de la transferencia. Sin embargo, esa apuesta al saber del traductor deja un saldo sin resolver. Ese traslado se ha sostenido sobre una relación biunívoca supuesta entre las dos versiones que prometía una operación plena y sin resto. Las experiencias de Thomas Young y Jean Champollion con la piedra roseta son un caso ejemplar de traducción; asumieron que si coexistían dos o más textos yuxtapuestos en una misma piedra se trataba del mismo texto en distintos idiomas; así descubrieron su

traducción mutua y su empeño resultó en la descripción de los elementos y las reglas sintácticas del idioma jeroglífico, desconocido en esa época. En ese caso la interpretación como traducción fue un desciframiento de un idioma ignorado y esa tarea exigió resolver simultáneamente el enigma de cuáles eran los elementos y las reglas de su constelación como código. Sin embargo, a pesar de ese extraordinario desciframiento, no pudieron recuperar las diferencias de significado que cada frase ofrecía para el lector promedio de cada uno de los idiomas en el contexto original de su redacción. Los relatos no logran incluir en su expresión ciertas reglas implícitas que indican matices de significado tanto para el autor como para el lector de esa parroquia. No hace falta recurrir al refrán “*traduttore, traditore*” para señalar la dificultad que implica intentar dar una versión objetiva y neutra de lo que expresa el paciente. Quizás no sea necesario recordar que la interpretación propone, en esta tradición de desciframiento, una tarea de exégesis en el marco de una disciplina que intenta comprender un texto a partir de la intención del autor que lo redactó, lo que Umberto Eco (1990) llamaría su *intentio auctoris*. Esa exigencia metodológica llevaba a tener que sostener el ideal de un analista espejo, que ofreciera una neutralidad estricta y objetiva. Sin embargo, esa pretensión fracasó en la práctica, pues no pudo evitar el problema hermenéutico de toda interpretación en el que la lectura del lector (*intentio lectoris*) tiene puntos de referencia y parámetros de sentido que difieren de los que tiene la intención original del autor. A este respecto Paul Ricoeur señaló:

“*Toda lectura de un texto, por más ligada que esté al quid, a aquello en vista de lo cual fue escrito, se hace siempre dentro de una comunidad, de una tradición o de una corriente de pensamiento viva, que desarrollan presupuestos y exigencias...*” (Ricoeur, P., 1969: 9).

Didi-Huberman (2006) retomó esa perspectiva al describir que no hay forma de realizar la lectura de una obra en otros términos que los anacrónicos. El lector puede saber la letra y la trama de una obra, pero no tiene modo de captar el significado singular que esa trama tuvo para el autor y el lector de su contexto original. En la interpretación psicoanalítica se da el mismo problema que en otros terrenos de la ciencia, donde se comprueba que los supuestos legisladores que saben los hechos con total certeza sólo pueden ser intérpretes que

trasladan versiones a la tradición de su propia comunidad discursiva (Bauman, Z., 1997). El componente ostensivo del significado íntimo de un hecho es inaccesible al esfuerzo de la comunicación. Esto no es sólo el resultado de la experiencia preverbal del *infans*, sino que atraviesa todos los usos del lenguaje. La traducción recorre un salto entre dos series que no son biunívocas y que pertenecen a mundos inconmensurables. Sólo se establecen correspondencias que arrojan alguna idea sobre la naturaleza de los hechos y dejan por fuera dos restos inabordables en cada serie: es imposible conocer al objeto y es imposible dar plena significación al sin sentido. Esto genera una zona de ambigüedad respecto de qué entendemos por efecto de verdad o efecto de interpretación y quién lo indica como tal: ¿el paciente o el analista? No sólo se derrumbó el ideal de una práctica aséptica que ofreciera una garantía metodológica que se pareciera al ideal de las llamadas ciencias duras, sino que además al caer ese ideal, se cayó en otro derrumbe, pues ya no quedaba claro quién era la sede de validación de la verdad. Ambos hechos partían de la idea que era necesario descubrir una situación, una frase o un hecho original que hubiese causado el malestar y que si eso era cierto, se podía establecer esa causa como más cierta o verdadera que otras. Aún hoy ese pensamiento determinista histórico genético sostiene una continuidad genética y una causalidad histórica lineal y cronológica. Tras los desgarros de los vestidos ante estas objeciones se sostiene una línea de interpretación que recurre a una suerte de enciclopedia de significados donde se halla la receta para cada hecho clínico; lo que llamaríamos un diccionario que sabe y no falla. Esta posición metodológica de la interpretación recibió muchas objeciones desde dentro y fuera del psicoanálisis, pues su búsqueda de un término final lleva a un deslizamiento interminable. Quizás valga para esta cuestión la misma pregunta que vale para el sentido: ¿se desplazará asintótico a todo esfuerzo por ilusoriamente atraparlo?

Encontramos en este punto una cuestión central sobre la naturaleza del sentido y de la interpretación. Si sostenemos una teoría basada exclusivamente en la significación, nos encontramos con la aporía de Aquiles y la tortuga y caemos en el círculo de la cuestión del casillero vacío o el término errante, en esa eterna metonimia con la que se pretende atrapar al hecho de sentido, renuente al encierro en el terreno de la significación. No es posible asignar un inicio en el orden del discurso. Sin embargo, es difícil renunciar a la ilusión de encontrar más allá de todo comienzo aparente un origen secreto, tan

secreto, tan originario, que no se lo puede captar. Esta ilusión conduce a través de la ingenuidad de la cronología hacia un punto que retrocede de manera indefinida y jamás está presente en ninguna historia. La teoría del recuerdo encubridor lleva a una remisión indefinida: hacia un verdadero recuerdo perdido en el pasado o hacia un significado que en un origen mítico clausuraría la significación. Foucault señala:

*“Todos los comienzos no podrían jamás ser otra cosa que un recomienzo u ocultación y todo discurso manifiesto reposaría secretamente sobre un ‘ya dicho’ y ese ‘ya dicho’ no sería simplemente una frase ya pronunciada, un texto ya escrito, sino un ‘jamás dicho’, un discurso sin cuerpo, una voz tan silenciosa como un soplo... el discurso manifiesto no sería a fin de cuentas más que la presencia represiva de lo que no dice, y ese ‘no dicho’ sería un vaciado que mina desde el interior todo lo que se dice. El primer motivo hace que el análisis histórico del discurso sea búsqueda y repetición de un origen que escapa a toda determinación histórica; el otro le hace ser interpretación o escucha de un ‘ya dicho’ que sería al mismo tiempo un ‘no dicho’” (Foucault, M., 1970, 39-40).*

Esa extensa cita formula del modo más claro y explícito la crítica de Foucault a las tesis del recuerdo encubridor y del significante errante, caído en la represión primaria. La respuesta de Foucault merece ser citada:

*“Estar dispuesto a acoger cada momento del discurso en su irrupción de acontecimiento... no hay que devolver el discurso a la lejana presencia del origen; hay que tratarlo en el juego de su instancia” (Ibíd.:41).*

¿Qué enfrenta la teoría analítica allí? Se trata de una crítica a la remisión teórica que saca al fenómeno de discurso de su dimensión de acontecimiento. Sin embargo, esa crítica no arroja al discurso a una suerte de *deus ex machina*<sup>4</sup> que no reconoce causa previa. Sin dudas no será lo mismo si se enfoca la cuestión en términos de un

---

<sup>4</sup> *Deus ex machina*, expresión latina, traduce al *apo mikhanis theos* griego, una tramoya teatral atribuida a Eurípides donde la entrada imprevista de una deidad desde fuera de la escena resuelve el drama, s. V a. C.

noúmeno inaccesible al saber que si allí se ve el efecto de un sinsentido que surge en el seno de la experiencia parlante del humano. La crítica de Foucault cuestiona la falsa consistencia que implica explicar un hecho por su remisión a un término homólogo que lo cause desde otra escena, histórica o lingüística. Dicho de otro modo, lo que está en juego es la naturaleza de lo inconsciente eficaz: ¿se trata de una significación similar a la encubridora o lo reprimido tiene una naturaleza discursiva diferente? También intenta dar una descripción que se centra en el acontecimiento o, en otros términos, en la naturaleza actual del discurso. Sin duda esa crítica propone una nueva perspectiva que no teme romper con la consistencia artificial e ilusoria de una vía científica que busca la correspondencia término a término.

