

La imagen onírica a través de un ojo barroco.

(Rev APSAN 2021,1(2): 69-88)

Andrés Correa¹

En el presente trabajo, intento, a partir de una analogía que Freud (1900) ligeramente establece entre el sueño y el arte visual, pensar la figurabilidad del sueño a través del concepto de alegoría y de anamorfosis; dos conceptos que, proviniendo también del mundo del arte, creo, ayudan a reflejar mejor la forma figurativa que tiende a asumir la expresión onírica. Para definir la cualidad figurativa a la que respectivamente apuntan estos dos conceptos, confronto el significado de estos (especialmente el de la alegoría) con el de símbolo; el concepto con el que comúnmente el psicoanálisis tiende a enmarcar, pensar e interpretar el contenido del sueño. Estos dos conceptos, al suponer que la expresión figurativa posee una insalvable disparidad con el significado que esta pretende representar, hacen que la imagen onírica –y, por tanto, su interpretación– asuma un estatuto epistemológico distinto del que parece derivar de la noción psicoanalítica de símbolo.

Palabras clave: Psicoanálisis, sueño, alegoría y anamorfosis.

¹ Psicoanalista Apsan. jacorreamo@gmail.com

El “miramiento por la figurabilidad” es para Freud (1900) no sólo uno de los cuatro factores que participa en la formación de los sueños, sino también uno al que dos de ellos –el desplazamiento y la condensación– supeditan parte importante de su trabajo. El proceso de desplazamiento hace que los pensamientos oníricos que latentemente determinan la trama del sueño se manifiesten figurativamente dentro de este y, el de condensación, que dos o más de estos aparezcan, una vez figurados, comprimidos dentro de un mismo plano. Para ilustrar el funcionamiento de este factor onírico Freud establece una analogía entre el sueño y el arte visual, dice: “así como la pintura logró... expresar por otros medios [sin palabras]... la intención que las personas figuradas ponen en lo que dicen... también el sueño se procuró la posibilidad de mirar... las relaciones lógicas de sus pensamientos oníricos, mediante una modificación conveniente de la figuración que le es propia” (p. 319). Parece que Freud hace esta analogía sin la intención de desarrollarla en profundidad, ya que aparentemente esta no vuelve a aparecer en el resto de su obra. Creo que esta situación abre la posibilidad de desarrollar un pensamiento comparativo que contenga un grado de especificidad mayor, especialmente uno que, considerando la última parte de la cita recientemente expuesta, incluya el uso de esas ‘modificaciones figurativas’ que forman parte de la confección del sueño.

La manera de representar estas modificaciones surge como consecuencia de la relación conflictiva que según Freud se genera entre la expresión de un deseo y su censura. Esta relación conflictiva exige que el proceso de la figurabilidad onírica sea uno que, al mismo tiempo que figura, desfigura. Pienso que es particularmente esta paradoja la que demanda que el sueño se compare con un arte figurativo específico, con uno que, al menos, comparta con este fenómeno esta singular manera de representar los contenidos. Esta necesidad tampoco encuentra satisfacción en el pensamiento de los psicoanalistas que posteriormente a Freud también examinaron el fenómeno del sueño. Tengo la impresión que este segundo descuido surge como consecuencia de una ciega adherencia hacia el concepto de ‘símbolo’, opción conceptual que, a partir de un capítulo que Freud añade a la cuarta edición de *La interpretación de los sueños* (1914), traza el marco epistemológico dentro del cual la teoría psicoanalítica encuadró su forma de interpretar la imagen onírica.

“

Creo que el concepto de símbolo, dada la inspiración metafísica de la cual inicialmente arranca su significado, es un concepto que no permite incluir adecuadamente esta tensión dialéctica entre el proceso de figuración y desfiguración que desde el comienzo de su investigación Freud (1900) describe como parte de la lógica del sueño.

Creo que el concepto de símbolo, dada la inspiración metafísica de la cual inicialmente arranca su significado, es un concepto que no permite incluir adecuadamente esta tensión dialéctica entre el proceso de figuración y desfiguración que desde el comienzo de su investigación Freud (1900) describe como parte de la lógica del sueño. Asumido esto, propongo, a modo de contexto epistemológico alternativo, considerar el particular desarrollo configurativo que se describe

a través de dos conceptos que, en un período específico de la historia del arte, aparecen estrechamente vinculados entre sí; la alegoría y la anamorfosis. Pienso que estos dos conceptos comparten una cualidad estética que no sólo hace que la comprensibilidad psicoanalítica pueda ajustarse mejor a la pluralidad de sentidos que contiene la imagen onírica, sino también mostrar la derrota que el psicoanalista, en su función de hermeneuta, debe aceptar frente a esta. Antes de exponer y analizar la naturaleza específica de estos dos conceptos, intentaré primero justificar mi crítica hacia la noción de símbolo. Esta crítica se alimenta, por un lado, del examen comparativo que Walter Benjamin (1928) establece entre el concepto de símbolo y el de alegoría y, por otro, del análisis que Jacques Lacan (1959) hace de la teoría simbólica que elabora Ernest Jones (1916); teoría en la que aparentemente se basa buena parte del pensamiento psicoanalítico que, en relación a este asunto, se desarrolla posteriormente a Freud.

