

RELACIÓN ENTRE IRREPRESENTABLE ARTAUDIANO E INCONSCIENTE FREUDIANO

RELATIONSHIP BETWEEN ARTAUDIAN UNREPRESENTABLE AND FREUDIAN UNCONSCIOUS

GABRIEL PÉREZ JARAMILLO¹

Resumen

El presente trabajo analiza la relación entre lo irrepresentable del Teatro de la Crueldad propuesto por Antonin Artaud, y la dimensión de lo inconsciente propuesta por Sigmund Freud. Asimismo, profundiza en la relectura y análisis que efectúa Derrida a partir de la relación mencionada. Para ello, se indaga cómo los autores abordan dichos planteamientos a lo largo de sus obras, examinando con especial énfasis cómo el acontecimiento representacional, en tanto traducción de lo informe -y en aras de una lógica del sentido-, aborta justamente, mediante su repetición, lo que hay de diferente e inabordable en el ejercicio de la vida. Podríamos decir: aquello que se escabulle entre los átomos de la palabra.

Palabras Clave

Irrepresentable, Inconsciente, Representación, Crueldad.

Abstract

This paper analyzes the relationship between the unrepresentable of the Theatre of Cruelty proposed by Antonin Artaud, and the dimension of the unconscious proposed by Sigmund Freud. It also

deepens the rereading and analysis that Derrida makes from the aforementioned relationship. To do this, it is investigated how the authors approach these approaches throughout their works, examining with special emphasis how the representational event, as a translation of the shapeless -and in view of a logic of meaning-, aborts precisely, through its repetition, what is different and unapproachable in the exercise of life. We could say: that which slips between the atoms of the word.

Keywords

Unrepresentable, Unconscious, Representation, Cruelty

Fecha de recepción: 29 de agosto de 2019

Fecha de aprobación: 20 de noviembre de 2019

1. Introducción

Reconocer cómo el ejercicio representacional permite las diversas prácticas del sentido es el paso previo a cualquier problematización de un determinado saber y/o práctica. Efectivamente, lo representado, en tanto amalgama de conceptos siempre dispuestos para el trabajo de la razón, otorga *el* marco que permite la emergencia subjetiva. Marco que, desde luego, actúa siempre como frontera de la múltiple operatividad conceptual. De este modo, el presente escrito indaga las

¹ Psicólogo. Licenciado en Psicología, Universidad Nacional Andrés Bello. Contacto: gabriel.perez.jaramillo@gmail.com

implicancias de abordar aquello que estaría *más allá* o *más acá* de aquellos límites.

Asimismo, y en aras de focalizar la discusión conceptual de lo dispuesto, se tendrá como eje central la labor teórico-práctica realizada por Antonin Artaud y Sigmund Freud en torno a dos de sus conceptos centrales: lo irrepresentable y lo inconsciente. De este modo, las problemáticas planteadas por ambos servirán de sostén al momento de discutir sobre las incumbencias y las consecuencias del ejercicio representacional. Como es sabido, ambos autores promueven un quiebre elemental respecto de los diversos paradigmas de la época, pues el gesto deconstructivo que subyace a los conceptos mencionados permitiría revocar del centro operacional tanto la palabra como la consciencia: conceptos hasta el momento primordiales para el abordaje artístico y clínico, respectivamente.

Por último, a través de las temáticas descritas, se pretende discernir cómo podrían estar relacionados aquellos conceptos, teniendo en especial consideración la relectura que establece Jacques Derrida de estos. Efectivamente, a partir de aquello, se procura desprender una articulación capaz de cuestionar el fenómeno representativo, en miras de enriquecer y profundizar las actuales discusiones teóricas en torno al arte y el psicoanálisis.

2. La crueldad y lo irrepresentable

Incesantemente, Artaud (2001) realiza una profunda crítica al teatro de su época -primera mitad del siglo XX-, critica que enfatiza la dictadura que ejercería tanto la palabra escrita como hablada en los procesos creativos. Con ello aduce la idea de una corrupción sobre la que ha caído hasta entonces el teatro occidental:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo [...]? (p. 41)

Si toda palabra implica el ejercicio de una repetición, la cual compromete y suprime posibilidades de expansión en tanto otorga forma, Artaud (2001) va a promover una noción artística que permita derribar aquella práctica. Es que las ideas por sí mismas -y debido a su inherente ligazón con las palabras-, van a involucrar una concepción estática del arte, lo cual tendrá directa repercusión en el origen de un arte subordinado a las lógicas del sentido. Justamente, un arte sometido por la palabra da cabida a una instrumentalización; a un accionar razonado que actúa irremediablemente como correlato de predeterminados fines específicos.

