# LA INTERPRETACIÓN COMO PRÁCTICA TEXTUAL: ENTRE SEMIÓTICA Y PSICOANÁLISIS

INTERPRETATION AS A TEXTUAL PRACTICE: BETWEEN SEMIOTICS AND PSYCHOANALYSIS

**Manuel CANGA SOSA**
Universidad de Valladolid
manuelangel.canga@uva.es

**Tecla GONZÁLEZ HORTIGÜELA**
Universidad de Valladolid
teclabeatriz.gonzalez@uva.es

**Resumen**: Aunque Umberto Eco se ocupara de explicar la evolución experimentada por la práctica de la interpretación en el ámbito general de los estudios semióticos, distinguiendo tres modalidades de intenciones (*operis*, *auctoris*, *lectoris*) que agotarían cualquier posibilidad de relación con el texto, y distinguiendo también entre una interpretación *semiósica* (relativa al significado) y otra *semiótica* (relativa a las reglas que la hacen posible), creemos necesario revisar algunas cuestiones para aclarar el sentido de un término que ha generado numerosas polémicas entre los analistas de textos literarios y/o artísticos. En concreto, aquellas que afectan a los puntos de conexión entre semiótica y psicoanálisis, cuya aportación ha sido decisiva para animar los procesos de lectura y repensar la relación entre enunciado y enunciación, llevando a algunos semiólogos a reivindicar el manejo de nociones freudianas y lacanianas que otros procuran evitar, al menos en su forma de interrogar cierta clase de producciones.

**Palabras clave**: Interpretación. Semiótica. Psicoanálisis. Significante. Texto artístico.

**Abstract**: Although Umberto Eco was in charge of explaining the evolution experienced by the practice of interpretation in the general field of Semiotic studies, distinguishing three modes of intentions (*operis*, *auctoris*, *lectoris*) that would exhaust any possibility of relationship with the text, and also distinguishing between a *Semiosic* interpretation (related to meaning) and another *Semiotic* (related to the rules that make it possible), we believe it is necessary to review several questions to clarify the meaning of a term that has generated controversies among analysts. Specifically, those that affect the points of connection between Semiotics and Psychoanalysis, whose contribution has been decisive in animating the reading processes and rethinking the relationship between statement and enunciation, leading some semiologists to claim the handling of Freudian and Lacanian notions that others try to avoid, at least in their way of questioning certain kind of productions.

**Keywords**: Interpretation. Semiotics. Psychoanalysis. Significant. Artistic Text.

---

© UNED. Revista *Signa* 31 (2022), pp. 293-313
DOI: *https://10.5944/signa.vol31.2022.29762*
ISSN digital: 2254-9307. ISSN papel: 1133-3634

## 1. INTRODUCCIÓN

La experiencia estética supone un cierto grado de satisfacción que, según advertía Kant en su *Crítica del juicio*, no amplía nuestros conocimientos, pues el conocimiento requiere juicio lógico y el juicio estético ni siquiera es conocimiento "confuso" (Kant, 1995: 163); una satisfacción generada por los efectos de la pura forma, de las rimas de un poema, del impacto de una explosión que salpica el visor de una cámara, de la contemplación de una escena ralentizada o la repetición de un ritmo frenético. La repetición machacona, decía Barthes, anula el significado y lo reduce a "cero" (Barthes, 2000: 68), confirmando de este modo que el valor de un texto no se agota al desvelar su significación ni enumerar los procedimientos gramaticales o compositivos empleados por el artista.

En cualquier caso, no se debe confundir el efecto de esa experiencia directa del texto, la vivencia de un goce —real, corporal— que en ocasiones desborda al sujeto, con el trabajo de una interpretación que llega siempre en segundo tiempo, que comienza justo después, aunque la fuerza del impacto prolongue sus efectos más allá, obligando al lector a volver una y otra vez al mismo texto. Un trabajo orientado por el deseo de averiguar el *sentido* de una experiencia difícil de verbalizar, que debería hacerse cargo de lo que no cuadra en la estructura del lenguaje, aquello que se resiste y produce extrañeza, ya sea lo fotogénico de una foto o lo pétreo de la piedra, que decían los formalistas rusos, y que tal vez podría ubicarse en el plano de lo real.

Interpretar, apunta Eco en *Los límites de la interpretación*, "significa, indudablemente, hacer surgir del discurso lo no dicho" (Eco, 1992: 310). La interpretación estaría así ligada a la existencia de lo callado, a una operación consistente en "hacer surgir", manifestar, aparecer, brotar, según la acepción contemplada en el *Diccionario*; hacer salir algo que estaba oculto, aunque pueda haber diversos modos de ocultación. La experiencia demuestra que no basta con deletrear —cuestión de letras— para interpretar un texto, es decir, para captar algo del orden del *sentido* —en tanto que es sentido por el sujeto que lee—, pues se requiere formación, conocimientos y un talento especial cuya existencia fue reconocida por Freud, al señalar que puede haber caminos buenos y malos en el manejo del "arte onirocrítico", disponiendo algunos médicos de una habilidad especial para interpretar las producciones de sus pacientes (Freud, 1987a: 1644). Lo mismo podría decirse a propósito de la iconología desarrollada por Erwin Panofsky, que interpretaba las imágenes artísticas como si formaran parte de un lenguaje, un jeroglífico cuyos contenidos remitían a otros textos, ya fuera la *Melancolía* de Durero o la *Primavera* de Botticelli.

Para interpretar un texto artístico partimos, pues, de la experiencia que provoca, teniendo en cuenta que también es preciso tomar las debidas precauciones para que no se prolongue más de la cuenta y llegue a nublar el entendimiento. Si interpretar significa descifrar un texto, resolver el enigma del efecto que produce, trataremos de averiguar lo

© UNED. Revista *Signa* 31 (2022), pp. 293-313
DOI: *https://10.5944/signa.vol31.2022.29762*
ISSN digital: 2254-9307. ISSN papel: 1133-3634

que dice la semiótica al respecto, para ver de qué manera podría coordinarse con las aportaciones del psicoanálisis, que semiólogos como Greimas y Courtés han ubicado en el plano de la paráfrasis.

## 2. LAS REGLAS DEL JUEGO

Greimas y Courtés han señalado en su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* que "el concepto de interpretación se emplea en semiótica en dos sentidos muy diferentes, que dependen de los postulados de base a los que se refiere —implícita o explícitamente— la teoría semiótica en su conjunto y especialmente, de la idea que se tenga de la forma semiótica" (Greimas y Courtés, 1990: 225). Desde este punto de vista, el valor y la pertinencia de una interpretación estarían condicionados por la orientación específica de cada tendencia, en el contexto general de esa "comunidad científica", diría Kuhn (2004), empeñada en estudiar la estructura de los signos que definen al ser humano, sus sistemas de significación.

Habría, entonces, dos grandes tendencias, según los citados autores: una inspirada en la clásica concepción que distingue entre *forma* y *contenido* y considera que los sistemas de signos pueden ser entendidos como un "sistema de expresión" susceptible de "recibir una interpretación semántica en una segunda etapa", tras una primera descripción formal; y otra vinculada a la tradición epistemológica de Saussure, la fenomenología y la teoría psicoanalítica, caracterizada por concebir la interpretación como una "paráfrasis" que "formula de otra manera el contenido equivalente de una unidad significante en una semiótica dada, o que traduce una unidad significante de una semiótica en otra" (Greimas y Courtés, 1990: 226).