El escurridizo logos de la imagen

Tal como lo señaló Laplanche y Pontalis (1967) el concepto de símbolo es uno que con el tiempo llegó a entablar una relación tan estrecha con el psicoanálisis que, en la actualidad, nosotros como psicoanalistas lo tendemos comúnmente a utilizar equívocamente, sin tener clara consciencia de los diversos sentidos que

este posee. El trabajo de la interpretación onírica es uno de los tantos ámbitos del psicoanálisis en donde este concepto parece cumplir una importante función. En el capítulo "La figuración por símbolos del sueño"², Freud describe dos sentidos que posee el concepto de símbolo, uno antropológico; el que propende hacia un significado universal, y uno onírico; el que tiende hacia uno individual. Con el objeto de distinguir el segundo del primero plantea que el sentido antropológico apunta más bien al representar inconsciente del pueblo, ese que se expresa en "el folklore, los mitos, las sagas, los giros idiomáticos, la sabiduría del refranero y en los chistes..." (p. 357). Advirtiendo la enorme tarea que significaría tener que analizar el significado de este tipo de símbolo, Freud opta exclusivamente por examinar en profundidad el significado del símbolo onírico³. En referencia a esto, plantea, concluyentemente, que cuando el símbolo aparece dentro del campo del sueño este debe entenderse como una clase de figuración indirecta, ya que en este contexto la forma que asume este está, en buena medida, determinada por la lógica del disfraz que impone el elemento de la censura onírica. En consecuencia, agrega, que cuando en el sueño aparecen símbolos de sentido supuestamente antropológico estos deben ser leídos como estando secretamente al servicio de una censura que, en la psicología individual del soñante, despierta el significado de sus pensamientos oníricos. Pienso que es en este punto cuando Freud, al no poseer otro término que el de símbolo, pierde la oportunidad de desarrollar un camino conceptual que pueda ajustarse con mayor rigurosidad a esta definición que, él mismo, establece restrictivamente para el campo de la imagen onírica.

En términos generales, el concepto actual de símbolo es uno que se instaló a través de la teoría del arte que en el contexto conceptual de la filosofía idealista promovió en el siglo XIX el romanticismo; movimiento artístico que, por lo demás, comprendió y trabajó el asunto del folklore, el mito y el sueño dentro un mismo concepto de símbolo. Desde esta perspectiva estética el símbolo se entendió automáticamente como una imagen donde se encarna armónicamente una idea. Para Walter Benjamin (1928) esta sincronizada unión entre algo concreto (imagen)

² Este es el capítulo de la *Interpretación de los sueños* que Freud añade en el año 1914, es decir, en la cuarta edición de este libro.

³ Se dice que esta fue también una manera que tuvo Freud de separarse del concepto de arquetipo que propuso CG Jung (1912), concepto con el que él no estaba de acuerdo (en Etchegoyen, 2014).

y algo abstracto (idea) que según el pensamiento romántico se consuma en el fenómeno del símbolo, “nace del coqueteo” que este movimiento desarrolló “con el conocimiento deslumbrante...” (p. 375). Esta clase de conocimiento tiene una directa relación genealógica con el antiguo concepto griego *symbola*, que significa “señal divina”⁴. Esta preliminar concepción sobrenatural del símbolo se cristaliza posteriormente en la definición filosófica que Platón elabora acerca de lo bello: ‘la manifestación sensible del mundo suprasensible’; definición que después recoge el idealismo alemán –y, por añadidura, el romanticismo– para elevar la noción de símbolo por encima de cualquier otra manifestación figurativa⁵. Si se examina el concepto de símbolo onírico exclusivamente desde ese ángulo que Freud abre a través de su idea del mecanismo de desplazamiento –descrita anteriormente–, se podría rápidamente concluir que su visión de este símbolo es una que también pasa por medio del lente romántico. Sin embargo, sabemos que esto no puede ser así, ya que si se consideran íntegramente todas las aristas que ofrece su concepción del sueño empezamos a percibir que su manera de entender la figurabilidad onírica prontamente rebasa los límites intelectivos con el que el romanticismo enmarcó su noción de símbolo. Este desborde conceptual es el que creo reclama la tarea de tener que pensar la conveniencia de otra condición figurativa, de una que permita incluir con mayor precisión las diversas adulteraciones lógicas que, por la necesidad del enmascaramiento, hacen que la imagen del sueño sea una que, en el mismo momento en que se forma, se deforma. Entre estas adulteraciones se encuentran la relación de simultaneidad espacio temporal entre elementos distantes entre sí, la predilección por componer cosas opuestas en una misma unidad figurativa, la mudanza de la expresión de un deseo en su contrario, etc.

En la historia del arte existe un período donde el género del arte visual pasó a plasmarse por medio de otros conceptos figurativos. Este período, que va aproximadamente desde inicios del siglo XVII a mediados del XVIII, se lo conoce como el barroco, período que se caracterizó por el uso de la alegoría⁶ y de la

⁴ Benjamin toma este significado del filólogo y arqueólogo alemán Friedrich Creuzer (1771 – 1858) cuya obra está, en gran parte, dedicada al estudio de la literatura y mitología antigua (cf. Benjamin, 1928, p. 380)

⁵ Cf. GW Hegel (1829) *Lecciones sobre la estética*, específicamente los capítulos “El simbolismo inconsciente” y “El simbolismo consciente de la forma artística comparativa”.