De ahí que, Artaud (2001) proponga el cese de los fundamentos y finalidades que han dado sustento al teatro occidental de la época: “¿Quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres, o resolver esos conflictos de orden humano y pasional, de orden actual y psicológico que dominan la escena contemporánea?” (p. 46). Incluso, connota como prostitución aquello a lo que se le ha otorgado prevalencia hasta entonces en el teatro, planteando que el teatro estaría *apestado* de hombre, y promoviendo que éste debiera estar mucho más allá de planteamientos o resoluciones sociales. Por tanto, el arte tendría metas más secretas y más altas, las cuales estarían completamente alejadas de ideas claras y definidas: para él éstas serían análogas de una expresividad muerta². De este modo, Artaud se distancia de esa realidad en que el teatro ha perdido, o desconsiderado, aquello material que él preconiza

2 En este párrafo la muerte es considerada como obliteración de lo *vivo*. Es decir, se aborda como metáfora respecto de las consecuencias que tendría la práctica representacional: “sólo lo ordenado y representado por el sujeto *es*” (Artaud, 2005, p. 9). Esta distinción es importante, pues Artaud en otros escritos se refiere a la *muerte* como aquello que puede subvertir el velo de realidad con que operaría lo humano: “todo cuanto abandona el campo de la percepción ordenada y clara, todo cuanto apunta a crear una inversión de las apariencias, a introducir una duda sobre la posición de las imágenes del espíritu entre sí, todo cuanto provoca la confusión sin destruir la fuerza del pensamiento surgente, todo cuanto invierte las relaciones de las cosas dando al pensamiento perturbado un aspecto mucho más grande de verdad y violencia, todo eso ofrece una salida a la muerte, nos pone en relación con estados más afinados del espíritu en el seno de los cuales se expresa la muerte” (Artaud, 2005, p. 27).

en la escena: “lo real no es más que una de las caras más transitorias y menos reconocibles de la infinita realidad, ya que lo real se iguala a la materia y se pudre con ella” (Artaud, 2015, p. 18).

Este quiebre respecto del sentido conllevaría una nueva manera de abordar el lenguaje, alejándose de la naturaleza mecánica y repetitiva que hasta entonces había ofrecido posibilidades de otorgar comprensión a un mundo delimitado por la razón (Fernández, 2011). Y, por el contrario, procuraría una aproximación hacia la extensión, el flujo y fugacidad que la vida haría de la expresividad, generando así la experiencia de un arte irreplicable, que se agota a sí mismo, más allá de lo que cualquier signo lingüístico podría constreñir.

A raíz de lo expuesto, valdría la pena preguntarse, entonces: ¿Cómo aproximarse a aquello que, en contraposición a la idea acabada, permanece vivo? ¿Cómo se expresaría, cuando no depende de lo representacional, lo específicamente teatral?

Efectivamente, Artaud menoscaba la funcionalidad que ha tenido el lenguaje sobre el arte. Las hasta entonces finalidades de lo artístico se desvanecen a través de su propuesta, promoviendo un continuo distanciamiento respecto de aquello ligado a lo representacional. Es decir, de lo ahogado por toda palabra; de aquello excluido en toda representación; de lo que toda razón clausura fuera de sus márgenes. De este modo, Artaud “nos invita al grito, a la descarga energética del gesto, a lo indiferenciado, a lo no-derivable de un cuerpo hecho *todo él palabra*” (Fernández, 2011, p.2). Por lo cual, podría ser considerado como un artista del desate, de lo inaprehensible; precisamente, incentivará el desarrollo de un teatro que permita remover todo lo que las palabras han adormecido entre sus letras:

La escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verda-

deramente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado (Artaud, 2001, p. 42).

Dicho esto, se vuelve indispensable abordar cómo opera aquel lenguaje concreto, el mismo que podría “crear una poesía en el espacio capaz de crear imágenes materiales, equivalentes a las imágenes verbales” (Artaud, 2001, p. 42). Al respecto, Artaud (2001) dirá que aquel lenguaje es, en contraposición al de las palabras, uno de expresión *dinámica* que acontece en y a través del espacio teatral. Es decir, en él intervendrán “el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero sólo si prolongamos el sentido, las fisonomías” (p. 90). Así, destaca en la obra artaudiana la dimensión expansiva de toda forma, la cual estaría ligada a una concepción de flujo y cambio perpetuo. Es que en sí mismo, y a través del propio cuerpo, las infinitas posibilidades de sentido se disuelven y vuelven a formar; cuerpo como signo inmanente, portador de sentidos, que acontecen *en sí y ahí*. De esta manera, “se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador situado en el centro mismo de la acción se verá rodeado y atravesado por ella” (Artaud, 2001, p. 96).

Si bien esto operaría de manera distinta a las posibilidades de expresión del lenguaje hablado, Artaud (2001) manifiesta que sí se utilizara este lenguaje, pero sólo mediante sus posibilidades en tanto ampliación de lo meramente conceptual. Es decir, se promovería ir más allá de un lenguaje preestablecido; agotado en palabras estáticas. En efecto, las palabras utilizadas por Artaud se desarrollarían en el mismo espacio, tendrían una acción disociadora y, además, vibratoria sobre la sensibilidad -alejándose así de un sustento racional-. Esto admite intervenir las infinitas variables de entonación y pronunciación respecto de la palabra. Por consiguiente, las múltiples combinaciones posibles entre palabras y expresividad visual se transformarían en signos capaces de crear una especie de alfabeto, el cual admitiría “crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión, para rescatarlo de su servi-

dumbre a la psicología y a los intereses humanos³” (Artaud, 2001, p. 90).