En el contexto de los estudios semióticos han sido varios los autores que se han ocupado de estudiar las reglas que hacen posible la significación mediante una síntesis de relaciones formales representadas sobre un plano bidimensional, con objeto de reducir al mínimo el componente especulativo —imaginario— de la interpretación y hacerla controlable, a pesar de admitir las dimensiones de una topología compleja. Para ello han utilizado toda clase de esquemas y fórmulas algebraicas que aspiran a recortar fragmentos de lo real, a clasificar y hacer posible la significación. En el nivel más elemental, explicaba Claude Lévi-Strauss, cualquier sistema de clasificación se apoya en "relaciones binarias" (Lévi-Strauss, 2002: 234) que determinan juegos de oposiciones, correlaciones y analogías. Por ejemplo, la que distingue entre 0 y 1, aunque pueda haber un abismo entre ambos valores.

La vuelta de Greimas al terreno de investigación abierto por el citado antropólogo le llevó a escribir en 1968, junto a François Rastier, un artículo titulado *Las reglas del juego semiótico*, donde explicaba que el cuadrado semiótico muestra "la estructura elemental de la significación" (Greimas, 1973: 155), cuyo modelo más simple estaría representado por el eje $S_1 \leftrightarrow S_2$.

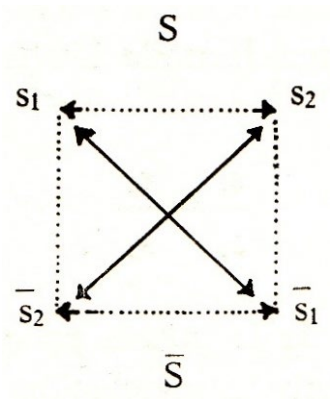


Imagen 1. Cuadrado semiótico de Greimas.

Utilizaron este cuadrado para clasificar el tipo de relaciones sexuales que se practicaban en Francia durante la década de los 60 y articular las relaciones entre diferentes elementos, ya fueran oposiciones, implicaciones o contradicciones. También decían que esos esquemas podían emplearse para estudiar relatos literarios, lo cual habría permitido definir tanto la "insatisfacción romántica" de las novelas de Balzac como la "enunciación antropomórfica de un conflicto" y el amor perfecto como "manifestación de las relaciones engendradas por los grupos de interacción" (Greimas, 1973: 171). Huelga decir que este tipo de afirmaciones serían el resultado de una forma de interpretar los aspectos parciales de un texto mediante el cómputo de cierto número de relaciones que intentan ajustarse a los principios de la teoría que la sostiene; afirmaciones con la estructura de enunciados concluyentes.

Interesa señalar, además, que ese cuadrado fue empleado en el citado artículo para ejemplificar el funcionamiento de los semáforos y sus relaciones cromáticas, las reglas que todo sistema presupone, ya sean mandatos positivos o negativos, compatibles o incompatibles, provechosos o ruinosos: prescripciones u obligaciones de pasar (verde, S1), prohibiciones u obligaciones de no pasar (rojo, S2), o ni unas ni otras (naranja). Aunque sea cuestionable por motivos que ahora no procede enumerar, decían los autores que la cultura designa las relaciones permitidas y la Naturaleza las excluidas, trazando así un eje de oposiciones relativas a la práctica del sexo, también sometida al código, con sus luces rojas, verdes y naranjas, de lo cual se deduce que los colores pueden ser traducidos a un sistema de relaciones semánticas, aunque algunos textos visuales compliquen la operación de lectura.

En este punto, podríamos recordar que Benveniste utilizó el ejemplo de los semáforos para explicar las propiedades de los sistemas semiológicos y las dificultades de una lectura iconográfica en clave semiótica. El código de circulación delimita la función de los estímulos luminosos, haciendo que los colores formen parte de un sistema de oposiciones inquebrantable, que no se define por relaciones de simultaneidad, sino de "alternancia" (Benveniste, 1999: 56). Los textos artísticos, sin embargo, no estarían sometidos al rigor de un modelo basado en repertorios finitos de signos con reglas claras de disposición, pues el artista trabaja con una libertad y unos materiales que desbordan la

lógica interna de los sistemas articulados. Por ejemplo, las manchas policromadas, los pigmentos o las mezclas de texturas que hallamos en muchos conjuntos escultóricos e imágenes fotográficas, pictóricas o cinematográficas; materiales que se imponen de forma abrupta y simultánea, desgarrando el campo de la representación. El analista tendrá que forzar las cosas para traducir esa clase de elementos complejos y someterlos a la lógica de los significantes con los cuales se construyen los discursos y, con ellos, cualquier interpretación posible.

Cabría, entonces, preguntarse si existe algo en un texto que no pueda reducirse a la lógica de los significantes, algo que desafíe el buen orden de esa significación que los analistas suelen buscar para controlar el texto y apaciguar su angustia. Decía Salvador Dalí en su estudio del famoso cuadro de Millet, que le brindó la ocasión de poner en práctica su método de interpretación paranoico-crítico, que "bajo la grandiosa hipocresía de un contenido de lo más manifiestamente azucarado y nulo, algo ocurre" (Dalí, 1989: 51). El análisis debería centrarse en la forma de ese *algo* para ver si es posible seguir el juego de la interpretación una vez descubierto o si, por el contrario, nos obliga a cerrarlo de una vez por todas. *Algo* que podría llegar a perforar la *Gestalt* de la significación.

No debemos olvidar que el lenguaje está condicionado por la existencia de una *Gestalt*, como bien explicó Benveniste en *Problemas de lingüística general*, al advertir que Saussure había determinado la primacía del sistema sobre los elementos que lo componen. Lo importante sería "partir de la totalidad solidaria para obtener por análisis los elementos que encierra", frase esta que "contiene en germen todo lo que es esencial en la concepción 'estructural'" (Benveniste, 1989: 92). Benveniste citó asimismo a otros destacados expertos para confirmar el predomino del sistema: Troubetzkoy, que estudiaba la estructura de la fonología partiendo del sistema como un "todo orgánico", y Bröndal, que utilizaba la palabra *estructura* "para designar, por oposición a una simple combinación de elementos, un todo formado por fenómenos solidarios, de tal suerte que cada uno depende de los otros y no puede ser el que es sino en y por su relación con ellos", citando el paralelismo entre la lingüística estructural y la teoría gestáltica (Benveniste, 1989: 95-96). De ahí que Benveniste afirmara en su segundo tomo de *Problemas de lingüística general* que el sentido de la frase "está en la totalidad de la idea percibida por una comprensión global" (Benveniste, 1999: 229).

Para un analista de orientación lacaniana es probable que las ideas de *comprensión global* y *totalidad* designen el sustrato imaginario de una significación que tropieza a cada paso con fracturas y discontinuidades, con las fisuras de ese *algo* que cifra nuestra experiencia del texto; ese *algo* que podemos denominar *un real* que, como apuntaba Lacan, está "más allá del lenguaje" (Lacan, 2012: 103), esto es, que se presenta resistente tanto al orden simbólico —orden propiamente significante— como al orden imaginario —orden de las *imagos* derivadas de la fase del espejo—[1]. Podríamos entonces relacionar

[1] Para pensar sobre el sentido de su práctica y actualizar el discurso freudiano, Lacan introdujo tres registros categoriales que podrían ser interrogados en otro lugar: RSI (real, simbólico, imaginario). El uso que hace Lacan de lo simbólico, como muchos otros conceptos empleados por el psicoanalista francés, fue

este tipo de propuestas con las formuladas por Barthes en la *Lección inaugural* pronunciada el 7 de enero de 1977 en el Collège de France, que premiaba su acceso al mayor nivel de reconocimiento intelectual, para ver hasta qué punto es posible y necesario coordinar las aportaciones de la semiótica con el psicoanálisis: lo real, decía, "no es representable" (Barthes, 2000: 127).