Sin embargo, esa objeción no desmorona a la teoría analítica. Freud descarta la primera objeción cuando dice que, aunque el relato del sueño es confuso, la interpretación permanece en el plano de la palabra y no remite a un noúmeno incognoscible. El es consciente que en las múltiples versiones que tiene el contenido manifiesto de un mismo sueño, la elaboración secundaria preconscious realiza una censura que selecciona, omite y resalta diferentes elementos del mismo. Al hacerlo usa los recursos propios de un intérprete: es una interpretación que altera la frase. El argumento de Freud para salvar esta dificultad no puede ser más interesante. El dice que todas las versiones importan pues todas transmiten lo esencial a transmitir. Aunque eso deje como cuestión a resolver qué es eso “esencial a transmitir”, en todo caso la interpretación no aspira a captar lo ostensivo que permanece por fuera de la palabra y se encamina a resolver un elemento constante y presente en cada una de todas las versiones del sueño. No hay una escena final y original y lo “esencial a transmitir” sería algo que ya está en la palabra aunque se oculte en cada caso. De esa manera, la interpretación propia de la elaboración secundaria permitiría la expresión de lo inconsciente a pesar de la censura que simultáneamente imprime. *La interpretación censura y al mismo tiempo expresa, da un continente expresivo a aquello que no podía ser dicho.* Expresa lo suficiente para que un buen entendedor comprenda y lea allí lo que ya está allí, salvo que su escucha esté tan comprometida con el conflicto como lo está la de su paciente (Freud, S. 1900). Freud no piensa en ningún ejercicio esotérico en la interpretación, no se trata de una intuición ni de una adivinanza, sino de un ejercicio de lectura. Este argumento recuerda la acción mítica des-

cripta por Lévi-Strauss (1955), donde múltiples relatos distintos expresan una misma constelación de hechos, lo que en psicoanálisis solemos llamar un mismo complejo. Esa multitud de versiones tiene un fin que trasciende la acción de ocultar su sentido y nos acerca al trabajo de la elaboración. La interpretación parte de múltiples versiones previas y se abre a nuevas múltiples versiones. La facilitación que genera la interpretación da pie para la exposición y el entramado asociativo de la elaboración. Finalmente, ¿“lo esencial a transmitir” tiene o no la misma naturaleza del discurso que transmite? Ya vimos que si la significación reprimida es similar a la encubridora no se puede evitar caer en una falsa consistencia y aceptar la crítica sobre un deslizamiento eterno hacia el pasado o hacia un término caído en la estructura. En cambio, si se parte de la diferente naturaleza discursiva del efecto de sentido y de la significación, la crítica de Foucault permanece válida para la teoría del recuerdo encubridor, pero no afecta en absoluto ni a la teoría psicoanalítica de la represión ni al dispositivo interpretativo psicoanalítico como un método que resuelve los nudos de clausura semántica ligados al sentido oculto, reprimido e insoportable, y los reenvía a la lanzadera del discurso en la elaboración ulterior.

#### **IV. PRESENTACION Y REPRESENTACION**

La experiencia clínica muestra que este argumento trasciende el ámbito del sueño. Tanto el juego infantil como la asociación libre funcionan como espirales narrativas que exponen una misma constelación de hechos desde distintas perspectivas y la ofrecen para ser leída en sus distintas versiones. A través de ese doble propósito, el paciente tiene la doble experiencia de narrar y revivir, de comunicar y reexperimentar. La repetición de la constelación tiene, junto al carácter resistencial de la compulsión de repetir, un contrario y proactivo carácter transformador y elaborador. Es curioso que no importe tanto revelar la versión supuestamente originaria, sino dar curso a las versiones que iluminan distintos elementos presentes en ese complejo, desplegar sus respectivas perspectivas, explorar los motivos de cada una de sus posiciones y dar una visión panorámica y abarcadora del conjunto. La visión de conjunto tiene un carácter trascendente y excéntrico respecto de la vivencia de cada versión y permite reseñar los hechos desde una perspectiva narrativa que evita



una clausura narcisista y da una mayor distancia discursiva respecto de los hechos vividos. Esa distancia narrativa es esencial y probablemente en ella reside la posibilidad de superar la compulsión repetitiva. Revivir y narrar, reexperimentar y comunicar los hechos son aspectos de un único proceso difíciles de separar en la práctica. Sin embargo, ver sus direcciones permite extraer sus mutuas potencialidades. Al revivir en crudo un hecho, se lo vivencia desde su íntima realidad –lo que Benjamin llamaría su inmanencia, siguiendo una larga tradición filosófica–; este vector repetitivo está presente en mayor o menor medida en todas las asociaciones de un paciente y genera un cierto grado de certeza propia de los hechos vividos. El paciente presenta su vida y en esa *presentación* revive los hechos junto a las vivencias y emociones correspondientes. Un elemento no menor de esa narración es su valor de testimonio, en el que el paciente se expone en persona y requiere recibir un crédito tanto por la veracidad de su relato como por la singularidad de lo que ese relato significa para él. El analista es llamado a dar crédito y fe de ese testimonio en el que el paciente ha puesto algo esencial de su persona. En el otro polo del mismo acto, el paciente refiere una narración excéntrica respecto del hecho vivido por él; en esa *representación* hay una cierta virtualidad que, en los términos de Benjamin, trasciende los hechos y establece una distancia narrativa entre la vida vivida y la representación que la relata. Esa distancia entre la presentación y la representación, entre las posiciones del testigo y del narrador, permite un lugar de reflexión observadora.

Entre esos dos polos está la mayoría de las vivencias analíticas; en su distinta correspondencia circulan desde el minucioso relato de un hecho hasta la transferencia más salvaje. Muchas veces la distinción entre un *acting out* y un acto de transferencia depende de la capacidad del analista para poner en virtualidad los hechos revividos. Revivir y relatar un recuerdo no son experiencias excluyentes y ninguna es preferible a la otra; cada una tiene su especificidad e incluso su tópica diferente. *La presentación está más cerca de la figuración e incluye elementos vívidos que aún no ganaron la virtualidad narrativa de la representación del recuerdo narrado.* Sin embargo, no se trata de una vivencia práctica que no se puede narrar; su dimensión ostensiva es la del hecho de sentido, aún sin plena significación, y por ello requiere un abordaje distinto al que exige el recuerdo narrado. Por ende, la lectura, el formato y el efecto interpretativo en cada caso difieren. *En la presentación el efecto*

*interpretativo tiene la forma de un reconocimiento del testimonio junto a su necesaria puesta en virtualidad.* Su tarea esencial consiste en trasponer lo vivido que se presenta de un modo ostensivo a una puesta en juego de la transferencia en un modo narrativo. Ese traslado tan similar a la obra de la elaboración secundaria no sólo traduce imágenes ostensivas en palabras, sino también recupera al efecto de sentido que ya estaba expresado en las imágenes ostensivas; también permite generar una distancia virtual entre lo que fue la vivencia ostensiva y lo que dirá de ella el relato de la misma. Ese movimiento de puesta en relato permite que la posición del paciente vire desde la necesidad de revivir los hechos a ver los hechos desde una posición de cierta excentricidad narrativa. La certeza propia de la alucinación figurativa cede su lugar a la doble circulación dada por la certeza de la escena vivida junto con la distancia que tiene el narrador respecto de ella. El sentido ostensivo inaccesible de la escena vivida proyecta sus influencias y encuentra representación en la dimensión narrativa del relato.

En la interpretación de la representación la situación es distinta. *La interpretación va en busca de una serie de situaciones análogas con un elemento originario común, que funcionó como hecho de sentido fundante* de ellas y de otras significaciones similares. Sigue las reglas implícitas del procedimiento de J. Strachey (1934), quien recorría las similitudes entre la transferencia, el relato y la historia para dar una narración única que anudaba a todas en una misma escena. Se trata de dos manifestaciones diferentes del material clínico: a) una que va desde la circulación del sentido hacia la producción de una significación, que hemos llamado presentación para enfatizar su carácter vívido, actual y personal, propio de una vivencia actual o de un testimonio que exige ser reconocido y b) otra que llamamos representación enfatizando su carácter narrativo, que vuelve desde las significaciones análogas hacia el sentido originario que se articuló en ellas. Eso no es todo en un análisis. Entre esas circulaciones hay sucesos que surgen bruscamente cuando el psicoanálisis enfrenta nuevos hechos de sentido que rompen la repetición. En ese escenario hermenéutico el juego analítico tiene un ámbito relativamente estable y cerrado que oscila entre el hecho de sentido y las significaciones y entre los dos modos de comunicar el material que tiene el paciente: la presentación y la representación y, por otro lado, tiene una dimensión abierta a cambios y transformaciones que son propias de toda estructura viva.

Esta restricción del campo de la interpretación evita la objeción simplista: “si el paciente da distintas versiones, entonces dice cualquier cosa” y su contraria, “que el ideal de interpretación puede dar una versión unívoca de lo que se expresa en lo que el paciente dice, al menos en el caso ideal”. No se trata de un ejercicio de libre interpretación ni se justifica imaginar al analista disponiendo de un repertorio de traductores interpretativos. La distinción que hizo Deleuze (1969:35-46) entre sentido y significación elimina toda posible confusión sobre una relación biunívoca entre el efecto de sentido originario y las significaciones en las que se despliega. Por la misma razón, si la significación guarda relación con el sentido en el que se originó, eso implica una restricción del campo de interpretaciones posibles. El hilo de Ariadna que guía a la interpretación está impregnado de los efectos de verdad y de reconocimiento que el paciente recoge en su recorrido analítico. Esos efectos son posteriores a la interpretación y su resultado verifica que la interpretación era pertinente. En el curso de un análisis se distingue qué interpretaciones correspondían y cuáles eran impropias, pero ese resultado está siempre en el futuro y no da seguridades a priori cada vez que paciente y analista dan sus interpretaciones de lo que sucede. *Esta ruptura con la bi-univocidad no sólo aleja al psicoanálisis de una posición práctica de observación objetiva; lo lleva hacia la conjetura de hechos inobservables que ejercen indirectamente su eficacia en el discurso del paciente; y también desliza al acto de la interpretación de ser un mero desciframiento hacia su uso como un paso más del juego elaborador, cuyo principal objetivo no está tanto en saber sobre el origen como en expandir sus posibilidades para hacer de él el eje de una experiencia auténtica.* El saber no es entonces un *desiderátum* sino un elemento dentro de un complejo conjunto de actos y funciones que busca permear la división subjetiva, en el convencimiento de que ella estará siempre como un elemento de estructura, pero que puede virar desde la ignorancia rígida de los ciegos a la sagaz visión de Dupin.