En consecuencia, las imágenes materiales referidas por Artaud (2001) implicarían ya no un lazo estricto con la palabra y su respectiva sujeción intelectual, sino una correspondencia con los sentidos, esos que, más allá de toda forma establecida, permitirán afrontar de un modo único e irrepetible el ejercicio artístico, logrando, en definitiva, una aproximación a lo propiamente inabordable de la *vida*. Es a partir de aquello, que su materialidad penetraría, exaltaría y entorpecería la sensibilidad, liberando así el sentido a través de “un nuevo lirismo del gesto” (Artaud, 2001, p. 96). De tal modo, como dirá Derrida, (1969) el teatro artaudiano “es un teatro en el cual la totalidad del sentido y de los sentidos no se habría consumado” (p. 19). En consonancia con lo anterior, es que aquel lenguaje, replegado en torno a una organolepsia sensorial respecto de aquello que irrumpe en escena, facultaría al teatro para:

Hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una

manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada. (Artaud, 2001, p. 51)

Por todo esto, el teatro artaudiano no sólo operaría como *rebelión* ante la idea de un arte acosado por el sentido, sino que revelaría, a su vez, un contacto con lo *vivo*. Es decir, Artaud disloca, desgrana e interrumpe el continuo cultural en tanto pierde de sí eso que excluye: lo *informe*. Esto sólo sería posible -no sólo tomando distancia del lenguaje hablado-, sino justamente haciéndolo estallar; desarticulando lo que cada palabra, ahogada en su perpetuidad, pervierte en lo relativo a la *vida*. Derrida (1969) es conciso en aseverar cómo Artaud “desea terminar con el concepto imitativo del arte. Con la estética de Aristóteles, en la cual se ha reconocido la metafísica occidental del arte” (p. 7). Concretamente, se promueve un quiebre respecto de la mimesis [*imitatio*] como núcleo de la actividad creadora.

En efecto, Aristóteles diferencia las diversas disciplinas artísticas “según los medios, los objetos y el modo en que se realiza la mimesis y, asimismo, para referirse al imitar como una habilidad innata de aprendizaje en los hombres a partir de la cual, derivan dichas artes” (Suñol, 2008, p. 76). En este sentido, se aprecia cómo la mimesis -en consideración de sus diversas posibilidades- se asocia a procesos de aprendizaje y razonamiento (Suñol, 2008). Justamente, al considerar la capacidad cognitiva como origen del arte y describir una funcionalidad artística relativa a formas más o menos complejas de conocimiento, se desprende que lo imitado siempre estaría bajo una lógica que operaría mediada por lo cognoscible. Es a partir de aquello, que en el centro de todo quehacer artístico primaría constantemente una cualidad intelectual, la cual tendría estricta relación con las ideas y los conceptos (Bosch, 2011). Es más, bajo estos criterios la racionalidad cobra un papel preponderante, pues el artista *concibe* la idea de lo que producirá, *entiende* lo que generará, y a través de aquello se *define* lo creado (Bosch, 2011).

3 Se puede profundizar y problematizar la dimensión de un arte emancipatorio respecto del yugo humano –en tanto raciocinio y expresión *tomada* por la representación–, en los Cuadernos Materialistas realizados por Colectiva Materia. Al respecto, Colectiva Materia (2016) indaga las posibilidades de un nuevo materialismo, el cual, a partir del posthumanismo, diluye la noción del discurso *sobre* el sujeto y sus finalidades. De este modo, ocurre un “rechazo de la habitual reducción de la escritura y el pensamiento a una suerte de *superestructura* que vendría a embellecer (desde el punto de vista racional) una *realidad* cruda y casi intolerable” (p.4). Es a partir de aquello, que Colectiva Materia (2016) promueve tomar “partido por las cosas, tratar a la subjetividad como una materia y a las ideas y conceptos como piedras que pueden arrojarse para romper o asentarse para sostener. Pensar qué espera la piedra y cómo se acomuna la planta. Pensar desde la planta y desde la piedra, desde el animal y desde lo muerto” (p.4). Dicho esto, se presenta una propuesta que realza el valor otorgado por Artaud a lo material y concreto en el aspecto artístico, incluyendo a las propias ideas y conceptos como materia; elementos reales y susceptibles de transformación. Además, se abriría la posibilidad de una gestualidad expresiva propia de lo inhumano: lo mineral, lo vegetal, lo animal, lo inorgánico, entre otros (Colectiva Materia, 2016).

De ahí que Artaud reivindica lo que la idea-representación, mediatizada por sus palabras, prohíbe de *vida*: entre la mimesis y la vida existiría de manera implícita una fractura pues la acción imitativa estaría siempre ensamblada a una supuesta imagen aprehendida y domesticada de lo *vivo*. Es por ello que la representación en tanto límite y forma aprehensible deja tras de sí una pérdida, una pérdida de contacto con ese irrepresentable que Artaud rastreará desde la *crueldad*. Derrida (1969) es enfático en aseverar que “el arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación: más que cualquier otro ha sido marcado por este trabajo de representación total, en el cual la afirmación de la vida es desdoblada (Derrida, 1969, p. 8). Artaud, por su parte, es tajante en relación con aquel antropocentrismo mimético:

Puede así reprocharse al teatro tal como se practica, una terrible falta de imaginación. El teatro debe igualarse a la vida, no a la vida individual, a este aspecto individual de la vida en donde triunfan los caracteres, sino a una especie de vida liberada, que barre con la individualidad, y en donde el hombre no es más que un reflejo. (Derrida, 1969, p. 7).