⁶ Si bien la alegoría es un concepto antiguo, es en el período del barroco cuando la fuerza figurativa de esta alcanza una estatura especulativa igual o superior a la del símbolo.

anamorfosis; recursos estilísticos que no sólo reinaron en el campo de la plástica, sino que también en todos los otros campos del arte. Una vez finalizado este período, la singular riqueza conceptual de estos recursos desaparece, primero tras la equilibrada imagen que genera la estricta racionalidad del arte neoclásico (segunda mitad del siglo XVIII) y, después, bajo la aplastante soberanía estética que –romanticismo mediante– asumió el concepto de símbolo. Esto se puede ver claramente en el caso de la alegoría, ya que, durante este segundo momento, la especificidad de este concepto se desvanece al interior del significado de símbolo, generando esa errónea tendencia, existente hasta el día de hoy, de entender la alegoría simplemente como un sinónimo más de este otro concepto. Ante esta confusión Benjamin, corrigiendo, comenta que si el símbolo es la idea hecha sensible la alegoría “significa... una idea que es distinta de ella misma” (p. 381)⁷. Dada esta definición, Benjamin plantea que del uso de la alegoría se desprende una teoría del conocimiento distinta de la que supone el uso del símbolo, ya que en ella se rompe esa estrecha unidad entre la imagen y la idea que supuestamente se produce en este. En este sentido, la figuración alegórica es una que, según él, impone sobre la materia sensible una idea que no le pertenece, generando un malentendido o ambigüedad en la interpretación de quien la percibe.

El símbolo a través de la metáfora

Si bien es cierto que es Freud el que propone el concepto de símbolo dentro de la lógica interpretativa del sueño, es en el trabajo de Sandor Ferenczi (1913) y en el de Ernest Jones (1916) en el que se apuntala la mayor parte del pensamiento psicoanalítico que, en relación a este concepto, se desarrolló posteriormente a Freud⁸. A Ferenczi se le reconoce principalmente el vínculo que, para dar cuenta del origen del símbolo psicoanalítico, él establece entre el mecanismo de represión y el de identificación. Para él, esta clase de símbolo surge cuando la represión censura un elemento reemplazándolo, sobre la base de algún parecido, por otro.

⁷ En estricto rigor, en esta cita, Benjamin está retomando lo planteado por Friedrich Creuzer (1819) en su libro *Simbolismo y mitología de los pueblos originarios, especialmente de los griegos*, 2ª parte, p. 118.

⁸ Me refiero principalmente al pensamiento postkleiniano, el tipo de pensamiento que, creo, destinó buena parte de su energía al estudio de los sueños.

Es justamente en el mecanismo de la represión sobre el que descansa, según Ferenczi, el desplazamiento identificatorio que opera en el símbolo propiamente psicoanalítico. Este desplazamiento hace que el afecto del elemento reprimido se separe de este para encarnarse en el elemento que, por identificación, lo sustituye. Desde el punto de vista ontogenético, el origen de este tipo de símbolo se encuentra en la tendencia del niño y/o de la niña a identificar las partes de su cuerpo que están directa o indirectamente vinculadas a su sexualidad con objetos del mundo exterior. Este vínculo con lo sexual hace que, dada la censura que la sociedad suele imponer sobre ello, los contenidos de estas partes sean más fácilmente reprimibles y, por tanto, que la trayectoria que va de lo simbolizado al símbolo sea concebida unidireccionalmente, es decir, yendo desde el cuerpo hacia el mundo exterior, nunca al revés. Desde esta perspectiva conceptual se puede decir, a modo de ejemplo, que un puro podrá representar un pene, pero un pene jamás podrá representar un puro.

Probablemente el texto "La teoría del simbolismo" de Jones (1916) es el texto que parece haber recibido mayor atención por quienes se han detenido a investigar psicoanalíticamente el concepto de símbolo onírico. Creo que el mérito de este trabajo recae en la claridad y rigurosidad con la que este autor expone una prolija definición psicoanalítica de símbolo. Jones logra esta definición por medio de la interacción que él establece entre un significado ampliado y otro restringido del concepto de símbolo. Si bien describe seis atributos para cada uno de estos dos significados, pienso que su definición de símbolo psicoanalítico puede resumirse teniendo en cuenta solo dos de estos atributos; uno que aparece descrito en relación al significado ampliado y otro en relación al restringido. El primero dice que el símbolo es un elemento sensorial y concreto que simboliza una idea abstracta, general y compleja. El segundo plantea que esto simbolizado siempre es, producto del acto represivo, un contenido inconsciente. Si estos dos rasgos son conjuntamente percibidos se puede decir, entonces, que el símbolo, dentro del contexto psicoanalítico, es para Jones una imagen concreta que representa una idea abstracta cuyo significado no alcanza a ser conscientemente advertido por su usuario.

Lacan (1959) va a señalar que es a partir de este primer atributo que Jones le asigna al símbolo con el que el pensamiento psicoanalítico de lo onírico se aleja, definitivamente, de la dinámica configurativa que parece caracterizar a los sueños. Al plantear que el símbolo es una idea concreta de algo abstracto, Jones, dice Lacan, “se pierde en la repetición de una falsa ley de desplazamiento del semantema... la cual iría siempre de una significación particular a una más general, de una concreta a una abstracta, de una material a una más sutil que llaman figurada...” (p. 671). La palabra ‘figurada’ debe, aquí, entenderse de modo retórico más que de modo visual, ya que, para Jones, aclara Lacan, “el simbolismo analítico sólo es concebible si se lo relaciona con el hecho lingüístico de la metáfora” (p. 669). En este sentido, la falsa ley que Lacan le imputa al proceso de desplazamiento que Jones utiliza para definir su concepción de simbolismo, apunta, específicamente, al camino ascendente que implica, vía metáfora, el paso de lo concreto a lo abstracto. En este contexto, la literalidad de la figura metafórica se evapora al elevarse en dirección hacia lo lingüístico. Si se tiene en cuenta que desde inicios del siglo XX el lenguaje se instala como la nueva matriz racional con que la filosofía empieza a tematizar sus tópicos⁹, se puede decir entonces que la postura de Jones, al menos en este punto, tampoco se aparta de la visión metafísica¹⁰ que el romanticismo asumió a través de su concepto de símbolo. Es probable que esta preeminencia simbólica que él le adjudica al fenómeno lingüístico de la metáfora se deba, también, al poder terapéutico que ya, en ese entonces, tenía para Freud el uso de la palabra.