## V. LAS RELACIONES DE LA INTERPRETACION CON LA CERTEZA

El acto del discurrir asume cierta ambigüedad inevitable: “Es agradable decir el sol sale, cuando... sabemos que es una manera de hablar”. (Deleuze, G. et Guattari, F., 1976: 9). Aún así, en el diálogo

habitual se deslizan todo tipo de asunciones en las que se establecen relaciones biunívocas. Esto de por sí no tendría importancia si no fuera porque sobre esas proposiciones descansa la ilusión de acceso a verdades indiscutidas. La certeza surgida en esas proposiciones sostiene la posición del Yo en su mundo así como sus expectativas en un futuro posible. Esta exigencia es tan importante y necesaria para el sostén de la autoimagen del Yo que la evidencia concreta de lo contrario es desmentida con el mismo vigor relativista con el que se desdeñan las teorías astronómicas al hablar de una puesta de sol. En las manifestaciones discursivas el sostén del Yo como un autor único exige ubicar en él al punto cardinal de referencia tanto para “su” aquí como para “su” ahora. Su versión tiene un pasado, un presente y un futuro únicos, que están unidos en una misma línea temporal. Esa misma actitud déctica se repite al referir el espacio desde el punto cardinal de su aquí, propio de su perspectiva. Esa ególatra visión umbilical del mundo es constitutiva de la posición del Yo y prevalece sobre cualquier pretensión de verdad, por incuestionable que ella sea. El Yo se impone un notable esfuerzo de auto descentramiento cada vez que es abstinerente o intenta sostener una versión no subjetiva de los hechos. Un elemento que se debe tener muy en cuenta cada vez que se intenta realizar una interpretación, pues ella chocará contra esta muralla defensiva.

La ceguera autocentrada en lo biunívoco tiene un importante valor defensivo. La cuestión de lo biunívoco no asienta tanto sobre la idea de dos hechos fuertemente relacionados entre sí como sobre la idea de un uno sin divisiones, de un solo Yo y un solo mundo. Podría verse en ello a la aspiración del narcisismo, pero no tanto en su intención de concebir una esfera sin aperturas ni fallas como en su pretensión defensiva de generar una fortaleza donde no surja el displacer angustiante de un deseo inesperado y reprimido. No se trata de discutir si el sol sale o se pone en algún lado, sino certificar la consistencia de que *lo que se ve es efectivamente lo que se ve*. Porque si hay una unidad indivisa entre el sol que se ve y el sol que es, no hay riesgos de divergencia, dislocación, engaños de la percepción ni juicios apresurados. La posición centrada en la mimesis tiene una unidad de concepción que, si bien es errada en sus proposiciones, ofrece la ventaja de sostener una certeza a cualquier empresa que pretenda generar una acción o una decisión a futuro. La decisión y el acto que emana de ella están impregnados por la fuerza de la apuesta y por la elección de una versión evaluada como la mejor. La certeza

surge de la omisión o la desmentida de las distorsiones que pueden afectar la verdad de la apuesta, provengan éstas de una inadecuada representación de los hechos o de una exagerada interpretación prejuiciosa. La *mimesis* descansa sobre un escenario restringido al que se le han quitado las variables de los dos restos antes mencionados, en los campos del objeto y del sujeto. Se da por asentado que tanto el objeto es perfectamente conocido y predecible como que el sujeto es neutral y objetivo. Esas dos asunciones de la decisión son tan necesarias para otorgar certeza como riesgosas por el error que implícitamente generan. La cuestión se sostiene en la pretendida unidad entre lo dicho y el objeto que la copia establece entre la representación y lo representado. Si la *mimesis* encontró en las sombras de la caverna griega un primer y justo límite a su ilusoria unidad, eso no impidió que otras *mimesis* modernas sostengan un mismo artificio que restablece la idea de una unidad entre los hechos y los dichos alrededor de la idea de evidencia. Nuestras ideas funcionan; eso no quiere decir que sepamos con exactitud porqué. Sin embargo, lo uno mantiene incólume a esa ilusión y no deja lugar para lo múltiple, para la coalescencia de muchos factores que dan un desenlace feliz aunque sólo sea un resultado aproximado.

No siempre la certeza tiene sus fuentes en el mundo de lo uno, en todo caso ésa es la certeza de los ciegos. Dupin muestra un caso diferente, él no se sostiene en la creencia general y su sagacidad se sostiene en la brecha de esa creencia, allí donde ella vacila. El diría: “no puede estar tan bien oculta, no puede ocurrir que tantas miradas no la descubran... aquí debe ocurrir que las miradas están ciegas, debo mirar sin ceguera lo que está a la vista”. La interpretación de Dupin surge donde falla la certeza de los ciegos. Cuando Freud va en consulta a ver una paciente histérica, ella le refiere movimientos en su bajo vientre, de algo que entra y sale de allí; él comenta a su colega de circunstancias que no le parece llamativo que ella no lo advierta, pero sí le sorprende que su madre que escucha el relato no comprenda el sentido tan manifiesto en lo que su hija expresa (Freud, S., 1900). Freud y Dupin abren la puerta que permanece cerrada para los ciegos. No obstante, a diferencia del interés de Dupin, si bien importa descubrir la carta, importa aún más descubrir la ceguera; a diferencia de la actitud criminalista, en un psicoanálisis no interesa tanto descubrir la prueba como abrir el acceso a una cuestión evidente que ejerce su eficacia. No se trata de ver lo que se ve, sino resolver por qué no se ve lo que se ve. El psicoanálisis rompe con la visión naturalista

que D. Judd (1965) impulsó en el arte americano con la idea de los objetos específicos. Su famoso “*what you see is what you see*”<sup>5</sup> pierde su eficacia de pretensión literal ante la ceguera de quien no puede ver porque cree no ver o no puede creer lo que ve o no puede creer que él pueda ver lo que ve. Esa particular ceguera, en vez de remitir a la fisiología natural de la visión, tiene su explicación en la eficacia del discurso que la afecta (Freud, 1910). Cuando Tony Smith realiza un cubo en apariencia similar a los de Judd y lo llama *Dado (Die)*, no juega con las palabras ni prueba la condensación entre el discurso del arte plástico con el propio de las letras. Su interpretación de un cubo como un dado abre un abanico de versiones posibles respecto del espacio vacío de una caja que contiene en su interior el azar de un dado y la referencia al morir, el posible interior de un ataúd y la mirada de un cadáver que nos mira desde ese interior opaco. En todo caso Smith explicita su mirada e ilustra los efectos de la mirada y sus idas y venidas, acciones y reflexiones. Ellas rebasan la ilusoria literalidad de un “objeto lato y específico que se ofrece sin engaños a la mirada neutral y no engañada del investigador de turno”. No se trata de un artificio literario ni de un juego de palabras, se trata de ver y hacer visible lo que está a la vista, aunque eso difiera de una mirada naturalista. El psicoanálisis distingue la observación analítica que surge de su tarea interpretativa de otras fuentes de información. Al igual que en el juego de la ausencia y la presencia del *fort da*, no hay momento en el que la ausencia sea más nítida que en ese punto en que el objeto está presente, a punto de ausentarse. Hablamos de lo que se ve y lo que se presiente. No hay tal naturalismo neutral; la interpretación de Dupin es sagaz en tanto corresponde con la ceguera policial; la interpretación freudiana tiene su eficacia en tanto corresponde con la ceguera histérica. No se trata sólo de ver la presencia, sino de ver la ausencia tan presente en la presencia. Un hecho que no sólo capturó el interés del psicoanalista; la fenomenología de Merleau-Ponty plantea algo similar. Sólo la experiencia de la privación de lo presente hace visible su presencia previsible y sólo la experiencia de la reaparición hace visible su ausencia. Un hecho que nos precipita en la dolida conciencia de nuestra fragilidad, expuestos a perder lo que nos es más cercano. La interpretación apunta a reconocer el plano

---

<sup>5</sup> Judd, D. (1965) “*Lo que usted ve es lo que usted ve*” fue un aforismo central en la corriente minimalista del arte en USA. Véase Didi-Huberman, G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Minuit, Paris, 1992. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Bs. As., 2006, 35-49.

CARLOS MOGUILLANSKY

conjetural que se presenta detrás de la opacidad literal del objeto que se ve como se ve. Surge como la visión obligada de aquello que nos mira precisamente desde allí donde no podemos ver nada o creer que no vemos nada (Didi-Huberman, G., 1992).

# La interpretación de la transferencia (Segunda parte)

En esta segunda parte describiré el papel de la interpretación de la transferencia en la producción de significado en las situaciones catastróficas y el rol de los procesos de duelo asociados a la elaboración. Como veremos, el duelo y la interpretación son facetas sobresalientes de un conjunto de procesos asociados cuya naturaleza está ligada de un modo inextricable y sólo en casos extremos se pueden disociar para su mejor descripción.