## 3. LA DERIVA INFINITA

"¿Cómo olvidar que la semiología tiene cierta relación
con la pasión del sentido, su apocalipsis y/o su utopía?"

Roland Barthes

En una conferencia pronunciada en Italia en el año 1974 y recogida en *La aventura semiológica*, Barthes diferencia tres momentos con los que cree esbozar la historia de la semiológica: la esperanza, la ciencia y el texto; tres momentos, sin duda, relativos y entremezclados, pero que nos aproximan al *sentir* del autor frente a esta entonces joven disciplina.

El primer momento, dice, fue de deslumbramiento. Deslumbramiento ante la esperanza de aplicar la semiología —inspirada en el proyecto saussureano— o el análisis concreto de los procesos de sentido a la crítica ideológica. Hablando de *Mitologías* explica Barthes que era un texto que "*infundía seguridad* al compromiso intelectual, proporcionándole un instrumento de análisis, y *responsabilizaba* el estudio del sentido asignándole un alcance político" (Barthes, 1990: 11)[2].

El segundo momento, "fue el de la ciencia, o por lo menos el de la cientificidad." (Barthes, 1990: 11). Es el tiempo en el que diferentes investigadores, entre los que destacan el propio Barthes (1971), Greimas (1987) y Eco (1968), en conjunción con sus grandes predecesores (Saussure, Jackobson y Benveniste), teorizan sobre los fundamentos de la semiología y sientan los cimientos necesarios para que esta se establezca como disciplina sistemática.

cuestionado por Derrida en *Posiciones* (Derrida, 1977: 51-131). Asimismo, decía Eco en su *Semiótica y filosofía del lenguaje*: "lo semiótico y lo simbólico se identifican en el estructuralismo de Lévi-Strauss […]. También en Lacan lo simbólico y lo semiótico llegan a coincidir […]. No obstante, aun cuando, en el plano teórico, el lacanismo identifique lo simbólico con lo semiótico, y éste con lo lingüístico, da la impresión de que, en la práctica, tanto Lacan como sus seguidores reintroduzcan modalidades interpretativas que quizá convendría definir desde la perspectiva del modo simbólico. Impresión (o certidumbre) que deberá corroborarse cuando se haya aclarado mejor en qué consiste el 'modo simbólico'" (Eco, 1990: 237-238). Acaso pudiera ser la interpretación una manera de reflexionar sobre las relaciones establecidas entre esos registros desde la perspectiva del sujeto que interroga el texto. Los interesados podrán consultar los trabajos publicados por González Requena en *Trama y Fondo* (1996), que ha profundizado en la temática de lo simbólico y marcado diferencias con respecto a las propuestas lacanianas.

[2] Asimismo Julia Kristeva enuncia que "la semiótica no puede hacerse más que como una *crítica de la semiótica* que abra sobre otra cosa que la semiótica: sobre la *ideología*" (Kristeva, 2001: 40).

Pero esta segunda fase científica le sumió a Barthes en una embriaguez que le llevó a la tercera etapa de la aventura: "por fin, indiferente a la ciencia indiferente[3] (adiafórica, como decía Nietzsche), entré por placer en el significante, en el texto" (Barthes, 1990: 12). Comienza, pues, el momento del texto. Un momento en el que Barthes destaca el lugar ocupado por la obra de autores como Propp —descubierto a partir de Lévi-Strauss— por vincular la semiología con el objeto literario; Kristeva por su teorización sobre los conceptos de *intertextualidad* y *significancia* entre otros; Derrida por desplazar la noción de signo al postular el descentramiento de las estructuras; Foucault por asignar al signo un lugar histórico pasado; y Lacan por proporcionar una teoría acabada de la escisión del sujeto sin la cual, dice el semiólogo, "la ciencia está condenada a permanecer ciega y muda acerca del lugar desde donde habla" (Barthes, 1990: 12). En este sentido, considera Barthes que si la semiología no puede ser una ciencia positiva es porque le corresponde, como quizás a todas las ciencias del hombre, cuestionar su propio discurso: "para la semiología no existe una *extraterritorialidad* del sujeto" (Barthes, 1990: 13); y así, interrogando por el *lugar desde donde habla*, el autor asume la subjetividad de la —y de su— escritura.

Si bien esta tercera etapa descrita por Barthes se caracteriza por recuperar algunos de los principales presupuestos del psicoanálisis —como la Otra escena, que es una de las expresiones con las que Freud se refería al inconsciente, el sujeto dividido, la cuestión del goce, etc.— la concepción barthesiana de la *escritura* pone en juego una práctica de la interpretación que rebasa los límites tanto de la semiótica como del propio psicoanálisis al apuntar, tal y como subraya en *S/Z*, a esparcir el texto en una deriva metonímica infinita:

> Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural del que está hecho. […] La interpretación que exige un texto inmediatamente encarnado en su plural no tiene nada de liberal: no se trata de conceder algunos sentidos, de reconocer magnánimamente a cada uno su parte de verdad; se trata de afirmar, frente a toda in-diferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible (Barthes, 1980: 3).

Resulta llamativo que él mismo reconociese en uno de sus más citados escritos, *El placer del texto*, las limitaciones de una propuesta que le terminaría llevando a un callejón sin salida, puesto que, después de haber confesado que su placer podría "tomar muy bien la forma de una deriva"[4], que podría ser sinónimo de "lo *Intratable*", con mayúscula, declaraba: "Sin embargo, si se la alcanzara, decir la deriva sería hoy un discurso suicida" (Barthes, 2000: 32). Sus palabras podrán reinterpretarse y justificarse, pero el texto subraya una estrecha relación entre los significantes *placer*, *deriva* y *discurso suicida*.

[3] Se refiere a la mirada de la ciencia in-diferente a la diferencia de la que están hechos los textos (Barthes, 1980: 1).

[4] "Resulta cómodo ir a la deriva", decía a su padre el protagonista de *El graduado* (Mike Nichols, 1967), mientras tomaba el sol en la piscina de su residencia, tumbado en una colchoneta.

Sirva, asimismo, recordar que sus propuestas están muy próximas a las de un autor como Jacques Derrida, que también mantuvo una relación tensa y contradictoria con respecto a los textos fundamentales de la enciclopedia occidental, afirmando en *La Doble Sesión* que utilizaba la palabra significante "por comodidad", para "designar en el antiguo código a aquello que de la huella se separa del sentido o del significado" (Derrida, 1975: 393). Algunas páginas después, afirmaría en nota al pie que la diseminación:

> […] no puede convertirse en un significado originario, central o último, el lugar propio de la verdad. Representa, por el contrario, la afirmación de ese no-origen, el lugar vacío y notable de cien blancos a los que no se puede dar sentido, multiplicando los suplementos de marca y los juegos de sustitución hasta el infinito (Derrida, 1975: 401).