Lo que Lacan cuestiona es justamente esta orientación ascendente que Jones le asigna, a través de su concepción de símbolo, a la relación interpretativa que va de la imagen concreta a la idea abstracta (en este caso inconsciente). Aquí la palabra ascendente debe también entenderse en el sentido de ‘ascendencia’. A través de este otro sentido la idea abstracta pasa a ser percibida como la idea primaria de la cual se origina la concreta, la que, por ende, pasa automáticamente a ser percibida como la idea secundaria. Esta relación jerárquica que se desarrolla entre ambas ideas se establece por medio de un símil –implícito en el lazo comparativo que

⁹ Esta matriz, si bien se propone a fines del siglo XIX con la filosofía analítica de, entre otros, Gottlob Frege y Bertrand Russell, se consolida en la primera mitad del siglo XX con el pensamiento de Ludwig Wittgenstein y Martin Heidegger, probablemente los pensadores que más descollaron dentro de esta temática.

¹⁰ Entiéndase esta palabra en su sentido literal, es decir, ‘más allá de lo físico’.

genera la metáfora– que hace que una idea abstracta (significado) se pose, vía identificación, sobre una imagen (significante). Como se puede ver, esta supuesta identidad entre idea e imagen es el principio epistemológico que, desde Jones –quién en esto es tributario de Ferenczi– hacia delante, determina la lógica con la que se interpreta el símbolo analítico. Si se compara esta concepción figurativa con la que Benjamin define a través de la alegoría –una imagen “que significa una idea que es distinta a ella misma”–, se pueden inmediatamente advertir dos propiedades que hacen que esta otra concepción provoque una lógica interpretativa distinta a la que supone el concepto de símbolo. En primer lugar, habría que decir que es ‘la diferencia’ el principio desde donde arranca el enfoque epistemológico de la alegoría y, en segundo, que la relación de la idea con la imagen aparece, en esta específica figura, plasmándose dentro de un mismo nivel jerárquico. De la primera propiedad se desprende la frustrante conclusión de que entre una idea y su representación sensible existe una distancia, una desigualdad, que ningún acto interpretativo, por muy preciso que pueda ser, podrá superar. Pienso que este es el fracaso hermenéutico que, al menos en el contexto del tratamiento psicoanalítico, todo psicoanalista debe asumir como parte de su tarea.

La segunda propiedad –la jerárquica simetría entre idea e imagen– se puede observar claramente en el emblema, una de las maneras que adoptó el formato figurativo de la alegoría. El emblema, invalidando la supuesta hegemonía de lo abstracto ante lo concreto, reúne en un mismo plano una imagen con una frase. Para lograr esto hace que la imagen (habitualmente asociada a una idea concreta) exprese una idea abstracta y que la frase (habitualmente asociada a una idea abstracta) exprese una experiencia concreta, por ejemplo, un sentimiento. En este sentido, se puede decir que el efecto metafórico que en el símbolo tiende a producirse por medio del paso de una idea (significado) a una imagen (significante) deja de funcionar en el caso de la alegoría, ya que en esta éste –si es que aquí se pudiese hablar de metáfora– no es más que el paso que va de un significante a otro como tal. Es decir, es un efecto que se produce más bien por la degeneración o regeneración de la forma de las imágenes cuando estas, al formar parte de una cadena asociativa, entran por medio del mecanismo de desplazamiento en contacto con otras imágenes. Pienso que es en este punto cuando la expresión alegórica parece fundirse con la anamorfosis, otra forma expresiva que también adoptó el lenguaje visual del arte barroco.

La anamorfosis es un concepto óptico que, etimológicamente al venir del griego 'ana' (transposición) y 'morfé' (forma), designa la deformación que sufre una imagen cuando se fuerza al observador a mirarla desde otra perspectiva. En este sentido, la anamorfosis sugiere la idea de que la interpretación de una imagen varía según el lugar desde donde se la mire. Esta movilidad despierta una ambigüedad interpretativa que obliga a la persona que la observa a tener que asumir que esta es una imagen que posee una cualidad enigmática irreductible que, por tanto, nunca podrá traducirse en una idea, ni, mucho menos, en esa de la que ésta supuestamente se origina. Creo que este es el tipo de desplazamiento –uno que corre por la misma imagen y no de una idea a una imagen– el que hace que el significado de lo onírico se ramifique, diversificándose infinitamente por entremedio de los espacios de conexión que se crean entre las partes que conforman su expresión pictográfica. En este punto, cabe mencionar una de las cosas que Benjamin plantea cuando compara el símbolo con la alegoría, dice: “en el símbolo hay una momentánea totalidad” mientras que en la alegoría “un progreso en una serie de momentos” (p. 381).