Dicho lo anterior, destaca cómo la *crueldad* artaudiana remueve y dificulta aquel reflejo, ese en que la realidad infinita se encuentra acoplado. En otras palabras, si el hombre es siempre un “venir desde” aquella especie de *vida liberada* -esa acción y accidente continuo-, lo que el teatro permitiría es torcer ese imposible trayecto sobre el cual el hombre se ha asimilado. Para Artaud, las ideas no se pudren; hay que pudrir las. Y esto sólo sería posible, como se ha dicho, a través de ese lenguaje material, destinado a la capacidad nerviosa y sus sentidos: más allá -y más acá- de cualquier representación.

En vista de aquello, Artaud fomenta la necesidad de “ver más allá, infinita y peligrosamente más allá de la apariencia real e inmediata de los hechos. Es decir, más allá de la consciencia que la consciencia conserva comúnmente de los hechos” (Artaud, 2008, p. 13). Es enfático al aseverar cómo “limitamos a

ese dominio que está al alcance del pensamiento cotidiano, el dominio conocido o desconocido de la consciencia; y si nos dirigimos teatralmente a lo inconsciente es sólo para arrancarle lo que haya podido acumular (u ocultar) de experiencia accesible y cotidiana” (Artaud, 2001, p. 52). De acuerdo a lo anterior, el autor refiere que a través de “una apelación a ciertas ideas inusuales, que por su misma naturaleza son ilimitadas y no pueden ser ni siquiera formalmente esbozadas” (Artaud, 2001, p. 94) habría que:

Reencontrar el significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente [...] basta con pronunciar las palabras *religioso* y *místico* para que lo confundan a uno con un sacristán [...] superficial e iletrado, [...] esto demuestra simplemente que somos incapaces de sacar de una palabra todas sus consecuencias (Artaud, 2001, p. 52).

De esta forma, si la palabra cae, es que el teatro, y el arte en general, podría liberarse del dominio que preexiste al ejercicio de todo lenguaje conceptual: “el origen del teatro, tal como ha de ser restaurado, es una mano levantada contra el detentador abusivo del *logos*, contra el padre, contra el Dios de una escena sumisa al poder de la palabra y del texto” (Derrida, 1969, p. 13):

Hay un hueso
donde
dios
se puso encima del poeta
para robarle la ingestión
de sus versos (Artaud, 2002, p. 5).

Por todo esto, en el teatro artaudiano se enaltecería justamente aquello que aún no ha sido sometido por el lenguaje hablado, como establece Derrida (1969): “del grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha llegado aún a congelar del todo, de lo que subsiste de gesto oprimido en toda palabra” (p. 14). Es más, su afirmación es nítida respecto de lo que Artaud manifestaría sobre el arte:

Lo que nos prometen sus aullidos, articulándose bajo los nombres de *existencia*, de *carne*, de *vida*, de *teatro*, de *crueledad*, es, antes de la locura y la obra, el sentido de un arte que no da lugar a obras, la existencia de un artista que no es ya la vía o la experiencia que dan acceso a otra cosa que ellas mismas, la existencia de una palabra que es cuerpo, de un cuerpo que es un teatro, de un teatro que es un texto puesto que no está ya al servicio de una escritura más antigua que él, a algún archi-texto o archipalabra. (Derrida, 1989b, p. 240).

La *crueledad* sería aquella práctica del cuerpo; cuerpo que se accidenta, se agrieta, se desmorona, imposibilitando la futura repetición de sí mismo –es decir, su representación–. El teatro artaudiano, en tanto imagen material y concreta, se aproxima desde las capacidades sensoriales (mediadas por objetos, sonidos, movimientos, gestos, actitudes no agotadas por su sentido, fisonomías, espacios dinámicos), a lo excluido por todo concepto. Al respecto, Derrida (1969) manifiesta: “el teatro de la crueledad sería el arte de la diferencia y del desgaste sin economía, sin reserva, sin rodeo, sin historia. Una presencia pura como diferencia pura, su acto debe ser olvidado, activamente olvidado (p. 23). Olvidado, justamente, por su incapacidad de repetirse. No es menor el hecho de que Artaud refiera “He dicho crueledad como habría podido decir *vida*” (Derrida, 1969, p. 137).

De este modo, si el teatro procura acercarse a lo vivo, a la vida propiamente tal, es que nos aproximamos a una noción que transgrediría los márgenes de la subjetividad: lo *irrepresentable*. Eso que, como dirá Maurice Blanchot, sería (1990): “lo imposible, lo invisible, lo que desde siempre ha desaparecido bajo los escombros” (p. 38). Podríamos decir: los escombros de la palabra. Desde este punto de vista, Noelia Billi (2017) establece:

Podemos pensar que todos los temas artaudianos –desarrollados rigurosamente bajo la forma poética– deben pasar, necesariamente, a través del diafragma de lo impersonal: pasaje en el que la materialidad de la escritura se alza

por sí misma (en tanto relación espacial diferencial y discontinua), abonando el terreno para el despliegue de un campo de subjetividad que prescinde de la animación subjetiva y se entrega a una comunidad de existencias que caen perforando los horizontes de lo representable, pero cuyo movimiento nunca es apropiable en la dimensión de la persona. (p. 17).