*Deconstrucción* sería el nombre otorgado a una práctica de escritura e interpretación llamada a rebasar los códigos de una significación aquejada de resonancias metafísicas que implica, según Derrida, "una fase indispensable de *derribo*" y tendría como efecto una falta de dominio de los "valores de responsabilidad o de individualidad" y una pérdida de "cabeza" (Derrida, 1975: 10-11, 33), con todo lo que dicha expresión conlleva[5]. En la parte final de una comunicación presentada en un congreso de filosofía celebrado en Montreal en 1971 con el título *Firma, acontecimiento, contexto*, aseguraba que la deconstrucción consistía "en invertir y en desplazar un orden conceptual tanto como el orden no conceptual clásico, comporta predicados que han sido subordinados, excluidos o guardados en reserva por fuerzas y según necesidades que hay que analizar" (Derrida, 1994: 372). Invertir y desplazar.

La lectura de los trabajos de Barthes y Derrida demuestra, en definitiva, que ambos compartían una misma pasión por los textos de su cultura y se mostraron dispuestos a arriesgar nuevos modos de interpretación, sin temor a mezclar dominios y conceptos de otras disciplinas, por lo cual podrían incluirse en ese grupo de "especialistas" que, según explicaba Lévi-Strauss en respuesta a una petición de la Unesco sobre la división de las ciencias, suelen mantenerse "aparte de la carrera, por estimar que sus indagaciones participan del arte, no de la ciencia, o de un tipo de ciencia irreductible a aquel que ilustran las ciencias exactas y naturales" (Lévi-Strauss, 2008: 284). Podría decirse, incluso, que Barthes tenía una concepción derridiana de la semiología, de la cual llegó a afirmar en su *Lección inaugural* que era la "desconstrucción de la lingüística" (Barthes, 2000: 135).

Ambos coincidieron en su intento de pasar de la figura del autor —considerada como "eterno propietario de su obra" (Barthes, 2002: 36), como una presencia puntual y soberana, transparente a sí misma (Derrida, 1989: 311)— a la lectura como trabajo, como producción, como *deseo de escritura*. En su artículo *La muerte del autor*, publicado en el

[5] "La diseminación abre, sin fin, esta *ruptura* de la escritura que ya no se deja recoser, el lugar en que ni el sentido, aunque fuese plural, ni *ninguna forma de presencia* sujeta ya la huella. La diseminación trata el *punto* en que el movimiento de la significación vendría regularmente a ligar el juego de la huella produciendo así la historia. Salta la seguridad de este punto detenido en nombre de la ley. Es —al menos— a riesgo de ese hacer saltar como se entablaba la diseminación. Y el rodeo de una escritura de donde no se vuelve" (Derrida, 1975: 41).

año 1968, Barthes declaraba que la escritura entraña la "destrucción de toda voz y todo origen", que es el "lugar neutro" y "oblicuo" donde se anula la identidad, por trascender al sujeto que la produce y rebasar tiempos y espacios (Barthes, 2002: 65). La antigua concepción de la autoría se apoya en el error de justificar la obra por el creador —que vendría a imponer *una* lectura correcta, un sentido último, totalizador— y no por el propio texto, que estaría constituido por un espacio de *múltiples dimensiones* en las que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original.

> En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar*, pero nada por *descifrar*; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; […] la escritura instaura sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo la literatura (sería mejor decir la *escritura*, de ahora en adelante), al rehusar la asignación del texto (y al mundo como texto) de un "secreto", es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateología, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley (Barthes, 2002: 70).

De manera que en la lectura barthesiana, una vez muerto el autor, muerte que podemos leer como un intento de agrietar los conceptos derivados de la metafísica occidental, lo que quedaría es la deriva de los significantes, que se expanden y se multiplican sin sujeción ni punto de fuga. Y así, tal y como leemos en *El placer del texto*, evaporado el sentido, el sujeto termina por deshacerse, por desvanecerse, en el tejido mismo del texto como "una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela" (2000: 104).

## 4. LOS LÍMITES DE LA INTERPRETACIÓN

El hecho de que un texto se abra a diferentes lecturas, y que dichas lecturas estén marcadas por la subjetividad de quien ahí escribe, no implica, subraya Umberto Eco en repetidas ocasiones, que el texto permita cualquier lectura, ni que podamos moldearlo, como defiende el filósofo estadounidense Richard Rorty, hasta que se adapte a nuestras "prioridades y propósitos" (Rorty, 2014: 124).

Tal y como señala Eco al comienzo de *Los límites de la interpretación*:

> […] decir que un texto carece potencialmente de fin no significa que cada acto de interpretación pueda tener un final feliz. Incluso el deconstruccionista más radical acepta la idea de que hay interpretaciones que son clamorosamente inaceptables. Esto significa que el texto interpretado impone restricciones a sus intérpretes. Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto (lo que no quiere decir que coincidan con los derechos de su autor) (Eco, 1992: 19).

Así las cosas, ¿cómo podemos controlar los "incontrolables impulsos del lector"? (Eco, 2014: 77-78). O lo que es lo mismo, ¿cuáles son los criterios que nos permiten

limitar la gama posible de interpretaciones —incluso aceptando que hay textos poéticos cuyo objetivo es demostrar que la interpretación puede ser infinita—?

Frente a autores como Barthes, Kristeva o Derrida, que vienen a negar que haya un *todo* del texto —una estructura narrativa, una organización centralizada, un orden interno o una lógica del relato— en aras de esa apertura infinita de la significancia[6], Umberto Eco parte de la idea de la "coherencia textual interna" (Eco, 2014: 77)[7] para enunciar los criterios económicos aplicables a la lectura de los textos según los cuales determinadas hipótesis interpretativas —o conjeturas[8]— serán más interesantes que otras:

(1) La interpretación de un texto debe ser cotejada con el texto como un "todo coherente", es decir, que debe ser confirmada, o desechada, por la estructura del texto (Eco, 2014: 77).

(2) La interpretación dada de cierto fragmento de un texto puede aceptarse si se ve confirmada —y debe rechazarse si se ve refutada— por otro fragmento de ese mismo texto (Eco, 2014: 77).

La postura de Eco es que los límites de la interpretación tienen que venir marcados por el *respeto al texto*, es decir, por el hecho de que un texto está escrito de un modo concreto y no de otro. Sólo puede leerse lo que efectivamente *está escrito*, si bien es cierto que puede leerse de diferentes modos, debido a la ambigüedad de los significantes y al agujero que existe entre significante y significado, pues ya sabemos que el concepto de significante no designa sustancia alguna, sino diferencias y relaciones.

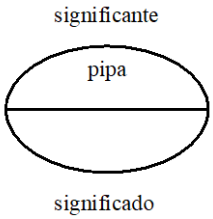


Imagen 2. Elaboración propia.

Tomemos el caso de *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte, una pintura que incluye letras e imágenes y ha sido adaptada por muchos artistas y publicistas en trabajos para marcas como *Allianz* o *Ray-Ban*. Según Foucault, este cuadro sería la "incisión del

[6] "En efecto, no se trata de producir una estructura, sino, en la medida de lo posible, de producir una estructuración. […] si el texto está sometido a una forma, esta forma no es unitaria, estructurada, acabada" (Barthes, 1980: 15). "No hay límite *estructural* que pueda cancelar la lectura" (Barthes, 2002: 41).