La ilusión del encuentro

Pienso que la teoría del simbolismo de Jones crece en importancia cuando en el campo del tratamiento psicoanalítico emerge con vigor la noción de 'integración', sobre todo cuando el concepto de salud mental pasa, dentro de este mismo terreno, a definirse a partir de esta noción. Posiblemente sea Hanna Segal (1981) la primera pensadora en hacer converger –bajo la influencia del concepto de “posición depresiva” de Klein (1935) y del “modelo continente/contenido” de Bion (1966)– ambas concepciones. Esta convergencia se hace inmediatamente evidente en la definición de símbolo que ella recoge, dice: “la palabra símbolo proviene de una voz griega que significa: arrojar junto, comparar, reunir, integrar” (p. 90). De acuerdo con esta definición, el símbolo onírico se generaría cuando un pensamiento (contenido) entra en una imagen (continente) que acoge y le da vitalidad a su significado. Como se puede apreciar, aquí la idea de integración se entiende por medio del concepto de acogida, concepto que, a mi modo de ver, remite a la tradición de la *tessera hospitalis* que George Gadamer (1977) rescata

del antiguo mundo griego para desarrollar su cándida concepción del simbolismo en el arte.

Gadamer plantea que el símbolo “es en principio, una palabra técnica de la lengua griega que significa tablilla de recuerdo” (p. 39). Esta tablilla, explica Gadamer, funcionaba como una seña mediante la cual dos personas, aparentemente desconocidas, podían mutuamente descubrir el grado de familiaridad que previamente parece haber existido entre ellas. Esta supuesta familiaridad se habría creado en el contexto de la hospitalidad que una de estas (a través de un antepasado) le habría brindado a la otra. Al respecto, dice: “El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos”. En este sentido, el símbolo era, continúa diciendo Gadamer, “una especie de pasaporte en la época antigua... algo con lo cual se reconoce un antiguo conocido” (p. 39).

Para Gadamer este significado tiene un antecedente en el mito que el comediógrafo griego Aristófanes narra sobre la esencia del amor. Aristófanes cuenta que los seres humanos eran originariamente seres esféricos, pero que por haberse comportado mal los dioses decidieron cortarlos en dos. Después de eso cada una de estas mitades quedó vagando sola por el mundo a la espera de encontrarse con la otra para, uniéndose a ella, formar juntas el ser integrado que supuestamente se fue en un pasado remoto¹¹. Gadamer, extrapolarlo a la experiencia de lo simbólico en el arte, plantea que el símbolo artístico es la representación sensible de un fragmento de ser que promete, para formar un todo íntegro, complementarse con la parte que haga correspondencia con él. Esta promesa se nutre de la creencia de “que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital” (p. 40). Esta expectativa de un reencuentro se expresa literalmente a través del acto de la cópula, acto con el que el pensamiento psicoanalítico tradicional tiende comúnmente a ilustrar la formación de un símbolo, ya que se cree que este es un constructo donde dos significados, previamente disociados, se integran.

¹¹ Este mito aparece relatado en *El Banquete* de Platón. Freud (1905), haciendo referencia al asunto de la bisexualidad, también recoge esta narración en su libro “Tres ensayos de la teoría sexual”.

Ahora bien, esta concepción del símbolo basada en la vivencia del reencuentro, parece tempranamente hallar en Herbert Silberer (1909) a su primer detractor psicoanalítico. Silberer plantea que la codificación de los pensamientos oníricos en imágenes no es una que se desarrolla por medio de un proceso que hace que lo segundo acoja fidedignamente el significado de los primeros, sino que por medio de uno donde la forma de esta tiende más bien a apartarse del significado de estos. Silberer llega a esta conclusión a través de un experimento que hizo consigo mismo. Intentando desarrollar un pensamiento abstracto en estado de somnolencia, pudo observar que este pensamiento fácilmente se le escapaba y que, en su lugar, aparecía una imagen que, reemplazándolo, figuraba algo distinto a este. En general, esta figuración tendía más bien a representar el estado afectivo dentro del cual él intentaba desarrollar su pensamiento, vale decir, la sensación de fatiga intelectual que le generaba la somnolencia. Silberer, finalmente, compendia esta experiencia dentro del concepto de “simbolismo funcional”.

Creo que esta experiencia descrita por Silberer pone en evidencia lo que Freud, después de varias vueltas, concluye acerca de la función que el mecanismo de desplazamiento cumple en la configuración del sueño, es decir, de que no es el pensamiento, sino que el afecto asociado a este el que se muda para habitar en una imagen. Si bien es cierto que este desplazamiento provoca –salvo en el caso de la pesadilla– que el afecto pierda parte de su intensidad¹², este no altera su cualidad. Esta es la condición que hace que la figuración en el sueño genere un desencuentro más que un encuentro entre el supuesto pensamiento latente y su respectiva manifestación visual.

Las partes sin todo¹³

Lacan (1959), habiendo desmerecido el valor de la teoría del simbolismo de Jones, sugiere que para analizar la dinámica del sueño conviene atenerse exclusivamente a la lectura de la primera edición de *La interpretación de los sueños*. En esta, el simbolismo se presenta sólo como un ingrediente más del sueño que, como sucede con todos los otros elementos, se somete a la lógica de los

¹² Para no interrumpir el estado del dormir.

¹³ Esta es una expresión con la que la filósofa Carla Cordua titula uno de sus libros.

mecanismos mayores de, recalca Lacan, “la elaboración del inconsciente; a saber, la condensación y el desplazamiento...” (p. 678). Estando de acuerdo con esta sugerencia, creo que estos son los dos procedimientos oníricos en los que uno debiese fijarse a la hora de querer comparar el sueño con el arte figurativo.