Se puede esgrimir, entonces, que es a partir de este cruce respecto de lo impersonal que la singularidad subjetiva cede su espacio. Efectivamente, un diafragma de lo impersonal sería:

Un vector que atraviesa a los sujetos y que contrasta con lo identitario, con el predominio del yo. Si lo personal está del lado de lo propio, lo impersonal señala hacia aquello que precede y excede al sujeto, a las singularidades preindividuales y transindividuales que lo atraviesan (Saidel, 2013, p. 163).

De este modo, la conceptualización de lo impersonal implicaría un continuo que precede y excede la representación. Precisamente, sería esta constante lo que vuelve infranqueable lo irrepresentable: “la relación con lo otro se impone a mí como rebasándome infinitamente; una relación que me relaciona con lo que me supera y se me escapa, en la misma medida en que, dentro de esta relación, estoy y permanezco separado” (Blanchot, 1996, p. 5). Es así como eso otro, que rebasa de manera infinita al sujeto, no pertenecería al horizonte de la realidad, ni menos se inscribiría en ningún horizonte representable (Blanchot, 1996, p. 5). Justamente, sería abortado por el ejercicio representacional, ese mismo que con tanto ahínco busca derrocar Artaud (2001), el cual, amparado por su objetivo mimético, ha abandonado lo que él considera un drama esencial; contenedor de infinitas perspectivas de conflicto, esos que de manera sustancial y activa vincularían una y otra vez lo material:

Analizar filosóficamente un drama semejante [*la vida*] es imposible y sólo poéticamente, y

serviéndonos de cuánto pueda haber de comunicativo y magnético en los principios de todas las artes, es posible evocar, por medio de formas, sonidos, música y volúmenes, dejando de lado todas las similitudes naturales de las imágenes y de las semejanzas, no ya las direcciones primordiales del espíritu, a las que nuestro excesivo intelectualismo lógico reduciría a inútiles esquemas, sino estados de una agudeza tan intensa y absoluta que más allá de los temblores de la música y la forma se sienten las amenazas subterráneas de un caos tan decisivo como peligroso. (Artaud, 2001, p. 57).

3. Lo inconsciente

Considerando lo anterior, existe una disciplina que tal como el Teatro de la crueldad cuestiona y revoca desde su centro operacional la consciencia y la continua otorgación de *sentido* que, en su uso, promovería en relación con la *vida*. De este modo, el psicoanálisis desplaza el valor que en las distintas ramas psicológicas de la época -fines del siglo XIX- había tenido la consciencia, en tanto vía de aprehensión y validación de lo psíquico. Justamente, Freud (1992a) refiere: “dentro del psicoanálisis no nos queda, pues, sino declarar que los procesos anímicos son en sí inconscientes” (p. 167). Implicando así el desarrollo de una praxis y repliegue teórico que tendrán como eje fundamental el concepto de *inconsciente*; el cual se reviste, no sólo de cualidades específicas, sino, y fundamentalmente, de un imprescindible capaz de provocar y disgregar el sentido de lo anímico que hasta entonces operaba. Tal como establece Strachey (Freud, 1992a):

El interés de Freud por este supuesto [...] era práctico. Encontró que sin ese supuesto le resultaba imposible explicar o aun describir una gran variedad de fenómenos que le salían al paso. Formulándolo, por el contrario, se le abría el camino a una región, inmensamente fértil, de nuevos conocimientos. (p. 156).

Es así como el concepto de inconsciente muta de forma irreversible a través de su clínica, destacando tres registros que abordarán propiedades elementales de la disciplina psicoanalítica, a saber: “tópico (lugar o registro en el que se ubican los diferentes sistemas), económico (fuerza, energía, carga o investidura que contienen las representaciones) y dinámico (movimiento y conflicto entre las representaciones y sus investiduras)” (Gallegos, 2012, p. 899). De esta manera, Freud (1992a) sería capaz de dilucidar aquellos actos psíquicos que, para la consciencia, no habría forma de explicar, ya que, como se deja entrever, estos no trabajarían dentro de los bordes del sentido y su lógica.

Más aún, Freud (1992a) refiere la insuficiencia que tendría la consciencia al momento de abordar los propios procesos anímicos, pues sitúa a ésta en analogía con los órganos sensoriales -acorde a la limitación de éstos a la hora de percibir el mundo exterior en aras de su transformación cognoscible⁴: “el psicoanálisis nos advierte que no hemos de sustituir el proceso psíquico inconsciente, que es el objeto de la consciencia, por la percepción que esta hace de él” (Freud, 1992a, p. 167). Poniendo así de manifiesto una visible impugnación al posicionamiento consciente respecto de lo psíquico: “la igualación convencional de lo psíquico con lo consciente es enteramente inadecuada. Desgarra las continuidades psíquicas [...] está expuesta al reproche de que sobrestima sin fundamentación