[7] Vemos, así, que la idea de *coherencia textual interna* está en el núcleo del debate entre la semiótica y la semiología. De hecho, el propio Eco se pregunta si lo que se descubre es lo que el texto dice en virtud de su coherencia textual y de un sistema de significación subyacente original, o lo que los interpretes descubren en él en virtud de sus propios sistemas de expectativas (Eco, 2014: 76). En este mismo sentido, Rorty considera que la coherencia interna de Eco no es más que "el hecho de que alguien ha encontrado algo interesante que decir sobre un grupo de marcas o ruidos, algún modo de describir esas marcas o ruidos que los relaciona con algunas de las cosas de las que nos interesa hablar" (Rorty, 2014: 113).

[8] La iniciativa del lector consiste básicamente en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura, subraya Eco, debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico (Eco, 2014: 51).

© UNED. Revista *Signa* 31 (2022), pp. 293-313
DOI: *https://10.5944/signa.vol31.2022.29762*
ISSN digital: 2254-9307. ISSN papel: 1133-3634

discurso en la forma de las cosas", su "poder ambiguo de negar y desdoblar" (Foucault, 1997: 56). Al margen de que la pipa y la pistola sean símbolos fálicos universales, podría seguirse el juego de analogías, contigüidades y semejanzas hasta el infinito, cambiando una por otra y escribiendo diferentes enunciados bajo las diferentes imágenes, siempre que sirvieran para abrir el campo de la significación: *Esto sí es una pipa*[9], *¡Menuda pipa! Pipas Facundo*, *Pipa no hay más que una*, etc.

Imagen 3. *Ceci n'est pas une pipe* (1926), de René Magritte

Imagen 4. *Esto sí es una pipa* (2014), del colectivo Libres Para Siempre

El buen análisis servirá, entonces, para averiguar por dónde van los tiros, como en ese collage de Paolozzi titulado *I Was a Rich Man´s Plaything* (1947), donde la detonación representaba a la esencia del arte Pop y se establecía una relación directa entre lo masculino de la pistola y la imagen de una *Pin up* que recibía el disparo con una sonrisa. Podría haberse titulado *This is Not a Shot!*, para aludir a Magritte, o *Happiness is a Warm Gun*, para aludir a los Beatles y acusar el sentido de la metáfora sexual.

## 5. LA INTERPRETACIÓN, UNA PRÁCTICA TEXTUAL

Los seguidores de Lacan recordarán que el denominado *Esquema L* —bautizado con la inicial de su apellido— sería empleado a partir de 1954 para mostrar cómo se resuelven las relaciones de lugar en la constitución del sujeto del inconsciente, según los esquemas utilizados por Lévi-Strauss en *Las estructuras elementales del parentesco*, *Antropología estructural* o *La vía de las máscaras*, que también inspiraron el cuadrado de los semiólogos. El psicoanalista, que no deja de incorporar las enseñanzas de la lingüística y del estructuralismo en su discurso de retorno a Freud, comenzó a utilizar este tipo de artificios topológicos, esquemas tetraédicos y fórmulas algebraicas para transmitir la relación estructural existente entre los diferentes elementos (o matemas) de la figura

[9] Eva Parrondo, en su texto inédito *La castración primaria ilustrada con "Esto no es una pipa" (René Magritte, 1928-1929)*, pone en juego una lectura comparativa del cuadro de Magritte *Esto no es una pipa* y del cuadro del colectivo Libre Para Siempre *Esto sí es una pipa* con el objetivo tanto de incidir en la posición primordial otorgada por el psicoanálisis al significante como de subrayar el hecho de que cada uno los cuadros apuntan a un real de goce diferente —el goce del fumador y el goce destructor respectivamente—.

(Imagen 5) y reducir la ambigüedad de algunas definiciones. Al igual que en el caso anterior, se trata de una representación que obedece a la necesidad de traducir gráficamente ideas complejas y que, en la última fase de su enseñanza, es reemplazada por los nudos; esos nudos, decía, con los que se tejen los textos (Lacan, 2012: 169).

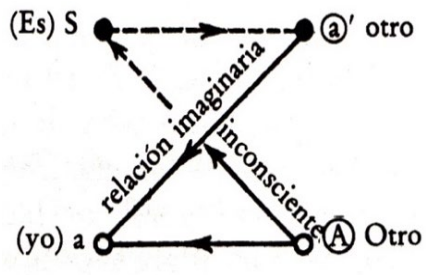


Imagen 5. *Esquema L* de Lacan.

En el *Esquema L* Lacan busca ilustrar, como más tarde hará con el *Grafo*, la relación del sujeto con "el lenguaje y la palabra", y más concretamente, el hecho de que el sujeto que habla "no sabe lo que dice" cuando habla: es el descubrimiento freudiano del inconsciente (Lacan, 2004: 364, 367). Por una parte, está la intencionalidad del sujeto, lo que se manifiesta como querer en la articulación de la palabra; y, por otra parte, está lo que el sujeto verdaderamente dice y que "desborda infinitamente" lo que el yo del hablante tenía intención de decir (Lacan, 2004: 188): es ahí, en la cadena significante, en el plano de la enunciación, donde Lacan sitúa el sujeto del inconsciente[10], que es el sujeto del deseo, de ahí que no deje de insistir en la necesidad de estudiar las articulaciones del deseo y del goce con el lenguaje[11].

Cabe destacar, además, que tal y como subraya Lacan en su *Seminario 11*, el psicoanálisis no es una visión del mundo con aspiraciones a revelar las claves secretas del universo, sino una "ciencia conjetural del sujeto" (Lacan, 1992: 51), en tanto en cuanto ese sujeto es concebido a lo largo de toda su enseñanza como determinado por la cadena significante, como efecto de la trama significante:

> El psicoanálisis no es ni una *Weltanschauung*, ni una filosofía que pretende dar la clave del universo. Está gobernado por un objetivo particular, históricamente definido por la elaboración de la noción de sujeto. Plantea esta noción de una nueva manera, conduciendo al sujeto a su dependencia significante (Lacan, 1992: 85).

Recordemos, en este punto, que los semiólogos han equiparado la conjetura a la *abducción*, señalando que "los descubrimientos científicos y médicos, las investigaciones criminales, las reconstrucciones históricas, las interpretaciones filológicas de textos

[10] "El sujeto de la enunciación no se confunde en absoluto con ese que, llegado el caso, dice de sí mismo *yo*, como sujeto del enunciado" (Lacan, 2007: 110).
[11] "[…] toda satisfacción posible del deseo humano depende de la conformidad entre el sistema significante en cuanto articulado en la palabra del sujeto y, como diría Perogrullo, el sistema del significante en cuanto basado en el código, es decir en el Otro como lugar y sede del código" (Lacan, 1999: 153).

literarios —atribución a un autor determinado fundada en claves estilísticas, 'fair guesses' sobre palabras o frases perdidas— son todos casos de pensamiento conjetural" (Eco, 1992: 262). Pero ¿habrá algún pensamiento que de veras no lo sea?