Como ya mencioné más arriba, el desplazamiento es un mecanismo con el cual un afecto salta de una idea a otra o –para decirlo de una manera acorde con el texto del sueño– de una imagen a otra. La actividad de este mecanismo genera una corriente afectiva que hace que las imágenes oníricas que navegan por medio de esta se combinen aleatoriamente entre sí formando una serie de amasijos gráficos que laxamente se encadenan en una secuencia. En este sentido, se puede decir que la imagen soñada es una imagen que se actualiza a través de una segunda imagen, la que a su vez se actualiza en una tercera y así indefinidamente. Este es el proceso de transfiguración onírica que, como dije anteriormente, también se observa en la técnica artística de la anamorfosis. Estando en sintonía con esta idea, creo que Gilles Deleuze (1985) –complementando la benjaminiana idea de la alegoría como “un progreso en una serie de momentos”– tiene razón cuando dice: “El sueño no es una metáfora sino una serie de anamorfosis que trazan un enorme circuito” (p. 83).

“

Pienso que la alegoría y la anamorfosis son, respectivamente hablando, los recursos pictóricos que reflejan mejor el mecanismo de condensación y de desplazamiento. Al decir esto, pienso, además, que esta es una comparación que posiblemente ayudaría a explicar por qué el sueño fue uno de los tópicos en los que no sólo se comprometió el pensamiento visual, sino también el pensamiento literario y filosófico del barroco.

Pienso que la alegoría y la anamorfosis son, respectivamente hablando, los recursos pictóricos que reflejan mejor el mecanismo de condensación y de desplazamiento. Al decir esto, pienso, además, que esta es una comparación que posiblemente ayudaría a explicar por qué el sueño fue uno de los tópicos en los que no sólo se comprometió el pensamiento visual, sino también el pensamiento literario y filosófico del barroco¹⁴. Más allá del análisis histórico que pudiese llegar a

¹⁴ El interés literario se manifiesta, por ejemplo, en *La vida es sueño* (1635), la célebre obra de Calderón de la Barca y, el filosófico, en las *Meditaciones Metafísicas* (1641) de Descartes donde, este supuesto inaugurador del pensamiento moderno, aborda este fenómeno en la primera de estas meditaciones.

alentar esta rudimentaria idea –materia que escapa a lo que pretendo con este artículo– planteo, entonces, que estos son los dos conceptos figurativos con los que plásticamente se debiese examinar el “miramiento por la figurabilidad”; el factor que, según Freud, emerge producto del trabajo que en el sueño ejerce la condensación y el desplazamiento.

Considero que el formato figurativo de la alegoría coincide con el de la condensación fundamentalmente por su apariencia, la que se presenta como una aglomeración de fragmentos de imágenes que se vinculan entre sí sin un propósito claramente definido. En este sentido, se puede decir que la alegoría, más que estar compuesta de símbolos, está compuesta por restos de símbolos. Vale decir, más que configurarse como una imagen integrada en la que supuestamente se concilian elementos opuestos, se configura como un conjunto disgregado de imágenes que, aglutinándose, se contradicen o dislocan entre sí. Ello hace que su interpretación, tal como sucede con la imagen condensada, provoque una multiplicidad de significados, donde, como dice Benjamin, “cualquier persona, cualquier objeto, cualquier relación puede significar absolutamente cualquier cosa” (p. 175).

Esta diversidad semántica que categóricamente Benjamin le adjudica a la imagen alegórica hace que esta se comporte como un texto babélico, es decir, como uno cuyo número de interpretaciones dependerá directamente del número de intérpretes que tenga. De acuerdo con esto, se puede plantear que esa unidad cuasi divina entre lo sensible y lo suprasensible que aparece primitivamente ligada a la definición de símbolo, aparece profanada en la definición de la alegoría. La palabra alegoría, comenta Emmanuel Alloa (2010), al provenir del griego *állos* (otro) y de *agoreúô* (hablar), significa literalmente “decir el otro” (p. 20). Esta frase, que choca por su extrañeza sintáctica, hace inmediatamente recordar que la imagen alegórica es una que nace de la idea de diferencia, pero de una diferencia que no debe entenderse en oposición hacia algo con lo que finalmente se unirá, sino como una que, yéndose por un desvío incesante, produce un significado que se desliza dispersándose irrefrenablemente. En este sentido, la estética que opera en la alegoría se aparta, como dice Idelber Avelar (2011), “del ideal traslúcidamente orgánico del símbolo” (p. 16). Si la imagen alegórica se pensara dentro de un marco mítico, habría que decir que esta, a diferencia del símbolo, nace en un mundo

opaco, incomprensible, que se desarrolla lejos de la luz divina. Ello determina que la relación que existe entre los elementos que la conforman esté definida –si se puede ocupar una expresión de Theodor Adorno (1970)– por una “dialéctica negativa”, vale decir, por una dialéctica que conduce a una reflexión que sólo permite exponer –no resolver– el conflicto entre sus partes. Esta es la clase de dialéctica a la que adhiere el concepto de “imagen dialéctica” que, al final de su obra, también emplea Walter Benjamin (1982) para describir una composición visual similar a la de la alegoría.