4 En consideración de lo expuesto por Freud respecto de los órganos sensoriales, se hace necesario recalcar la opuesta connotación que Artaud otorga a los mismos. Por un lado, para Artaud éstos serían *el* medio de contacto con la *vida*. Es decir, el rasgo propiamente instintivo de lo sensible sería asequible a lo humano a través de ellos. Justamente, los sentidos ejercerían un rol fundamental para esto, pues *actuarían siempre previo* a cualquier ejercicio cognoscitivo, permitiendo remecer y sobreponerse a lo racional. Por su parte, Freud (1992a) se ampara en Kant al momento de considerar la percepción -mediatizada por los órganos sensoriales-, como un obstáculo de lo cognoscible (en el caso del psicoanálisis, se referirá explícitamente al conocimiento del proceso psíquico inconsciente), ya que el condicionamiento subjetivo obstaculiza aquel ejercicio: “Kant nos alertó para que no juzgásemos a la percepción como idéntica a lo percibido incognoscible, descuidando el condicionamiento subjetivo de ella [...] Como lo físico, tampoco lo psíquico es necesariamente en la realidad según se nos aparece (p.167).

visible el papel de la consciencia” (Freud, 1992a, p. 164). Generando, por tanto, una dislocación respecto de la objetividad y univocidad de la que había sido testigo la consciencia. Tal como Blanchot (1959) explicaría en razón de lo que Artaud restituye a través del arte, precisamente, eso que escapa a la lógica del pensamiento:

Aprendemos lo que no llegamos a saber: que el hecho de pensar no puede por menos de ser trastornador; que lo que hay que pensar es, en el pensamiento, lo que se aparta de él y se agota inagotablemente en él. (Blanchot, 1959, p. 49).

Supuesto esto, si los procesos anímicos son *en sí* inconscientes -apartados del pensamiento lógico-, y, además, no hemos de sustituir el proceso psíquico inconsciente por la mera percepción que la consciencia hace de él, se instaura la interrogante: ¿cómo abordar eso que la consciencia no puede asir? Freud (1992b) va a señalar: “desde luego, lo conocemos sólo como consciente, después que ha experimentado una trasposición o traducción a lo consciente” (p. 161). Con ello, se deduce que lo inconsciente estaría siempre *antes* de cualquier intento cognoscitivo. Es decir, lo inconsciente *es* pasado constante, mientras que la consciencia se establecería siempre como retardo de aquello. Ahora bien, respecto de esa trasposición o traducción: “¿Cómo es posible eso? ¿Qué quiere decir “hacer consciente algo”? (Freud, 1992b, p. 21). Freud (1992a) dirá “por conexión con las correspondientes representaciones-palabra” (p. 22). De esta manera, se despliega la lógica de la *representación*, la cual será primordial para el trabajo interpretativo -otorgador de sentido- que busca su autor:

El camino hacia las situaciones de conflicto, las más de las veces olvidadas, que queremos reanimar en el recuerdo del enfermo nos es indicado por los síntomas, sueños y ocurrencias libres de él, que por lo demás primero tenemos que interpretar, traducir, puesto que bajo la influencia de la psicología del ello han cobrado formas expresivas ajenas a nuestra comprensión. (Freud, 1992b, p. 191).

Efectivamente, aquellos “procesos anímicos latentes que [...] gozan de un alto grado de independencia recíproca, como si no tuvieran conexión alguna entre sí y nada supieran unos de otros” (Freud, 1992a, p. 166). serían para Freud susceptibles de sentido mediante una *traducción*. La cual, en el psicoanálisis, tendría como objetivo preponderante la comprensión de un determinado padecer -aquello inconsciente que justamente no ha sido representado-. Partiendo de tales afirmaciones, Freud (1992a) va a aludir:

Una pulsión nunca puede pasar a ser objeto de la consciencia; sólo puede serlo la representación que es su representante. Ahora bien, tampoco en el interior de lo inconsciente puede estar representada si no es por la representación. Si la pulsión no se adhiriera a una representación ni saliera a la luz como un estado afectivo, nada podríamos saber de ella. (Freud, 1992a, p. 173).

De esta manera, las representaciones pasan a tomar un papel fundamental para poder aprehender los procesos anímicos. Freud (1992a) en su trabajo sobre las afasias ya investigaba el concepto de representación, aludiendo dos tipos fundamentales: representación-cosa y representación-palabra. Al respecto, señala que la representación-cosa sería un “complejo asociativo de las más diversas representaciones visuales, acústicas, táctiles, kinestésicas y otras” (p. 211). Además, este tipo de representación sería característica del sistema inconsciente, pues se encuentra en una relación más inmediata con la cosa -no mediada por la palabra-: “el sistema inconsciente contiene las investiduras de cosa de los objetos, que son las investiduras de objeto primeras y genuinas” (p. 198). Complementando aquello, Freud además dirá que “la representación-cosa consiste en una catexis, si no de imágenes mnémicas directas de la cosa, por lo menos de huellas mnémicas más alejadas, derivadas de aquéllas” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 369). Con esto, se advierte cómo la representación-cosa es susceptible también de catectizar huellas mnémicas ya inscritas con anterioridad en el aparato psíquico. Así, existiría un complejo mnémico de carácter

sensitivo; una memoria, podríamos decir, *más acá* de la palabra, la cual no operaría bajo el influjo de la razón, pues, justamente, la palabra estaría ausente.