La interpretación psicoanalítica, así pues, al igual que la interpretación semiótica y semiológica, es una práctica textual, es decir, una práctica que se funda en el material significante del texto, que opera sobre las cadenas significantes del texto, en la medida en que el sujeto del deseo está ahí capturado, en la articulación misma de la palabra[12]. La interpretación, apunta Lacan en *La dirección de la cura y los principios de su poder*, "parte de los decires del analizante para regresar a ellos" (Lacan, 2013b: 574). De ahí que el psicoanalista Vicente Mira resuma las reglas de la interpretación en una: "Del texto al sentido." Son las mismas reglas que las del saber textual. ¿Qué quiere decir esto? Pues que el texto no es un objeto que habría que descifrar con otro metalenguaje, sino que es el propio texto el que va a "librar su sentido" (Mira, 2015: 123). Pensemos, a este respecto, que el hecho de que la interpretación esté sujeta al significante, esto es, que esté sometida a la estructura metafórica y metonímica del lenguaje que la semiótica ha estudiado de manera sistemática, hace que quede completamente fuera de cualquier adivinación o saber preconcebido.

Ahora bien, no podemos perder de vista que, si hay algo que polariza la interpretación de un texto artístico, en tanto dicho texto nos afecta de verdad —o, como diría Barthes, nos "punza", nos hace "vibrar" (Barthes, 1989: 78, 86)— es eso que, más allá de las combinaciones de significantes, tiene que ver con la experiencia de su impacto, que es en sí misma real. Bien podríamos decir, entonces, que la interpretación psicoanalítica, como retoma el último Roland Barthes, es una praxis que trata de alcanzar precisamente *algo* de ese real de goce que ha sido experimentado, saboreado, por el sujeto que lee. De modo que, si la interpretación analítica produce, en un primer tiempo, un efecto de ciframiento-desciframiento del sentido, podríamos decir que el horizonte al que apunta, en última instancia, tendería más bien a revelar al menos *algo* de ese real de goce *silencioso* que solo se puede entre-decir, esto es, que está "interdicto" en la estructura del texto (Lacan, 2012: 30).

## 6. CONSTRUCCIONES Y ADICIONES

En *Construcciones en psicoanálisis* Freud explica que el analista debe "hacer surgir lo que ha sido olvidado a partir de las huellas que ha dejado tras sí, o más correctamente, construirlo", añadiendo que su trabajo de "reconstrucción, se parece mucho a una excavación arqueológica de una casa o de un antiguo edificio que han sido destruidos y enterrados", con la diferencia de que el psicoanalista trabaja en mejores condiciones y dispone de más material, ya que "todo lo esencial está conservado; incluso las cosas que

[12] Asimismo, Benveniste postuló que el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua: "es en y por el lenguaje, dice el lingüista, como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de 'ego'" (1999: 180).

parecen completamente olvidadas están presentes de alguna manera y en alguna parte y han quedado meramente enterradas y hechas inaccesibles al sujeto" (Freud, 1987c: 3366-3367).

Freud reivindica en este escrito tardío el término "construcción" como la palabra más apropiada para referirse al trabajo de arqueólogo que hace el psicoanalista y que apunta a la restauración del deseo inconsciente:

> El término "interpretación" se aplica a alguna cosa que uno hace con algún elemento sencillo del material, como una asociación o una parapraxia. Pero es una construcción cuando uno coloca ante el sujeto analizado un fragmento de su historia anterior, que ha olvidado (Freud, 1987c: 3367).

Excavación y re-construcción; una operación llamada a perfilar el sentido de una secuencia de acontecimientos marcados por relaciones de causa-efecto cuyo autor creía desconocer[13]. Sería equiparable a la operación llevada a cabo por el personaje de Voltaire: "Una vez presupuesta una serie de convenciones intertextuales generales codificadas […] Zadig está en condiciones de intentar su reconstrucción textual" (Eco, 1992: 271).

Referirse a la interpretación practicada por el psicoanalista como una suerte de paráfrasis, que decían Greimas y Courtés, resulta, cuando menos, limitado, al no captar hacia dónde apuntan las intervenciones y los cortes del analista en el discurso del paciente, pues como señala Lacan en el *Seminario 6*, "el corte es sin duda el modo más eficaz de la interpretación analítica" (Lacan, 2014: 537). Podría entenderse, entonces, como una intervención sobre el decir del paciente cuyo objetivo no es otro que velar por el advenimiento del deseo y producir cambios de la posición del sujeto respecto a sus fijaciones libidinales, a sus modos de goce, a lo largo de una trayectoria repleta de escollos y dificultades, de vaivenes y derivas. Pautar, localizar e intervenir; introducir en el texto las palabras adecuadas en el momento oportuno.

En este punto, querríamos precisar dos cuestiones sobre la interpretación psicoanalítica que ayudarán a despejar algunas incertidumbres y, quizás, generar nuevos interrogantes:

1) La interpretación "no está abierta a todos los sentidos", lo cual, apunta Lacan, "sería enteramente absurdo", y además debe ser "significativa" (Lacan, 1992: 257-258). La interpretación tiene valor, es decir, es significativa, por los efectos que tiene en el sujeto que la recibe: será "correcta" si es "fructífera" (Lacan, 2014: 166). El acercamiento a la verdad produce efectos sobre el sujeto: si la construcción propuesta "es acertada o se aproxima a la verdad", explicaba Freud, el paciente produce "nuevos recuerdos" y nuevas asociaciones que completan y amplían la construcción (Freud, 1987c: 3369).

2) La interpretación psicoanalítica consiste en hacer una "intrusión significante" en el discurso del texto (Mira, 2015: 126). Dado que el inconsciente es un discurso que se estructura al modo de los mecanismos de condensación-metáfora y/o desplazamiento-

[13] "En efecto, ¿qué restituimos en ese momento [en la restauración del deseo inconsciente vía la interpretación] sino algo que el sujeto ya conoce a la perfección?" (Lacan, 2014: 68).

metonimia, es decir, que se estructura vía un significante que *falta*, interpretar un texto implica "añadir" un significante —latente— en el decir del texto: un significante que, si bien está ahí, en el tejido del texto, "falta de su lugar" (Lacan, 2013a: 36).

Lacan advirtió en su seminario 10 sobre *La angustia* que esa "adición" contribuye a dar sentido y hace surgir "lo que es posible captar más allá de los límites del saber" bajo la forma de un "relámpago" (Lacan, 2006: 26) y en el seminario impartido en el curso 1971-72 sobre *El saber del psicoanalista*, todavía inédito, que interpretar consiste en intervenir en el discurso del sujeto para procurarle un *suplemento de significante*[14].

En realidad, esta idea ya estaba en las *Construcciones*, donde Freud explicaba que el trabajo del arqueólogo y del psicoanalista se parecen mucho: "Los dos tienen un derecho innegable a reconstruir, con métodos de suplementación y combinación, los restos que sobreviven" (Freud, 1987c: 3366). En la interpretación psicoanalítica no se trata, entonces, de sustituir un significante por otro, una frase por otra, de una simple paráfrasis, sino de hacer una "adición" significante con miras a producir una mutación en el sujeto; y es que la interpretación, como decía Lacan, está hecha para *producir olas*.

No es preciso, a estas alturas, destacar la diferencia entre analizar a un paciente y analizar un texto artístico, como tampoco ocuparse de señalar sus puntos de convergencia y el efecto de catarsis que algunos producen. Bastará con dos citas de Lacan. Primera: "las creaciones poéticas engendran las creaciones psicológicas, más que reflejarlas" (Lacan, 2014: 275). Segunda: "Con respecto a la pregunta teórica que plantea la adecuación del psicoanálisis a una obra de arte, toda clase de interrogación clínica es una cuestión de psicoanálisis aplicado" (Lacan, 2014: 306).