Benjamin acuña este concepto para destacar la idea de que la forma de esta imagen surge como consecuencia de un proceso de sincretismo más que de síntesis o de integración. Si bien es cierto que el sincretismo es un concepto antropológico que se utiliza para describir el proceso de hibridación que se produce entre dos o más expresiones culturales que son contemporáneas entre sí, Benjamin entiende la imagen dialéctica tanto sincrónica como diacrónicamente. En este sentido, esta es una que –tal como sucede con la imagen onírica– incluye dentro de un mismo plano una diversidad de elementos que desconciertan tanto por la distancia espacial como temporal que en la realidad existe entre estos. En consecuencia, diría que el componente disyuntivo de la dialéctica sincrética es, finalmente, el que hace que la imagen resultante de ésta sea distinta de la que surge a partir de un proceso de síntesis. Como planteo en otro artículo, en la relación sincrética los elementos “aparecen unidos entre sí por medio de una tensión” en la que estos “disputan su protagonismo sin que nunca lleguen... a encontrarse una solución de continuidad entre ellos” (Correa, 2019, p. 429). Esta tensión, que también se percibe en la imagen alegórica, suele reflejar una situación de conflicto vital. En el caso del barroco, esta tiende a reflejar la situación de antagonismo y contradicción moral que padeció el ser humano dentro de ese período, padecimiento que se manifestó en todas sus dimensiones vitales; social, religioso, cultural, etc. Esta descripción que, de esta época exhibe la alegoría, hace que esta sea una imagen que, sin dejar de ser críptica, tenga un carácter meramente mundano. Por medio de este rasgo, el origen de la alegoría pasa a ser entendido como una imagen que exclusivamente busca representar el cotidiano avatar de la experiencia humana, otro vértice desde el cuál esta se diferencia del símbolo; el tipo de imagen que originalmente fue

entendida como representando algo divino. Creo que esta segunda condición de la imagen alegórica refuerza, aún más, el argumento de que esta es la clase de configuración plástica con la que debiese compararse la condensada imagen del sueño, ya que esta también tiende, aunque de manera individual, a expresar las naturales vicisitudes de un conflicto humano.

Si bien es cierto que la freudiana idea del conflicto onírico basada en la polaridad deseo/censura ha sufrido varias modificaciones a lo largo de la historia de la teoría psicoanalítica, creo que estas se han focalizado fundamentalmente en el elemento del deseo dejando, por tanto, relativamente invariable el rol que juega la censura al interior de esta polaridad. Con ello, se puede concluir que este segundo elemento sigue, para muchos, cumpliendo una importante función dentro de la manifestación figurativa que asume el sueño.

La imagen inconclusa

Opino que la difusa e incompleta definición que tiende a presentar el recuerdo de la imagen onírica es otra de las propiedades que parece producir la función que ejerce la censura en el sueño, propiedad que, a su vez, es también una de las responsables de la imposibilidad de que esta clase de imagen pueda ser interpretada por medio de un único significado. Para Benjamin (1982) esta también es una característica de la imagen alegórica, el tipo de imagen que, según él, queda levemente flotando en la pantalla de la consciencia una vez que el sujeto despierta de su sueño. Georges Didi-Huberman (1992), recogiendo esta idea de Benjamin, plantea que “el sueño en el momento del despertar se convierte en algo así como el desecho de la actividad consciente...” (p. 128). En este sentido, el momento del despertar, continúa pensando Didi-Huberman, derrama sobre la consciencia unos ‘restos nocturnos’ que indirectamente seguirán, antes de caer en el olvido, figurándose o desfigurándose por entre medio de la actividad que se desarrolla al comienzo de la vigilia. A este proceso Freud (1900) lo llama “elaboración secundaria”, el cuarto factor que participa en la confección del sueño. Específicamente lo que este factor hace es producir ciertos contenidos que anudan estos restos entre sí para armar, junto con ellos, una trama que tenga ese mínimo

grado de coherencia que se requiere para que el sueño pueda ser contado. Este es el momento en que el sueño y su relato se enhebran formando juntos esa narración sobre la que posteriormente, si es que el contexto existe, recaerá la interpretación del psicoanalista.

Para Freud esta función vinculante que cumple la elaboración secundaria es aparente, ya que, según él, los contenidos que produce esta son en realidad unos que están al servicio de una censura, de una que empieza a intervenir desde el momento en que el sujeto despierta de su sueño. Esta segunda censura lo que busca particularmente, es encubrir, por medio de un revestimiento de racionalidad, la fragmentada condición que deja el recuerdo de lo soñado. O sea, lo que hacen sus contenidos es, más bien, ofrecerse a sí mismos como lazos lógicos que se instalan entre las partes del sueño que no tienen conexión entre sí. Desde esta perspectiva, se debe decir, entonces, que la coherencia que parece producirse entre el sueño y su relato es sólo superficial, ya que el relato, tal como lo hace la historia con el mito, tiende más bien a disolver la sensación de contradicción que provoca el recuerdo del sueño. Freud, una vez asumido este argumento, plantea que el lugar de esta censura se detecta, justamente, en esas partes inteligibles, congruentes, que presenta el relato de lo soñado. Ahora bien, esta inteligibilidad, sostiene el mismo Freud, no es una que tiene esa cristalina claridad que parece tener el pensamiento racional de la vigilia, sino más bien una que posee esa misma dosis de imprecisión que posee el sueño diurno. Dada esta afinidad, Freud concluye que la elaboración secundaria –y, por ende, el relato del sueño– no es otra cosa más que un sueño diurno que, a partir desde el momento en que nos despertamos, empieza a discurrir por entre medio de esos jirones que en nuestra mente deja la marea del sueño nocturno. Es en este punto de su análisis, cuando él usa, a modo de metáfora, una imagen que coincidentemente se engancha con lo que he estado planteando a través de este artículo. Dice, refiriéndose a la elaboración secundaria, que esta mantiene con el material del sueño “la misma relación que muchos palacios barrocos de Roma con las ruinas antiguas, cuyos sillares y columnas han proporcionado el material para un edificio de formas modernas” (p. 489). Si se me permitiese llevar esta idea hacia el campo intersubjetivo que se crea entre el paciente y el analista, diría que la interpretación onírica surge como producto del

propio sueño diurno del analista que simplemente se desplaza, se despliega, a partir del relato del sueño que él cree estar interpretando.