Por su parte, la representación-palabra vendría a ser para Freud (1992a) una representación compleja, en la cual la palabra, a través de un complicado proceso asociativo, hará confluír diversos elementos de origen visual, acústico y kinestésico. Por tanto, una representación-palabra estará anudada siempre a una –o varias-, representación-cosa. Es así como “la palabra cobra su significado por su enlace con la representación-objeto” (Freud, 1992a, p. 211). De esta manera, “el sistema preconscious nace cuando esa representación-cosa es sobreinvertida por el enlace con las representaciones-palabra que le corresponden” (p.198). Desde lo expuesto, resalta como Freud -si bien considera imperativa la funcionalidad de la representación-palabra al momento de ejercer su disciplina-, pone de manifiesto cómo la representación-cosa sería aquello anterior a cualquier práctica del *sentido*. Justamente, es la representación-cosa, en tanto compleja asociación sensorial-nerviosa, la portadora de un sin sentido: lo inconsciente, esa otra escena, la cual sólo puede ser *traducida* a la operatividad del sentido mediante una representación-palabra.

Dicho lo anterior, y considerando la lógica que Freud desarrolla en torno a las representaciones, así como al valor que otorga a estos representantes pulsionales para poder ejercer una traducción que, por parte de la consciencia, permita abordar los procesos anímicos inconscientes, cabe preguntarse: ¿Qué repercusiones tiene el ejercicio de la representación-palabra? ¿En qué medida esa traducción involucraría algún tipo de pérdida respecto de lo aprehendido como complejo asociativo visual, acústico, táctil y kinestésico, propio de la representación-cosa?

Derrida (1989a) dirá en razón de los cuerpos verbales que estos no se dejan transportar a otra lengua, ya que la *traducción* provocaría en sí misma una caída: la del propio cuerpo. Al respecto, cabe señalar: “no hay traducción [...] más que si un código permanente permite sustituir o transformar los significantes, conservando el mismo significado,

presente siempre a pesar de la ausencia de tal o cual significante determinado”. Es decir, el concepto de *signo* (significado y significante) siempre estaría en juego para que la traducción se pueda ejercer. Ahora bien, considerando lo dicho, la trasposición de inconsciente a consciente se revestiría de una dificultad primordial: lo inconsciente no obedecería a aquella lógica, pues regiría la: “movilidad de las catexis; ausencia de negación, de duda, de grado en la certidumbre; indiferencia a la realidad y regulación por el [...] principio del placer-displacer” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 195). Esto, en sí mismo, conllevaría una operatividad que escapa al trabajo verbal, pues, como dirá Derrida (1989a) en relación al sueño –vía regia por excelencia a lo inconsciente-: “un cierto policentrismo de la representación onírica es inconciliable con el desarrollo aparentemente lineal, unilineal, de las puras representaciones verbales” (p. 299). Justamente, lo inconsciente se produciría y actuaría desde la dimensión significante, sobreponiéndose a cualquier significado si no es por sus determinados enlaces con la representación-palabra, acción que por lo demás haría de eso inconsciente ya algo propio de la consciencia.

En razón de aquello, si la energía esencial de la traducción sería perder el cuerpo -o la forma, en tanto todo cuerpo significante *es* unidad diferenciada-, y el cuerpo del significante, más allá de lo verbal, constituye a través de sí mismo el idioma del sueño, en tanto vorágine de sentido, el sueño –o sea, lo inconsciente-, se volvería intraducible. Justamente, lo que está en juego en lo inconsciente es la susceptibilidad de las formas para ser ellas mismas; relación caótica siempre dispuesta a *algo*; eso que produce de sí a través del contacto continuo con la *vida*. En consideración de esto, es que Derrida (1989a) dirá que “la escritura psíquica no se presta a una traducción porque es un único sistema energético, por diferenciado que sea, y porque cubre todo el aparato psíquico” (p. 293). Efectivamente, es la fuerza misma, en el movimiento perpetuo de lo psíquico -y más allá de una tópica inconsciente, preconscious, consciente-, la que *produce* la capacidad del sentido.

4. Conclusiones

En definitiva, es la repetición de la fuerza psíquica la que inaugura su propia traducibilidad, haciendo posible la emergencia del lenguaje como signo –lo representacional propiamente tal-: “transforma el idioma absoluto en límite desde siempre ya transgredido: un idioma puro no es un lenguaje, sólo llega a serlo repitiéndose: la repetición desdobra ya desde siempre la punta de la primera vez” (Derrida, 1989a, p. 293). Promoviendo así una noción que, mediada por la *repetición*, permitiría al *idioma absoluto* –podríamos decir de la *vida*- abrirse paso a un lenguaje *representativo*, el cual operará siempre como límite –a través de su transgresión y repetición- de lo absoluto; de aquello *irrepresentable* en su estado puro. Dicho lo anterior, se esboza la siguiente observación a considerar: toda representación es un fragmento acabado de lo infinito. Se podría decir que lo irrepresentable es así mismo por su incapacidad de detenerse; por su expansión inagotable: esa que justamente sujeta la palabra. Lo que generaría una nueva perspectiva a la hora de vislumbrar esa *escena* en continuo movimiento:

Freud piensa que el sueño [...] pone en escena las palabras sin someterse a ellas; indudablemente, piensa aquí en un modelo de escritura irreductible al habla y que comporta, como los jeroglíficos, elementos pictográficos, ideogramáticos y fonéticos. Pero convierte la escritura psíquica en una producción tan originaria que la escritura tal como se la cree poder entender en su sentido propio, escritura codificada y visible «en el mundo», no sería más que una metáfora de aquella. (Derrida, 1989a, p. 288).