Así pues, el analista se encuentra ante el enigma de un discurso que requiere ser interpretado y reconstruido con la ayuda de elementos añadidos, o si se prefiere, elementos entre-dichos en el texto, elementos que, si bien no están donde los esperábamos, producen *nuevos* efectos de significado, de sentido. Tendrá que seguir la línea del texto y sus cadenas de silencio para hacer surgir las palabras justas donde proceda, para marcar el sentido de una experiencia estética que podrá ser, tal vez, compartida y disfrutada por otros lectores, hasta convertirse en una lectura convincente y, en algunos casos, modélica.

El proceso analítico es, en suma, un trabajo de lectura y/o de escucha que busca explorar las articulaciones del deseo que escribe el inconsciente y del goce silencioso, interdicto, con el lenguaje mediante el juego de anudamientos y des-anudamientos que se establece entre significante y significado, y que plantea, de un modo más depurado, la clásica oposición entre forma y contenido. Valga añadir, a modo de salvedad, que no existe manera alguna de precisar un procedimiento de lectura que satisfaga las necesidades y exigencias de un buen uso de la interpretación, como bien demuestra el

[14] Del mismo modo, Barthes, en su texto *Escribir la lectura*, advierte que, tan pronto se produce el encuentro con una obra, aparece "de manera inmediata" lo que él llama un "suplemento de sentido" que es algo que le "llega" del texto: "'El texto, el texto solo', nos dicen, pero el texto solo es algo que no existe: en esa novela, en ese relato, en ese poema que estoy leyendo hay, de manera inmediata, un suplemento de sentido del que ni el diccionario ni la gramática pueden dar cuenta" (Barthes, 2002: 37).

hecho de que no haya dos lecturas iguales, aun empleando el mismo método, por estar determinadas siempre por el saber del analista y su manejo del lenguaje, por su intuición, ingenio, talento y sensibilidad; cualidades que no pueden aprenderse ni enseñarse, como el genio.

## 7. FREUD Y *EL MOISÉS DE MIGUEL ÁNGEL*

Para explicar el procedimiento utilizado por Freud valdría utilizar cualquiera de sus cinco famosos casos clínicos, pero es más conveniente, para el tema que nos ocupa, remitirnos a sus trabajos sobre arte, y más concretamente a su escrito sobre *El Moisés de Miguel Ángel* publicado por primera vez en el año 1914. En este artículo Freud arranca haciendo referencia a la íntima conexión que existe entre los poderosos efectos que una obra de arte puede suscitar en nosotros —y que, en un principio, escapan a nuestra comprensión— y el impulso creador del artista.

> Lo que tan poderosamente nos impresiona no puede ser, a mi juicio, más que la intención del artista[15], en cuanto él mismo ha logrado expresarla en la obra y hacérnosla aprehensible. Sé muy bien que no puede tratarse tan solo de una aprehensión meramente intelectual; ha de ser suscitada también nuevamente en nosotros aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica, que engendró en el artista la energía impulsora de la creación (Freud, 1987b: 1876).

De modo que, en vez de eliminar al autor, como luego harán la semiótica y la semiología, Freud lo incorpora en su discurso y pone en relación la experiencia del artista[16] mientras daba vida a su obra y el efecto emocional que dicha obra desencadena luego en los lectores/espectadores. Y precisamente para acceder a dicha experiencia, a la "profunda impresión" que la obra de arte desencadena, lo primero que hay que hacer, dice Freud, es "poder interpretarla", es decir, poder "descubrir" el "contenido y el sentido de lo representado" (Freud, 1987b: 1877).

> La obra misma tiene que facilitar este análisis si es la expresión eficiente en nosotros de las intenciones y los impulsos del artista. Y para adivinar tal intención habremos de poder descubrir previamente el sentido y el contenido de lo representado en la obra de arte; esto es, habremos de poderla interpretar. Es, pues, posible que una obra de arte precise de

[15] Cabe señalar, a este respecto, que al final del artículo el propio Freud, advirtiendo la dificultad de descubrir la verdadera intención del autor, se pregunta, y "¿si hubiéramos corrido la suerte de tantos intérpretes, que creen ver claramente lo que el artista no ha pretendido, consciente ni inconscientemente, crear?"; a lo que inmediatamente responde: "Sobre esto no me es posible decidir" (Freud, 1987b: 1891). Asimismo, Lacan, en *La conferencia en la Universidad de Yale*, impartida en 1975, dice a propósito de la lectura de Freud de *El Moisés*: "Toda interpretación, aún aquella del Moisés, es justo una conjetura. No podemos estar seguros de ello pues no tenemos medio de analizar a la persona que la ha esculpido" (Lacan, inédito).

[16] El autor de una obra, del mismo modo que le sucede al sujeto en sus producciones oníricas, sus *lapsus linguae*, omisiones y desplazamientos, está bajo el imperio de lo inconsciente: lo interroga, lo convoca.

> interpretación, y que sólo después de la misma pueda yo saber por qué he experimentado una impresión tan poderosa (Freud, 1987b: 1876-1877).

Freud comienza su trabajo sobre *El Moisés* rechazando algunas lecturas de los críticos por sus inexactitudes y recogiendo otras con las que el psicoanalista sintonizaba más, como las de Thode, hasta arriesgar una hipótesis interpretativa que toma cuerpo a partir de lo que él *sintió* durante las largas horas que pasó contemplando la estatua:

> […] recuerdo yo mi decepción cuando […] me senté ante la estatua, esperando ver cómo se alzaba violenta; por el contrario, la piedra se hizo cada vez más inmóvil; una calma sagrada, casi agobiante, emanó de ella y sentí necesariamente que allí estaba representado algo que podía permanecer inmutable, que aquel Moisés permanecería allí eternamente sentado y encolerizado (Freud, 1987b: 1882).

De modo que Freud, movido por lo que le llegó en su encuentro con la obra —esa "calma sagrada, casi agobiante", que "emanó" de ella—, lo que hizo fue rechazar la interpretación bíblica —la idea de que Moisés dominado por la cólera estaba a punto de arrojar las tablas de la Ley al suelo, quebrándolas, y llevando así a cabo su venganza— y puso en juego una nueva interpretación, según la cual la escultura de Miguel Ángel representa a un "Moisés completamente distinto" al de los textos sagrados (Freud, 1987b: 1887).

Imagen 6. *El Moisés* (1513-1515), de Miguel Ángel.

Y ¿qué hizo Freud para sostener esta nueva interpretación de la escultura? El inventor del psicoanálisis subraya que, para desvelar aquellos aspectos no atendidos por otros críticos, para observar cosas "secretas" o "encubiertas", hay que llevar a cabo un análisis consistente en examinar cuidadosamente los "pequeños detalles" de la obra, los "detalles secundarios", las "minucias" y los "residuos" (Freud, 1987b: 1883), siguiendo un

procedimiento que delata su parentesco con las técnicas de investigación policial. Para justificar su método no mencionaba a Sherlock Holmes, pero sí al doctor Morelli, que supo distinguir las copias de los originales por los detalles de las obras que analizaba disfrazado de crítico de arte ruso. Como dice un refrán inglés, *God is in the details*[17]. De modo que Freud lleva a cabo un trabajo de construcción, o si se prefiere, de reconstrucción del momento que representa la escultura a partir de una descripción detallada, al pie de la letra, que se centra de manera fundamental en la posición de la mano derecha, la barba y las tablas de la Ley. Cabe recordar, en este sentido, que el detalle de la posición de la mano de Moisés, decisivo para desentrañar el misterio de la estatua, equivaldría a lo que Arnheim llama "microtema", definido en *El poder del centro* como una "versión en pequeño y fuertemente abstraída del asunto de una pintura. Ubicado por lo común en las proximidades del centro de la composición, el microtema suele estar encarnado en la acción de las manos" (Arnheim, 1988: 241).