## VI. EL TIEMPO EN LA INTERPRETACION Y EL LUGAR DEL DUELO

Tradicionalmente se considera a los procesos de duelo como un elemento central del trabajo de elaboración. Actualmente, dos hechos se agregan al debate y cambian la geografía teórica de la cuestión. En primer lugar, la interpretación produce significación y cumple una función clave tanto en la resolución de los nudos asociativos producidos por fijación semántica –al crear significaciones da lugar a nuevas vías asociativas– como en la elaboración del caos y la ruina representativa que resultan de una catástrofe. En segundo lugar, el duelo forma parte de la naturaleza misma de la interpretación. Curiosamente esta cuestión se planteó con mayor nitidez fuera de las fronteras del psicoanálisis, aunque se debe conceder que W. Benjamin ha sido un pensador cercano a las ideas analíticas y un profundo lector de los escritos freudianos. Veremos que su argumento discurre sobre tres pasos temporales sucesivos.

El intérprete debe hacerse cargo por producir un efecto agregado a los hechos que interpreta. Ya se señaló la dificultad de suponer un analista neutral y objetivo –el “analista espejo”. Su producción puede intentar ser fiel, pero aun así incluirá un plus de su propio orillo. El



agregado es un efecto desencadenado en su interpretación que escapa a su intención. Aún más, el desencadenamiento puede originarse en la escucha del paciente. En este primer paso, la retorsión temporal del lenguaje impone una causalidad oscilante desde el pasado hacia el presente y futuro o desde el futuro hacia el presente y pasado. El segundo paso de ese recorrido avizora una complejidad nueva del factor temporal en la interpretación. Benjamin señaló que los incidentes vitales y los relatos heroicos tienen un espacio-tiempo diferente. El accidente es individual, específico y único; la comprensión del accidente, en cambio, requiere categorías conceptuales históricas y lógicas que se dan en otra dimensión. Para Benjamin, el tiempo mecánico de las cosas y el tiempo de los acontecimientos históricos son dimensiones cuya temporalidad respectiva no coincide (Benjamin, W., 1980):

*“El tiempo de la historia es infinito en cualquier dirección y se halla incumplido en cada instante. Esto quiere decir que no resulta posible pensar un acontecimiento empírico que mantenga una relación necesaria con el tiempo en que ha tenido lugar. El tiempo sólo es para el acontecimiento empírico... una forma no colmada... no cabe duda que el tiempo es mucho más que una medida con la que medir la duración de un cambio mecánico. Un tiempo que sólo fuera eso sería una forma vacía” (Ibíd.:135).*

La discordancia entre el tiempo histórico pleno y el suceso empírico da cuenta de una intersección entre dos ámbitos heterogéneos. Cada uno de ellos tiene algo que excede su mutua relación. El mundo de las cosas tiene un más allá del desfiladero de la palabra en su modo de ser incógnito e inaccesible a toda definición y el mundo de las palabras produce hechos de discurso que están en un más allá de las cosas que definen. Entre esos dos sucesos que exceden la intersección, el sujeto cabalga tratando de asir la rienda que en ellos se desvanece. Al manifestarse diciendo “ésta es mi versión de las cosas”, trata por igual tanto de saber con plenitud sobre las cosas—sobre todo saber qué hacer con ellas— como apropiarse del efecto de sentido que surge siempre indómito de una lengua que él cree manejar y que permanentemente amenaza con desmontarlo. No es fácil aprehender la mecánica existencia de los hechos ni es sencillo sobrellevar los efectos de sentido que surgen cada vez que se usa el lenguaje. Al interpretar, la historia trata de articular esos ámbitos

diversos de la mecánica, la letra y el sujeto. Según se ve, esa correspondencia triple exige armonizar algo más que una definición de las cosas y algo más que una manifestación de un sujeto. En un extremo, la definición que no contempla al sujeto es un idioma incomprensible o un lenguaje de acción, conmutativo y sin resonancia emocional. Por el otro lado, si la manifestación no contempla la palabra es un griterío salvaje y si no respeta los hechos es una alucinada y delirante versión de los mismos.

Finalmente, el tercer paso de la consideración temporal de la interpretación presenta la transición entre el suceder temporal ordinario de la vida y el tiempo mítico del héroe. La brecha entre ellos es inconmensurable pues se trata de dos órdenes diferentes. La eventual transición entre esos distintos ámbitos requiere el uso de eslabones de unión y de puentes que salven el abismo entre ellos. Benjamin propone una idea interesante cuando habla del tiempo mesiánico, pues se refiere a la cuestión del héroe y su paradójica suerte. La vida del héroe hilvana dos órdenes diferentes; al inicio él vive la existencia de un individuo mortal ordinario, pero algún suceso lo desarraiga de su lugar y lo envía a un destino inmortal. El suceso práctico varía: puede ser el encuentro con una divinidad que decide por él o puede tener un incidente mortal que al tiempo que lo mata, lo inmortaliza. Benjamin advierte la paradoja y señala que los sucesos narrativos que cumplen un tiempo pleno corresponden al ámbito heroico. Ningún mortal puede vivir en el tiempo pleno:

*“...el héroe muere en la tragedia porque a nadie le es permitido vivir en un tiempo pleno. El héroe muere en la inmortalidad”* (Ibíd.:136).

El mito del héroe trágico es un eslabón que articula planos diferentes y tiende un puente entre ellos. Establece un tránsito entre la discreta y actual mecánica individual y la genérica virtualidad de las ideas. La tragedia relaciona al individuo con la historia y en el héroe se da el tránsito irónico entre lo individual y lo virtual, entre lo mortal y lo divino. De ese modo salva el abismo entre dos órdenes lógicos distintos, en la ida y vuelta entre el caso y la idea, corporizando la idea en un caso discreto e individual y elevando el caso discreto a la generalidad abducida de la idea:

*“...la forma temporal de la historia no puede ser agotada por*

*ningún acontecer empírico ni puede concentrarse en ninguno. Un acontecimiento perfecto en el sentido histórico es, desde todo punto de vista, empíricamente indeterminable, o sea, constituye una idea. Esa idea del tiempo pleno viene a manifestarse en la Biblia como una idea predominantemente histórica: se trata del tiempo mesiánico. En todo caso, la idea de un tiempo histórico pleno no se piensa como la idea de un tiempo individual” (Ibíd.:136).*

Benjamin es conciente de la brecha que se da en el terreno de la representación y explora sus tránsitos posibles, sus puentes y sus abismos. El héroe trágico personifica en sí ese tránsito de un modo mítico, realizando la sutura entre dos reinos inconmensurables como si fuera un cambio de estado y llevando a cabo esa transformación a través de un periplo, de una aventura narrable que tiene inicio, tránsito y meta. La noción de pasaje es esencial en su dinámica; N. Belmont (1989) señaló que el rito de pasaje cumple cuatro tiempos: separación, marginación, segregación y agregación. La mitología los muestra con claridad: en el relato de Moisés se ve la separación y la marginación al inicio, luego la segregación de su raza y al final la agregación cuando reingresa desde el lugar de un “elegido”. El pasaje mítico es un acto simbólico que es remitido en su descripción a un suceso práctico. De ese modo se naturaliza como hecho práctico un cambio de estado en relación a la ley, sea ésta una ley natural –las reglas de la vida–, una ley divina –las reglas del Olimpo– o la ley humana. En “La novela familiar del neurótico” Freud (1908) incluye en su trama los tiempos referidos como precondition de acceso a una posición excepcional. Allí encontramos otro elemento clave de la interpretación como transformación heroica.

La excepcionalidad del personaje y de sus peripecias es otro rasgo característico del mito heroico: tiene una superficie narcisista que cubre la idealidad del héroe; se trata de un ser único: un rey, un jefe, una mujer muy bella, el hijo de ellos, un guerrero sin ley o sin temor a la muerte. Esos seres únicos escapan al destino ordinario de los mortales y esa cualidad los habilita para la metamorfosis heroica que sufrirán. No siempre el destino heroico es ideal; puede resultar en una peripecia dolorosa que incluya la muerte segura al final. Tras la idealidad narcisista está presente un sacrificio prescripto –a veces ritual– que opera como el articulador de un pasaje. El pasaje práctico es la ilustración en imágenes de la operación simbólica que interpreta. Igual que un joven adolescente atravesando un rito de iniciación,

el héroe mítico atraviesa un espacio ajeno entre dos mundos, en el que debe enfrentar peripecias desconocidas y sufrir una metamorfosis. Esa transformación de su propia naturaleza ocurre en medio de un tránsito; para ello enfrenta una separación que lo desgarrará de su origen y lo expone a hechos nuevos y desconocidos. El mito mesiánico del héroe personifica la sutura entre el sujeto, los hechos y la palabra como el mito del héroe adolescente da una versión narrativa y aventurera de la sutura entre la infancia asexual, la adultez sexual y el sujeto adolescente. Mito y personaje dan letra y cuerpo al enigma de un tránsito: cómo ocurre la encarnación de las palabras en hechos y la simbolización de los hechos en palabras. Algo similar se verifica en la eficacia simbólica del chamán. Lévi-Strauss señaló la eficacia terapéutica del relato chamánico del viaje de un héroe al corregir la distocia de un parto (Lévi-Strauss, C., 1958). El mito es la interpretación que realiza un eslabón eficaz entre los mundos distantes de la cosa y la palabra.