De este modo, la metáfora planteada por Derrida: la escritura visible como correlato de una escritura psíquica, tendría estricta relación con cómo la consciencia vendría a ejercer un reflejo metafórico, en tanto fragmento de lo inconsciente. Lo cual podría extenderse a aquel reflejo de esa *vida liberada* –referida por Artaud-, el cual engendraría la posibilidad de afrontar una realidad aprehensible. Por ello, se podría inferir que la consciencia sería eso percep-

tible de aquella materia que va más allá de los límites del propio material nervioso que la produce. Justamente, el ejercicio artaudiano, así como el freudiano, es un trabajo del borde: un trabajo del vértigo, donde la dinámica continua y el accidente sin ocaso de la vida –llámese *liberada*, *cruel* o *inconsciente*-, se entrelaza y desdice a través del abismo de cada palabra. En este sentido, valga la redundancia, el sentido se diluye entre sus propias letras, permitiendo escudriñar aquel *borde* en que la palabra todavía no nace; cuando el grito no es aún un discurso, cuando la repetición, y con ella la lengua en general se vuelve un imposible (Derrida, 1969).

Asimismo, a pesar de lo expuesto, destaca cómo el fenómeno representacional actúa en el psicoanálisis desde un prisma funcional: es éste el que, dentro de los marcos de la realidad, permite remecer el trabajo propiamente subjetivo en torno al padecer humano. Sin embargo, para lograr dicho objetivo, siempre estaría en consideración aquello *ajeno* para el sujeto, eso inaprehensible en su momento para la consciencia. De este modo, el psicoanálisis sería capaz de jugar con los significantes gracias al reconocimiento de una ausencia; una ausencia que en su hueco admite infinitas formas susceptibles de acontecer dentro de los márgenes de la realidad. Como dirá Derrida (1969): “el interés del psicoanálisis por la lingüística supone que se *transgreda* el *sentido habitual del lenguaje*” (p. 303). Es así como lo representado sólo se volvería problemático si obturara nuevas posibilidades de sentido. Ya lo establece Freud (1992a) al mencionar que “la representación-objeto nos aparece entonces como algo no cerrado y que difícilmente podría serlo, mientras que la representación-palabra nos aparece como algo cerrado, aunque susceptible de ampliación” (p. 212).

Por su parte, el *Teatro de la crueldad* al reconocer a la *vida misma* en cuanto ella tiene de irrepresentable (Derrida, 1969), claramente también otorga un rol fundante a aquello que desborda el control de las palabras. Sin embargo, no otorgaría a lo representacional una funcionalidad en su campo. Pues mediatizaría el desencuentro con lo *vivo*. En efecto, anularía lo irreversible de las formas a través de su

continua repetición, quebrando la oportunidad de la *vida* para acaecer por sí misma. Así, lo inconsciente e irrepresentable actuarían como diferenciación pura, destacando el despliegue de las particularidades en tanto cuerpos exentos de sentido: *más allá* o *más acá* de cualquier palabra, independiente de la instrumentalización representacional que a posteriori logre hacerse de aquello.

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (2008). Van Gogh el suicidado por la sociedad. *Revista literaria Katharsis*. Recuperado de: <http://www.revistakatharsis.org>
- Artaud, A. (2005). *El arte y la muerte/otros escritos*. Buenos Aires: Caja negra.
- Artaud, A. (2002). *Artaud el momo*. Recuperado de <http://revistalavoragine.com.ar/wpcontent/uploads/2015/07/Artaud-Artaud-el-momo.pdf>
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Billi, N. (2017). Materialidad y agujeros sin espíritu: Artaud entre Blanchot y Derrida. *Aisthesis*, (6), 9-23.
- Blanchot, M. (1996). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Blanchot, M. (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Blanchot, M. (1959). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bosch, M. (2011). Proyecto estético aristotélico: entre placer y placer. *Convivium*, 24, 43-58.
- Colectiva Materia. (2016). *Cuadernos Materialistas*. 1.
- Derrida, J. (2000). *Estados de ánimo del psicoanálisis. Lo imposible más allá de la soberana crueldad*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, J. (1989a). *Freud y la escena de la escritura. La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre.
- Derrida, J. (1989b). *La palabra soplada*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, J. (1969). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y valores*, 32, 5-31.
- Fernández, J. (2011). El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud. *A Parte Rei*, (75), 1-15.
- Freud, S. (1992a). Lo inconsciente. En *Obras completas, Vol. XIV*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Trabajo originalmente publicado en 1915).
- Freud, S. (1992b). El yo y el ello. En *Obras completas, Vol. XIX*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Trabajo originalmente publicado en 1923).
- Gallegos, M. (2012). La noción de inconsciente en Freud: antecedentes históricos y elaboraciones teóricas. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 15(4), 891-907.
- Laplanche, J. & Pontalis, J. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Saidel, M. (2013). Más allá de la persona: lo impersonal en el pensamiento de Roberto Esposito y Giorgio Agamben. *Eikasia*, 51(9), 159-176.
- Suñol, V. (2008). *Mimesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el Corpus Aristotelicum*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.283/te.283.pdf>