La interpretación llevada a cabo por Freud después del pormenorizado trabajo de análisis que despliega es que Miguel Ángel habría sido capaz de rebasar los límites del texto bíblico para representar a un Moisés "superior al histórico o tradicional" ya que la escultura representa a un hombre que, ante el "temor a que las tablas se quiebren", ha conseguido vencer su pasión —renunciando a satisfacer el deseo de castigar a quienes habían incurrido en idolatría— "en beneficio de una misión a la que se ha consagrado" (Freud, 1987b: 1889). Este sería para Freud el verdadero sentido de una obra que, habiéndole causado una profunda impresión incapaz de ser procesada por su yo, le empujó a poner en juego una *nueva* lectura que se ve completada al final del artículo con un suplemento sobre las presuntas motivaciones del artista a partir de los datos históricos sobre su relación con el Papa Julio II, para cuyo sepulcro estaba destinada la escultura.

La interpretación y el análisis forman parte, así pues, de un mismo tejido que se va tramando sobre un fondo de rodeos e incertidumbres, avances y retrocesos. La impresión inicial sirve de brújula para arrancar un proceso de lectura que concierne al inconsciente del sujeto que lee y está destinado a movilizar las posibles articulaciones, asociaciones y entrecruzamientos entre los elementos que conforman la obra, entendida como un conjunto significativo. El impacto emocional de una obra no depende de la simple adición de objetos parciales, sino del efecto del conjunto, lo cual equivale a decir del efecto causado por el golpe de su estructura, por esa *Gestalt* que los lingüistas incorporaron en sus investigaciones sobre el lenguaje. A este respecto, apunta Lacan a propósito de su lectura de *Hamlet* que "el modo en que una obra nos afecta, y nos afecta precisamente de la manera más profunda, es decir, en el plano del inconsciente, depende de su composición, de su disposición", esto es, de la articulación de los diferentes elementos en una estructura (Lacan, 2014: 303).

[17] Para un paranoico que basa su interpretación del universo en la combinación sistemática de minucias, no es Dios, sino el Diablo, lo que encuentra en sus detalles.

## 8. PARA TERMINAR

¿Para qué hacemos, en última instancia, una interpretación y un análisis de un texto artístico? Diríamos que, a la hora de responder, hay dos planos que se combinan: de un lado, el plano del intérprete; y del otro, el plano de quien recibe la interpretación.

En un principio, cuando elegimos un texto para analizar es porque, como venimos diciendo, en tanto que el texto nos impresiona, nos afecta, nos desestabiliza, entra en relación con *nuestro propio deseo*.

> Si una pieza teatral nos emociona, no se debe a los esfuerzos difíciles que representa, ni se debe a lo que sin saberlo el autor desliza en ella, sino al lugar que nos ofrece, por las dimensiones de su desarrollo, para alojar lo que en nosotros está escondido, a saber, nuestra propia relación con nuestro propio deseo (Lacan, 2014: 305).

Ahora bien, en un plano más colectivo podemos afirmar que una interpretación es *buena*, que la re-escritura que hemos realizado ha conseguido resolver, al menos en parte, el "enigma" del efecto emocional que la obra produce, cuando es capaz de afectar a otros sujetos, es decir, cuando tiene consecuencias en quienes la reciben. La interpretación, apunta Lacan, "sólo es verdadera por sus consecuencias" (Lacan, 2009: 13). ¿Qué consecuencias? Pues que el *nuevo* sentido que aporta la interpretación logre producir una mutación en la posición del sujeto que lee; que le abra la posibilidad de leer, o de ver, otro texto —otra novela, otra película, otra fotografía—.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, R. (1988). *El poder del centro*. Madrid: Alianza.
BARTHES, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
____ (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
____ (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
____ (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
____ (2000). *El placer del texto y lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI.
____ (2002). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
BENVENISTE, E. (1989). *Problemas de lingüística general I*. Madrid: Siglo XXI.
____ (1999). *Problemas de lingüística general II*. Madrid: Siglo XXI.
DALÍ, S. (1989). *El mito trágico del "Ángelus" de Millet*. Barcelona: Tusquets.
DERRIDA, J. (1975). *La diseminación.* Madrid: Fundamentos.
____ (1977). *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos.
____ (1989). *La escritura y la diferencia.* Barcelona: Anthropos.
____ (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

ECO, U. (1968). *La estructura ausente.* Barcelona: Lumen.
____ (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje.* Barcelona: Lumen.
____ (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
____ (2014). *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Akal.
FREUD, S. (1987a). *El empleo de la interpretación de los sueños en el psicoanálisis.* En *Obras Completas V*, 1644-1647. Madrid: Biblioteca Nueva.
____ (1987b). *El Moisés de Miguel Ángel*. En *Obras Completas V*, 1876-1891. Madrid: Biblioteca Nueva.
____ (1987c). *Construcciones en psicoanálisis*. En *Obras Completas IX*, 3365-3374. Madrid: Biblioteca Nueva.
FOUCAULT, M. (1997). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte.* Barcelona: Anagrama.
GONZÁLEZ REQUENA, J. (1996). "El texto: tres registros y una dimensión". *Trama y Fondo* 1, 3-32.
GREIMAS, A. J. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica.* Barcelona: Gredos.
____ (1973). *En torno al sentido.* Madrid: Fragua.
GREIMAS, A. J. Y COURTÉS, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid: Gredos.
KANT, I. (1995). *Crítica del juicio.* Madrid: Austral.
KRISTEVA, J. (2001). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
KUHN, T. S. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE.
LACAN, J. (inédito [1975]). *Conferencia en la Universidad de Yale*.
____ (1992). *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
____ (1999). *El Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*. Barcelona: Paidós.
____ (2004). *El Seminario 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona: Paidós.
____ (2006). *El Seminario 10. La angustia*. Barcelona: Paidós.
____ (2007). *Mi enseñanza*. Buenos Aires: Paidós.
____ (2014). *El Seminario 6. El deseo y su interpretación*. Barcelona: Paidós.
____ (2009). *El Seminario 18. De un discurso que no fuera del semblante*. Barcelona: Paidós.
____ (2012). *El Seminario 19. ... o peor*. Barcelona: Paidós.
____ (2013a). "El seminario sobre *La carta robada*". En *Escritos 1*, 23-69. Madrid: Biblioteca Nueva.
____ (2013b). "La dirección de la cura y los principios de su poder". En *Escritos 2*, 559-615. Madrid: Biblioteca Nueva.
LÉVI-STRAUSS, C. (2002). *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
____ (2008). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.

PARRONDO, E (inédito). *La castración primaria ilustrada con "Esto no es una pipa" (René Magritte, 1928-1929)*.

MIRA, V. (2015). *Algunos apuntes, clases y escritos sobre psicoanálisis, cultura y arte.* Madrid: Colegio de Psicoanálisis de Madrid.

RORTY, R. (2014). "El progreso del pragmatista". En *Interpretación y sobreinterpretación*, U. Eco (ed.), 104-126. Madrid: Akal.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El/la firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 03/02/2021
Fecha de aceptación: 12/03/2021