## VII. LOS DOS MODOS DE LA INTERPRETACION

Encontraremos una cuestión similar en las menos heroicas dificultades prácticas de un consultorio. El reporte que realizó C. Chabert (1995) de su caso Blanche ilustra la situación clínica caótica del tratamiento psicoanalítico de una joven cuyo *acting out* fue crónico durante varios años. El caos clínico de ese caso tuvo un viraje remarcable a partir de la liga de los sucesos clínicos al relato mítico del inocente cuento infantil *Piel de Asno*. Chabert señala que el cuento resultó clave en tanto articuló en su letra a la carne de la clínica, dando una cabida simbólica a lo que antes deambulaba de un acto a otro. Esa articulación tuvo mucho de azar en su inicio, pero una vez comprobada su particular eficacia, la paciente y la analista establecieron una fuerte alianza de trabajo y la mejoría clínica y analítica no se hizo esperar. La trama de *Piel de Asno* sirvió de eslabón para el doble juego de articular las experiencias en un relato y para encarnar el relato en la vida ordinaria de Blanche y de sus experiencias transferenciales con Chabert. *Piel de Asno* es un ejemplo del valor transferencial del objeto construido en el análisis, donde confluyen los hilos de las historias pasadas, presentes y futuras junto a la fuerza libidinal que inviste a esas representaciones, haciendo de ellas un auténtico representante de las personas que participaban de

la experiencia analítica. La cualidad tercera de *Piel de Asno* permitió establecer esa necesaria distancia que permite hacer de ella la representante de Blanche para Chabert y, de nuevo, también la representante de Chabert para Blanche. Se ve con claridad que la transferencia no se realiza sobre la persona del analista sino sobre imagos sostenidas por su persona que está allí presente sólo en calidad de nadie. Lo que aquí ubicamos como una distancia práctica es en verdad la discriminación necesaria entre las personas reales de la analista y su paciente y los personajes ficticios que ellas debían representar en el juego representativo de la transferencia. Sólo la apelación a una trama ajena común permitió desanudar la confusa amalgama de personas y personajes que tenía presencia en el crónico *acting out* de Blanche, dando el pie virtual imprescindible para un puesto de observación reflexivo de los hechos presentados. Es recién sobre ese puesto de observación excéntrico que permite una expresión narrativa virtual de lo vivido que la interpretación puede luego adjudicar significados y facilitar nuevas vías de elaboración a los nudos libidinales conflictivos de Blanche.

A partir de ese relato clínico se ubican con claridad los dos modos esenciales de la interpretación psicoanalítica: a) el primero rompe la amalgama del *acting out* por la vía de remitirla a un relato virtual verosímil en el que instala una relación de reconocimiento y de reflexión entre la persona y sus personajes; b) a partir de esa operación primera, el relato mítico se ofrece como una trama donde llevar los hilos de la historia y el color de las emociones personales a la serie creciente de posibles derivaciones de significaciones. En esa segunda eficacia simbólica del mito vemos el segundo caso de la interpretación, que lleva y trae los hechos a las palabras y las palabras a los hechos, en un complejo juego de liga y sutura, de articulaciones y encarnaciones, de abducción y distribución de significados. Ese juego resulta elaborador en tanto no sólo genera un efecto hacia el pasado, resignificando los hechos en nuevas tramas históricas afines al Yo actual; también amplía el horizonte de posibilidades presentes en tanto el Yo puede disponer de nuevas tramas de significación que divergen y se complejizan y, en tanto allana el camino de la significación sobre las tribulaciones que produjo el sentido conflictivo, permite acceder a futuras vías de apertura a experiencias aventureras que son aún desconocidas. No sólo se trata de acceder a una significación oculta bajo el efecto de la represión; las experiencias de impasse producidas por un *acting out* crónico nos alertan sobre nudos

caóticos de sinsentido<sup>6</sup> sin una significación establecida que insisten en ser abordados en su espontánea presentación en el *acting out*. Sólo el uso de una posición tercera sostenida en una versión narrativa que le resulte verosímil al paciente puede abrir la puerta a una posible resolución del conflicto transferencial. Los trabajos de C. y S. Botella (1997) sobre figuración y regresión formal apuntan al mismo tipo de fenómenos que insisten en la clínica desde su tópica más allá de la representación. Al carecer de una adecuada vía de expresión narrativa, los hechos tienden a desplegarse como *acting out*, en un genuino y adecuado medio de comunicación, que expresa las cosas en el nivel en que están en la vida psíquica del paciente. Lejos de constituir un obstáculo, el *acting out* es en esos casos la vía regia de acceso al caos que insiste en presentarse más allá de la representación y del clásico método de la asociación libremente flotante. *No se trata ni del resultado de un error técnico ni de una objeción a la regla fundamental sino que en esos casos el paciente obedece con la debida corrección la regla, asociando con lo que está allí: como un efecto de sentido aún no significado, presto a ser comunicado bajo la forma de un acting out*. La interpretación se adecua a la naturaleza del fenómeno clínico y presta un servicio diferente al que da ante una significación reprimida. C. Chabert nos enseña que el *acting out* debe ser leído igual que otras expresiones narrativas, en el nivel mítico en el que se expresa: como una constelación de hechos presentes en la experiencia caótica que permanecen aún amalgamados entre la persona y los personajes en una concreción mítica que podría abrirse o desplegarse. Allí reside el mayor riesgo clínico; rechazar el mensaje mítico equivale a rechazar a la persona del paciente y genera una inevitable transferencia negativa que se realimenta en un circuito vicioso. Sólo la recuperación simbólica del mito en una trama que pueda contenerlo, expresarlo y resultar verosímil para el paciente puede dar con la vía de salida al obstáculo. Encontrar ese texto puede resultar difícil, pero la experiencia de Chabert nos enseña que eso no resulta imposible si sabemos buscarlo.

---

<sup>6</sup> Estoy usando en este texto la terminología deleuziana que homologa sentido con sinsentido, en tanto se refiere a un efecto de lenguaje sin significación. Una vez que se hace el distingo entre significación y sentido, se sobreentiende que el sentido es un efecto por fuera de la significación, que insiste y exige que la significación intente cubrirlo, sin lograrlo plenamente nunca (Deleuze, G. *Lógica del sentido*, op. cit.).

### VIII. LA INTERPRETACION DEL CAOS Y LA CATASTROFE TRAUMATICA

Las idas y venidas del héroe permiten estudiar la articulación entre el simbolismo y los hechos y en particular explorar la relación posible entre el caos y su recuperación narrativa, lo que tiene enorme importancia en el abordaje de lo traumático, en especial en las situaciones de catástrofe. La idea de caos suele vincularse con fracaso y en parte lo es en tanto resulta de una imposibilidad representativa temporaria. Eso no significa que se trate de experiencias primitivas, tempranas o sin un adecuado desarrollo simbólico como se las describió en términos de lo informe o lo psicótico. El mito heroico desentraña su naturaleza como un efecto de sentido que puede ocurrir en todo momento—como acontece en situaciones traumáticas asociadas a catástrofes— e incluso en algunos casos, puede ser buscado intencionalmente. Un ejemplo de esta interpretación se puede ver en el arte; un nuevo personaje menos heroico pero no menos atrevido es el artista; su acto creativo surge en esa área de descontrol conciente que toca en su inicio un punto catastrófico. El artista busca dar visibilidad a lo invisible, dice Klee; para ello, al igual que el héroe, el artista rompe con sus orígenes para recibir la recompensa de una metamorfosis en su obra. ¿Hace la obra que pensó o ella “es hecha” involuntariamente en el momento desencadenado en que rompió con el cliché y buscó algo a tientas? En la creación suceden las dos cosas y el lugar del autor se torna ambiguo. Cuando Deleuze discute esos hechos, se pregunta: “en el acto pictórico ¿quién obedece a quién, es la mano quien obedece al ojo o es el ojo quien se presta a ver lo que pinta la mano?” (Deleuze, G., 1981). El ojo indica, pero entretanto ocurre un gesto desencadenado de la mano que se impone sobre su mirada y le abre un nuevo ángulo de visión, una interpretación novedosa que abre nuevas perspectivas. Ese movimiento desencadenado de la mano toca un punto caótico sin significación, de cierto desorden pues carece de significaciones establecidas. Es más, el gesto remueve hechos sumergidos en la historia o disociados de la perspectiva de ese momento y puede generar amalgamas entre la persona del creador y los personajes que surgen de su acto creativo, tal cual ocurriría en el caso de un soñante y un sueño particularmente perturbador. El caos previo a la creación pone en riesgo la posición del autor y su lugar en su mundo. La interpretación es un tiempo creativo que emerge de ese caos dando un posible significado. Ese tránsito entre dos situaciones de tan distinta naturaleza requiere una

vez más de una metamorfosis que permita que una situación de miseria representativa se transforme en una experiencia con un significado verosímil. Ese modelo restringido del caos creativo localiza factores que se dan con otra magnitud en las catástrofes traumáticas.