Si bien pareciera que Freud no vuelve a usar este recurso de la arquitectura barroca en su examen de los sueños, creo que esta imagen suya –aunque sugerida para ilustrar sólo el trabajo de la elaboración secundaria– refleja la convergencia que él podría haber llegado a desarrollar entre el sueño y la alegoría si es que hubiese contado con este último concepto. Benjamin, quién, como ya sabemos, conoció y estudió en profundidad este concepto, parece, aunque desde otro ángulo, hacer eco de esta específica metáfora freudiana cuando dice: “Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas” (p. 396). Creo que al relacionar la alegoría con la ruina él está planteando que, principalmente, es la forma amputada, troncada, que presenta la imagen alegórica la que incita el trabajo del pensamiento. Ahora, si para él la imagen alegórica es por excelencia la clase de imagen que nos deja el sueño al despertar, entonces, se puede automáticamente sostener que él también diría lo mismo de esta última, es decir, que sería su aspecto tronchado la que estimularía el pensamiento de la elaboración secundaria. Esta concepción semiótica, al fundarse en la noción de ruina, hace que el mero trozo o resto de imagen se convierta en la materia más noble de la interpretación onírica; interpretación cuyo poder decodificador se activa, al mismo tiempo que se rinde, ante la fragmentaria comunicabilidad de esta. Aquí el verbo ‘rendir’ debe entenderse no sólo desde la postura de la derrota, sino también desde la postura del asombro, o sea, desde esa posición que nos permite humildemente maravillarnos ante algo cuyo significado se nos cierra. Recogiendo una imagen del pensamiento del historiador del arte Karl Borinski (1914)¹⁵, Benjamin dice que “el frontón partido y las columnas derruidas están ahí para dar testimonio del milagro de que el edificio sagrado resistiera las fuerzas de la destrucción, el rayo, el terremoto...” (p. 396). En sintonía con esta escena, se podría pensar que los ‘restos nocturnos’ son esas ruinosas imágenes que, sobreviviendo al fulminante rayo del despertar, nos impulsan a reconstruir o –para ser más preciso– a re-soñar nuestro reciente paso por el mundo de lo onírico.

¹⁵ Esta cita viene del libro *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* vol. 1, p. 193, de Karl Borinski.

Referencias

- Adorno T (1970). *Teoría estética*. Ed. Akal, Madrid.
- Alloa E (2010). "Introducción, Entre transparencia y opacidad lo que la imagen da a pensar" en *Pensar la imagen*, (Editor Emanuelle Alloa). Ed. Metales pesados, Santiago de Chile.
- Avelar I (2011). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Ed. Cuarto propio, Santiago, Chile.
- Benjamin W (1928). "El origen del 'Trauerspiel' alemán", en *Obras completas* libro 1, tomo 1. Ed. Abada, España.
- _____ (1982). *Libro de los pasajes*, Ed. Akal, Madrid.
- Bion W (1966). *Aprendiendo de la experiencia*. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Correa A (2019). "Lo ominoso, una sombra en el espejo", en *Psicoanálisis y Estética, por una misma vía hacia lo inconsciente*, (Editor: Correa A), ed. Sodepsi, Santiago de Chile.
- Didi-Huberman G (1982). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ed. Manantial, Argentina.
- Deleuze G (1985). *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Etchegoyen H (2014). "Las primeras ideas psicoanalíticas sobre el simbolismo", en *Rev. de la Sociedad Argentina de Psicoanálisis*, n° 18, pp. 17 – 46.
- Ferenczi S (1913). "Ontogénesis de los símbolos", en *Psicoanálisis*, vol. 2, pp. 135 – 138, Espasa Calpe, Madrid.
- Freud S (1900). *La interpretación de los sueños*, en *Obras Completas*, tomo IV y V. Ed. Amorrortu, Argentina.
- Gadamer HG (1977). *La actualidad de lo bello*. Ed. Paidós, Barcelona.
- Hegel GWF (1829). *Lecciones sobre la estética*. Ed. Akal, Madrid.
- Klein M (1935). "Contribución a la psicogénesis de los estados maniaco-depresivos", en *Obras completas*, tomo 1. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Lacan J (1959). "En memoria de Ernest Jones, Sobre su teoría del simbolismo" en *Escritos 2*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Laplanche J y Pontalis J-B (1967). *Diccionario de Psicoanálisis*. Ed. Labor, Barcelona.

Jones E (1916). "The theory of Symbolism", en *British Journal of psychology*, IX, 2, (pp. 181 - 229)

Platón (1986). "El banquete", en *Diálogos* vol. 3. Ed. Gredos, Madrid.

Segal H (1981). *La obra de Hanna Segal, Un enfoque kleiniano de la práctica clínica*. Ed. Paidós, Buenos Aires.

Silberer H (1909). "Berich über eine Methode, gewisse symbolische Halluzinations-Erscheinungen hervorzurufen und zu beobachten", en *Jb. Psychoanalyt. Psychopath. Forsch.*, 1.