La noción de catástrofe se usó ampliamente en la literatura y aunque ha tenido muchas acepciones, su sentido se estabilizó en torno a definir la falta de comprensión de una vivencia que impide articularla con las representaciones previas de lo sabido. Dos vivencias distintas pueden producir esa carencia: a) puede ser una acción intencionada del sujeto, quien busca desembarazarse de lo sabido para buscar una perspectiva nueva de los hechos como hemos visto en el proceso creativo; o b) puede ser el resultado de una vivencia arrasadora que dejó al sujeto perplejo y sin una comprensión cabal de lo que ha vivido. Esas dos vivencias polares muestran dos escenarios con distintas eficacias: en el primer caso, el caos es un estadio usual en la génesis de un acto creativo. Ese tiempo de anulación de lo sabido permite partir de un punto cero en la creación de un hecho original y singular. En el otro caso es una vivencia desgraciada que deja inerme a quien la padece y lo sume en una catástrofe con una miseria representativa. No podemos confundirlas, pues no se trata de la misma situación. En el estadio creativo el creador no está a merced de la fuerza implosiva de la catástrofe. El gesto creativo destruye el orden previo; borra lo ya hecho y sabido y abre un nuevo orden, pero no pone en riesgo al sujeto. Este gesto toca un instante catastrófico, pero esa catástrofe está bajo control. En su acto de desandar lo sabido, el creador arriesga más en recaer en un cliché ya producido que en quedar atrapado en la inanidad semántica. La catástrofe en cambio causa una vivencia impotente y su urgencia es recomponer una versión de los hechos desde un posible orden simbólico. Estas dos dimensiones del caos y la catástrofe dan dos posiciones diferentes del sujeto: la creación muestra un autor activo, que busca en la destrucción del orden previo un paso necesario de su creación; por el contrario la catástrofe deja al sujeto en una posición pasiva sin recursos simbólicos para salir de su emergencia.

A pesar de esas dos grandes diferencias, caos y catástrofe tienen sus puntos de contacto y podemos conjeturar que entre ellas se puede producir un cambio de estado si se dan ciertas condiciones. Ese cambio de estado va de la catástrofe a una turbulencia sin orden, pero que, al modo de un Big Bang, crea un universo. Extrapolando los



términos de W. Bion podríamos llamar a ese cambio de estado como el pasaje de la pura catástrofe al cambio catastrófico.<sup>7</sup> En términos generales en el cambio catastrófico se mantienen las condiciones de comprensión y de inteligibilidad y en la catástrofe hay una grosera ruptura entre la vivencia catastrófica de un hecho y la forma simbólica que puede comprenderlo. El sujeto queda devastado en sus posibilidades de encontrar una relación simbólica entre él y su mundo. La catástrofe es ininteligible. En el cambio catastrófico, por el contrario, a pesar de su turbulencia, se mantienen lazos con la experiencia del sujeto y se sostiene un lugar de comprensión, aunque sea mínima, de su experiencia. Si el cambio catastrófico traspasa los límites de la comprensión se transforma en catástrofe. W. Bion (1965) señaló que si la turbulencia del cambio catastrófico es muy intensa, rompe con la experiencia subjetiva y se desencadena una catástrofe. Este suele ser un hecho desgraciado difícil de resolver porque la catástrofe implica una ruina simbólica. Sin embargo, existe un posible camino de retorno permeable de la catástrofe al cambio catastrófico y en él se manifiestan elementos vividos en la catástrofe. La expresión de esos retazos es dolorosa e implica una vívida reminiscencia. Cada vez que surge el recuerdo, vuelve a surgir el mismo dolor y la víctima quiere librarse de la reiteración, pues cada vez que debe enfrentarla enfrenta el mismo problema sin solución. Los retazos reaparecen en su caos original o levemente trastornados en una escena violenta con emociones insoportables. En esos fragmentos de memoria se encuentran, sin embargo, los elementos que pueden hacer de puente en una futura salida elaboradora que pueda ingresar en un nuevo cambio catastrófico. El juego humano genera las condiciones para que la elaboración simbólica recupere los lazos rotos y permita la comprensión de ese fragmento quebrado de la vida.

Si el juego parte de la catástrofe y aporta un punto de organización que tuerce el status catastrófico en dirección a un orden, ¿cómo ocurre ese cambio de dirección? Este es un intenso debate lleno de enigmas. En primer lugar, no resulta posible el abordaje simbólico de la catástrofe en su plena dimensión arrasadora: hace falta un primer

---

<sup>7</sup> Cf. Bion, W. *Transformations*, London, Heinemann, 1965. En rigor de verdad, W. Bion sólo consideró la posibilidad del tránsito desde el cambio catastrófico hacia la catástrofe. Esta es el malogrado resultado del cambio catastrófico si su turbulencia emocional rompe la estructura de la preconcepción. Creo sin embargo, perfectamente posible conjeturar el camino inverso, si una experiencia psíquica genera las condiciones del retorno desde la catástrofe hacia su posible comprensión simbólica.

paso que restrinja la ruina de la catástrofe al desorden de un caos; ya señalamos que el caos, a diferencia de la catástrofe, es un desorden bajo el control del sujeto. El orden simbólico opera con diferencias y con oposiciones significantes y, por cierto, no hay una oposición significativa entre la catástrofe y un término simbólico. Para que sea posible el pasaje entre esos dos términos inconmensurables se necesita salvar la brecha con algún puente. La catástrofe es la nulidad del orden simbólico y se opone a él como un todo. Hablamos primero del rol articulador del mito y del héroe. Las artes plásticas a su vez buscaron una primera aproximación con su estrategia de deconstruir y reconstruir parámetros: la luz, la perspectiva, el color, las formas, el movimiento, etc. Diferentes movimientos impusieron reglas de transformación en el modo de representar: el renacimiento, el claroscuro, el impresionismo, el movimiento fauve, el cubismo, el futurismo. En ellos se advierte, más allá de sus diferencias estéticas, una oscilación de la descomposición-recomposición de una de esas variables. Esa recomposición tiene un resultado limitado; más allá de la creación original de esas transformaciones, ellas sólo alteran los códigos que presiden a la representación, ¿se puede ir más allá?

Es probable que como señaló P. Klee, *“nunca sea lo suficientemente cerca”* (*“nowhere nearly close enough”*). Al seguir la reflexión de Klee sobre su propio proceso creativo, se encuentra una posible respuesta a la cuestión pues el proceso creativo parte de un caos restringido por el autor:

*“El caos como antítesis del orden no es propiamente el caos, no es el verdadero caos. Es una noción localizada relativa a la noción de orden cósmico. El verdadero caos no podría ponerse sobre el platillo de una balanza, sino que permanece siempre imponderable e inconmensurable. El correspondería más bien al centro de la balanza”* (Klee, P., 2007).

Si bien Klee parte de la idea de catástrofe –lo que él llama el verdadero caos–, él piensa que para que sea posible alguna creación es necesario partir de un caos restringido. Vale decir, en la interpretación del caos es necesario partir de un punto de perspectiva simbólico que sea el inicio de un orden posible. No se abarca lo que es inabarcable, se trata de *adoptar una hipótesis que haga presente y representable a lo caótico dentro del universo comprendido posible*. El artista no trabaja con el caos verdadero, sino con un cierto caos

que puede abarcar, incluir y representar dentro del mundo visible. A pesar de su desorden, ese caos restringido ya es una interpretación del caos verdadero, de lo que aquí llamamos catástrofe. Probablemente esa idea de caos que sostiene Klee ya no es la anulación concreta de lo simbólico, pero sí intenta partir de un punto cero, de cierta representación del caos que se establece desde el simbolismo. Una representación que presenta al caos y lo hace aparente, pero ya no es el caos propiamente dicho. En el caos de Klee opera el simbolismo: es un caos que el simbolismo comprende, ordena, corta y divide en un proceso de composición total, activo y conciente (Okuda, O., 1983). En las propias palabras de Klee podemos encontrar la transposición del caos verdadero, mudo y sin cualidades, en un caos creativo con cualidades en la migración del punto gris-blanco-negro en el punto gris-verde-rojo. El punto gris-blanco-negro arrastra la falta de color del blanco y negro en los que se funda, mientras que el gris-verde-rojo anuncia en sus verdes y rojos al abanico de colores de la creación. Klee no ignora que el blanco conjuga todos los colores, pero ellos no se ven en él y son invisibles; mientras que el rojo y el verde se presentan en su colorido anuncio del cromatismo. Por esa razón la migración de un punto gris al otro punto gris permite hacer visible lo invisible. Para abundar en este punto de vista, en su comentario sobre Paul Klee, R. Doschka (2001) señala el elemento germinal y embrionario de la interpretación, que Klee describía como una alegoría creativa:

*“Cuando Klee se refiere a su modo de pintar habla de una alegoría creativa, para él el lienzo o el papel es un pequeño jardín del paraíso en el que los elementos pictóricos crecen como plantas, exploran su potencialidad en las esferas transicionales entre la figura y la abstracción, la forma y la idea. Con su intuición creativa, Klee une en su proceso creativo como un jardinero cultiva sus plantas hasta florecer. Sus títulos están llenos de jardines y de metáforas con plantas” (Ibíd.:19et ff.).<sup>8</sup>*

El proceso creativo de Klee no tiene un fin formal, pero da forma pictórica a un génesis que, partiendo de un punto cero (“ground zero”), semeja la obra de la naturaleza –por ello la metáfora de un jardín paradisíaco. La misma idea germinal de una creación que surge de la

<sup>8</sup> La traducción es mía.

nada se encuentra en Cézanne, cuando habla de su pintar como “*este amanecer de nosotros mismos por encima de la nada*” (Düchting, H., 1990:214). Deleuze (1981) propone una idea similar y habla de un abismo ordenado. Nadie se caerá en su fondo aterrador. Es un abismo representado, ordenado y afectado por un orden; estamos en el plano simbólico, pues el abismo deleuziano <sup>9</sup> ingresó en ese orden como un significante simbólico de lo abismal. En la imagen interpretada se “ven” los elementos invisibles que aporta la interpretación.

Este salto necesario entre la catástrofe y el caos implica la puesta en juego de varios factores. Ya señalamos la introducción de una operación interpretativa en la que el sujeto se sostiene y remonta su ruina representativa de la catástrofe. Esa interpretación es ya una operación simbólica y, precisamente por ello, al brindar una versión discrimina a un sujeto de la concreción y la falta representativa de la ruina catastrófica. Esos factores –interpretación y sujeto– se acompañan de un tercero: la constitución de un intervalo nuevo que será la sede de un juego en el que se darán cita representaciones, intercambios, vías nuevas y permutaciones de perspectivas. El cambio de estado desde la catástrofe a la representación simbólica que la interpreta incluye tanto una operación significativa como la apertura de un área de manifestación donde un sujeto se hace presente. Esa área tiene una doble perspectiva: por un lado está en blanco y es un intervalo abierto (Wagner, A., 2000)<sup>10</sup> a lo que surja en ese momento creativo y germinal y, por el otro, arrastra las ideas que sobrevivieron a la destrucción de lo sabido.

Nunca el blanco es completo ni la destrucción es total; ese agujero producto de la carencia de representaciones se rodea de representaciones previas que lo enmarcan y le dan una suerte de borde de contención semántico. En “Más allá del principio del placer” S. Freud (1920) señaló que el hecho traumático se rodea de representaciones que le dan un sostén narcisista. Esas ideas previas ligadas a la catástrofe participan del trabajo de liga y de entramado simbólico que organizan la salida elaboradora. También prestan auxilio al proceso que se dará si ese puente entre la catástrofe y el simbolismo se hace finalmente presente.

<sup>9</sup> En rigor, la idea de un abismo ordenado surgió del texto de Jean Grenier: *Un abîme ordonné* figura como comentario en la muestra “*Choix d’œuvres des années 1946-66*”, Galerie Le point capital, Paris.

<sup>10</sup> La idea de intervalo sigue las ideas de Wagner, A. en “Drawing a blank”. *Representation*, N° 72, UCP, California, 2000.

## IX. ILUSTRACION PRACTICA

El siguiente fragmento del texto “Memorias de la calle Pasteur” de Leonor Arfuch (2008) puede servir de ilustración de la interpretación de una catástrofe:

*“Lo impensable –el atentado– sobrevino un lunes como tantos y el estallido fue sentido en el cuerpo, en una proximidad urbana que desdiseña el límite de los barrios y hubo luego esa atracción fatal de la imagen televisiva, cámara fija de una eternidad cuyo detalle no atenuaba la estupefacción”* (Ibíd. :16).

En esa breve referencia de un conjunto complejo de vivencias que privilegian por igual la estupefacción sorprendida ante el estallido de lo impensado y la perplejidad ante algo que resultó impensable en esa experiencia tan próxima que no pudo eludirse pues los límites se avasallaron. No se trata de algo que le ocurre a los otros ajenos, tal como suele ocurrir con el espejismo del *Show Business* del noticiero; surge en ese nosotros que sugiere R. Rorty (1991:214) que está implicado sin excusas. El hecho ingresó brutalmente en su intimidad y destruyó su valla protectora. Ese inesperado resultado impone una vivencia impensable, en la que hay un momento –instantáneo o permanente– de impotencia para comprender. El problema a resolver es que un “lunes como tantos” deja de serlo e impone una verdad de “nosotros” que estaba fuera de toda expectativa, expulsada en los ajenos, en esos otros “marginados” de nuestra vida por obra de la desmentida con la que la hemos vallado. La brusca caída defensiva y el retorno impensado de nuestra condición nos ponen en aprietos. Curiosamente, al igual que en otros tropezones, la primer reacción subjetiva es recomponer la auto imagen. En un primer momento, cuenta Arfuch, resultó difícil decidir quiénes eran los implicados: “¿israelitas, israelíes, hebreos, judíos...? ¿Ellos..., nosotros..., todos?” (Ibíd.:20). Para ello hace falta recuperar ligaduras entre lo propio y lo aún ajeno, entre lo próximo y lo expulsado, entre lo aceptado y lo que se ha mantenido desmentido toda una vida. Esa red de asociaciones es colectiva, pero tiene un rincón individual irrenunciable, pues es en la intimidad de lo propio de cada sujeto que se entrama la clave del sentido personal que evita una nueva desmentida. El segundo momento incluye la búsqueda asociativa de ligaduras:

*“Fue justamente ese vacío, todavía humeante, imagen fija del desastre... la que me produjo una asociación caprichosa quizá, pero no del todo infundada: el recuerdo súbito de la tapa de un libro de Tzvetan Todorov que había incluido en un curso reciente y que aún estaba apilado en mi mesa de trabajo, en la tapa, una vieja fotografía de Tadeusz Bukowski tomada en octubre de 1944 muestra la calle Piwna de Varsovia...”* (Ibíd.:18).

Al igual que cualquiera, L. Arfuch se repone de lo irrepresentable tomando de su propio acervo de representaciones las posibles anclas de liga para otorgar sentido. Ella ofrece su lugar de un caso más. Muestra cómo se entrama el significado del caos aún ajeno en una red interpretativa propia, de imágenes y libros de trabajo, en los que ella sostiene su cotidiana tarea de comprender y dar significado a su vida. La ruina de la Varsovia de post guerra se presta para comprender esta Pasteur aún irrepresentable. La verosimilitud de la liga es posible en tanto entre las calles Piwna y Pasteur se enlazan invisibles hilos de asociación, apenas entrevistos por nosotros lectores, pero plenos de sentido para ella.

El tercer paso implícito en el paso anterior incluye un trabajo de urdimbre entre lo aún irrepresentado con las representaciones asociadas. En ese trabajo de urdimbre W. Benjamin señala que el drama (*Trauerspiel*)<sup>11</sup> juega un rol central, tanto en su potencia de representación como por el trabajo de duelo con el que se asocia. La pasiva impotencia del héroe ante su destino trágico –propias de la decisión trágica o de la catástrofe– se trastoca en el drama en una hipérbole cuyas ramas divergen en sentidos diferentes: una se aleja hacia el infinito y la otra se constituye en el “*limitado espacio de una existencia terrenal*” (Ibíd.:137). El tiempo del drama ofrece un cambio en la posición del sujeto: desde la pasiva impotencia del héroe trágico ante su sino inmortal hacia la repetición activa de su sino en el drama, en la que el sujeto lo recrea y establece relaciones entre él y sus sucesivas escenas y personajes. En nuestro ejemplo vemos a Arfuch en una activa obra de puesta en relato, apelando a todo el bagaje de sus recuerdos y representaciones. El relato lanza y relanza asociaciones, crea vínculos y ordena posibles historias paralelas. Esa tarea elaboradora repite, pero no de un modo estéril, sino al servicio

<sup>11</sup> Nota: Drama traduce el vocablo alemán *Trauerspiel*, que incluye a *Trauer* (duelo) y a *Spiel* (juego), dos términos que tendrán un importante papel en la discusión que sigue.

de transformar la vivencia irrepresentada en una experiencia personal que se pueda compartir:

*“La repetición es precisamente aquello en lo que se basa la ley del drama...sus acontecimientos son esquemas, imágenes alegóricas reflejadas en otro juego en el que la muerte desaparece... el drama es una forma intermedia,... ni individual ni (mítica). Su universalidad no es mítica sino espectral”* (Ibíd.:137).<sup>12</sup>

Los esquemas corresponden al elemento lúdico del juego (*Spiel*) que habita en el drama; sostienen una matriz formal en la que la escena se permuta en sus múltiples variantes y en la que los personajes alternan papeles y trastocan sus posiciones pasivas en activas. Esa movilidad lúdica del esquema del drama ofrece un haz de experiencias que permiten al sujeto apropiarse de la situación catastrófica y salir de su perplejidad, dándole sentido al caos, abrochándolo en y con sus registros personales previos. El drama ofrece un juego virtual –Benjamin dirá especular– en el que la catástrofe encuentra una representación. No se trata sólo de un proceso asociativo de representaciones sino de una apropiación que activamente ubica al sujeto en el centro de su propia historia. De juguete pasivo de la situación catastrófica, primero se repone concibiendo un caos y luego activamente juega ligando sus vivencias irrepresentadas a aquellas representaciones propias que le permiten hilar una historia dramática que lo tiene como eje. Esa condición interpretativa lúdica se completa en relación a la aflicción (*Trauer*), una de las consecuencias de la articulación de la naturaleza en el lenguaje. Benjamin culmina en la frase siguiente, en la que expresa el rol del duelo en la apropiación de lo natural en el juego del lenguaje. Algo se pierde y se traiciona en el tránsito de lo ostensivo a la palabra:

*“La naturaleza se encuentra traicionada en el lenguaje y aquella inconcebible tribulación del sentimiento se convierte en luto (Trauer)”* (Ibíd.:140).

La ligadura de la catástrofe con lo simbólico es el caso extremo del fenómeno cotidiano del comprender. La ligazón de la razón con lo propio de la persona exige que una misma eficacia implique la

---

<sup>12</sup> Esta cita y la anterior corresponden a Benjamin, W. *Schriften Band VII. Op. Cit.*

simultánea tarea de encontrar una razón en los hechos de la vida y de investirlos para darles un sentido. No hay comprensión de la vida por fuera del sentido ni el sentido puede existir sin la correspondiente exigencia de apropiación personal, ese acto singular que marca qué es una experiencia para cada quien. En la catástrofe naufragan por igual la razón y lo propio de la persona, dando por resultado ruinoso tanto la incomprensión de los hechos como la perpleja impotencia de asumirse como sujeto. En la catástrofe fallan la definición y la significación, pero es más doloroso el fracaso de la manifestación del sujeto, quien no sabe quién ha sido en ella. La elaboración del caos es una salida de esa impotencia a través del doble proceso de interpretar y resignar un resto que permanece vigente, siempre presto a insistir en su eficacia repetitiva con su carga de dolor a costas.

#### **X. LA INTERPRETACION Y LA ASUNCION ETICA DE LA RESPONSABILIDAD POR EL DISCURSO**

Finalmente, vimos que la interpretación distingue dos planos del texto: a) lo que surge como sujeto de la frase, cualquiera sea el significado que se le atribuye y cualquiera sea quien atribuye ese significado: el autor, el lector o la obra; b) lo que remite al autor de la atribución de significado: nuevamente el autor, el lector o la obra. Cuando D. Meltzer intenta distinguir arte y pornografía, encuentra un filo divisorio entre los límites de lo que se puede expresar y lo obsceno. Sin embargo, la cuestión más interesante reside en que la obscenidad puede surgir por igual de la intención pornográfica del autor y/o de la mirada pornográfica de quien la mira o la lee. Una vez más encontramos que la interpretación tiene una emergencia errante o bien, que surge en cualquiera de los polos del discurso. La cuestión ética de fondo del planteo de Meltzer lleva a quién debe responsabilizarse por esa obscenidad emergente: ¿debe el autor responsabilizarse por la mirada del lector? Para mayor claridad, esa diferente dirección de la causa y del efecto en los vaivenes del hecho de sentido puede ser distinguida con las ideas de sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación o con las de *sujeto del enunciado* y *autor de la enunciación*. *Sujeto* define al efecto autoral de la emergencia de sentido en el enunciado, sea éste un cuadro, un lapsus o una mirada obscena, como en el párrafo anterior. Si tomamos el caso práctico de un cuadro de Klee, debe responder por el efecto de sentido de una



imagen pictórica donde conviven peatones, aceras y formas campesinas: alguien debe decir, supongamos: “este cuadro merece el título de *Strasse im Lager*” (Klee, P., 1923).<sup>13</sup> *Autor* en cambio define al obligado reconocimiento de la responsabilidad de ese efecto. Klee dirá: “yo lo pinté”, la víctima de un lapsus dirá: “debo aceptar que dije eso” y quien miró como miró deberá o no aceptar que su mirada llevó adelante una pretensión pornográfica. Si con la idea de *sujeto* describimos un efecto irresponsable, el *autor* no puede evitar reconocer al efecto como propio ni eludir responder éticamente por el acto efectuado. La brecha entre el autor y el sujeto puede asimilarse a la distinción que hizo P. Ricoeur (1990) con mayor precisión entre las dos formas del sí mismo: *ídem* e *ipse*. *Idem* puede corresponder aproximadamente a la idea de autor y lo mismo podría decirse entre las ideas de *ipse* y de sujeto. En la brecha entre *ídem* e *ipse*, *ídem* puede tanto rechazar como apropiarse de los efectos de *ipse*; lo *propio* es un efecto de apropiación obligada en *ídem* de los efectos de sentido y del efecto sujeto (*ipse*) que ese sentido generó en el ejercicio del lenguaje. La interpretación está y participa en cada uno de esos pasos: primero intenta darle una significación al sentido inasible del enunciado, luego localiza un sujeto del mismo y, finalmente, atribuye esa intención a un autor que debe responsabilizarse éticamente tanto por el sentido como por la significación producida.

## BIBLIOGRAFIA

- ARFUCH, L. “Memorias de la calle Pasteur”. *Crítica cultural, entre política y poética*, FCE, Bs. As., 2008.
- BAUMAN, Z. *Legisladores e intérpretes*. Univ. de Quilmes, 1997.
- BELMONT, N. “Propositions pour une anthropologie de la naissance”. *Topique*, Nº 43: 7-18. 1989
- BENJAMIN, W. *Schriften Band VII*. Surkahmp Verlag, Frankfurt am Main, 1980.
- “Sobre algunos temas en Baudelaire” y “El narrador”. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, M. Avila, Montevideo, 1971.
- BION, W. *Transformations*. London, Heinemann, 1965.

---

<sup>13</sup> Klee, P. (1923) *Calle en el campo. Strasse im Lager*, 25,3 x 31 cm. Rosengart Collection, Lucerne.

- BOTELLA, C. Y S. *Más allá de la representación*. Promolibro, Valencia, 1997.
- BREUER, J. ET FREUD, S. (1893) "Informe preliminar". *Obras completas*, Buenos Aires, A.E., 1979.
- CHABERT, C. "Dos o tres cuentos que yo se de ellas". *Revista Psicoanálisis*, APDeBA, Vol. XIII, Nº 3, 1995.
- DELEUZE, G. ET GUATTARI, F. (1976) *Rhizome*. Ed. De Minuit, Paris. *Mil plateaux*, Ed. De Minuit, 1980, Paris. *Mil mesetas*, Pretextos, Valencia, 2002.
- DELEUZE, G. *Pintura*. Cactus, Bs. As., 2007. Clase del 7 de abril de 1981.
- *Logique du sens*. Minuit, Paris, 1969 Versión española *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989, "Tercera serie, de la proposición": 35-46.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Minuit, Paris, 1992, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Bs. As., 2006, 35-49.
- *Ante el tiempo*. A. Hidalgo, Bs. As., 2006.
- DOSCHKA, R. (2001) "A lyric poet in paradise and a dramatist in arcadia". *Paul Klee*: 19 et ff. PrestelVerlag, Munich, 2007.
- DÜCHTING, H. *Paul Cézanne*. Taschen Verlag, Köhln, 1990, 214 et ff.
- ECO, U. (1990) *Los límites de la interpretación*. Lumen, Barcelona, 1998.
- FOUCAULT, M. (1970) *L'Archéologie du savoir*. Gallimard, Paris, 1969. *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1999, págs. 39-40.
- FREUD, S. (1895) Proyecto de una Psicología p/neurologos.
- (1900) "La elaboración secundaria", La interpretación de los sueños. *Obras Completas*, A.E., Bs. As., 1979.
- (1900) La interpretación de los sueños. *Obras Completas*, A.E., Bs. As., 1979.
- (1909-1908) La novela familiar de los neuróticos. *Obras Completas*, Vol. 9, A.E., Bs. As., 1979.
- (1910) La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis. *Obras Completas*, A.E., Bs. As., 1979.
- (1912) Dinámica de la transferencia. *Obras Completas*, A.E., Bs. As., 1979.
- (1920) Más allá del Principio del Placer. *Obras Completas*, A. E., Bs. As., 1979.
- (1923) El yo y el ello. *Obras completas*, A.E., Bs. As., 1979.
- GIACAGLIA, M. "El estructuralismo: ¿una destitución del sujeto?" *Ciencia, docencia y tecnología*, Nº 29, Año XV, Bs. As., Noviembre 2004.
- GOOSEN, E. "Tony Smith 1912-1980". En *Art in America*, LXIX: 11.
- GRENIER, J. *Un abîme ordonné*. "Choix d'œuvres des années 1946-66", Galerie Le point capital, Paris.

- JUDD, D. (1965) *Specific objects. Complete writings, 1975-1986*. Eindhoven, 1987. En: Gintz, C. *Regards sur l'art américain des années soixante*, Territoires, Paris, 1987.
- KLEE, P. (1920) *Teoría del arte moderno*. Cactus, Bs. As., 2007, pág. 55. En alemán original, *Schriften*, Geelhard Verlag, Köhln, 1976 y *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Glaesemer Verlag, Basle-Stuttgart, 1979.
- LACAN, J. "El Seminario sobre La carta robada". *Escritos 2*, Siglo XXI, México, 1971.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes tropiques*. Plon, Paris, 1955.  
— *Antropología estructural*. Siglo XXI, México, 1958.  
— Prólogo a la obra de Marcel Mauss *Sociología y Antropología*. Tecnos, Madrid, 1971.
- OKUDA, O. "Zerteilen und Neukombinieren –über die spezielle Technik von Paul Klee", *Bunkagaku-Nempo*, University of Kobe, N° 2, march 1983. Citado por Christian Rümelin en "Klee's interaction with his own oeuvre", Paul Klee, Prestel Verlag, Munich, 2007.
- POE, E. A. *La carta robada*. Versión de J. Cortazar, Alianza, Buenos Aires, 1998.
- RICŒUR, P. *Les conflit des interprétations*. Du Seuil, Paris, 1969.  
— *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris, 1990. *Si mismo como otro*, Siglo XXI, Mexico, 1996.
- RORTY, R. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós, Barcelona, 1991.
- STRACHEY, J. (1934) "The nature of the therapeutic action of psycho-analysis". *International Journal of Psycho-Analysis*, 15, 127-159.
- WAGNER, A. En: "Drawing a blank". *Representation N° 72*, UCP, California, 2000.

*Carlos Moguillansky*  
Las Heras 3745, 11° "C"  
C1425ATB, Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Argentina