

ENSAYO

La fantasmal gramática del sueño

Rev APSAN 2022,2(1): 29-44

Andrés Correa¹

"...nos hicimos más humanos por la ficción..."

Tomás Harris

En este artículo intento analizar el estatuto epistemológico que, creo, parece poseer el fenómeno del sueño. Dado que su contenido está compuesto fundamentalmente de imágenes visuales, examino el concepto de imagen, específicamente desde el rol que esta pareciera cumplir dentro del campo del conocimiento. Destaco, entre sus diversas modalidades, la "imagen fantasma"; especialmente el papel que juega esta en su relación con la realidad. Planteo que esta clase de imagen, al apartarse de la función imitativa que desempeña la "imagen copia", abre un ángulo que ayuda a captar con mayor precisión el particular proceso cognoscente que promueve el trabajo del sueño.

Palabras clave: Psicoanálisis, sueño, imagen, fantasma.

¹ Psicoanalista Apsan, Jacorreamo@gmail.com

Treinta y tres años después de publicar *La interpretación de los sueños*, Freud (1933) comenta que esta obra marcó un punto de viraje en el desarrollo de su teoría psicoanalítica, dice: “con ella el psicoanálisis consumó su transformación de procedimiento terapéutico a psicología de lo profundo. Desde entonces... la doctrina de los sueños ha permanecido como lo más distintivo y propio de la joven ciencia, algo que no tiene equivalente en el resto de nuestro saber, una porción de territorio nuevo arrancada a la superstición y a la mística” (p. 7). Si bien es posible que ahora –casi un siglo después– varios no compartan esta declaración, creo que muchos si estarían de acuerdo en sostener que la doctrina de los sueños es una que está a la base de varias de las más destacadas ideas que después de Freud se desarrollaron al interior de nuestro campo². A mi juicio, una de ellas, es una que surge dentro del marco de la teoría del pensamiento que elabora Wilfred Bion (1962).

Partiendo, entre otros, del concepto freudiano de “pensamiento onírico” Bion plantea que el sueño es en sí mismo una forma de pensamiento, quizás la única forma que tiene lo inconsciente para pensarse por sí mismo. Al definir el sueño como un agente pensante que se ejerce autónomamente desde y para lo inconsciente, Bion hace que la aguja del proceso psicoanalítico se conciba yendo de lo inconsciente hacia lo inconsciente y no de lo inconsciente hacia lo consciente. En este sentido, ante esa fórmula de Freud (1933) que reza: “donde ello era, yo debe devenir” (p. 74), probablemente él diría ‘donde ello era, sueño debe devenir’. Ahora bien, también es cierto que mediante esta idea Bion entiende el sueño como un grupo de pensamientos que desarrollándose en un lugar que está más allá de nuestro yo, están a la espera de un pensador, especialmente de uno que, situándose desde otro lugar, pueda repensarlos. Este ‘otro lugar’ es el que nos hace inmediatamente inferir que para él, los contenidos oníricos –los elementos alfa³, si nos ceñimos estrictamente a su nomenclatura– son sólo pensamientos en transición; en el entendido de que están siempre ‘a medio camino’, a la espera de que alguien los ayude a salir de esa medianía. Desde la perspectiva de su modelo continente/contenido este alguien es el ‘continente’: el supuesto pensador que

² Algunos más entusiastas, como Christopher Bollas (2007), han llegado a plantear que la teoría del sueño es la tercera tópica implícita en la obra de Freud; el tercer modelo con el que se puede abordar lo inconsciente.

³ Los elementos alfa a diferencia de los beta, son elementos que poseen un grado intermedio de elaboración.

permite que los pensamientos oníricos ('contenido') lleguen a destino, al punto donde estos serán debidamente integrados. Este punto parece fijarlo, dada su presunta capacidad organizativa, el trabajo de raciocinio.

En este aspecto, diría que el sueño es, para Bion, un pensar no razonante que, por tanto, se ubica por debajo del pensamiento conceptual (verbal), peldaño al que este, para efectos terapéuticos, debiese poder escalar. Si se tiene en cuenta su tabla de notación científica se podría decir que, para él, la inferioridad de esta forma de pensar la determina su naturaleza expresiva; su acentuada inclinación hacia la representación visual: el envoltorio en el que se haya implicado, contenido, el pensamiento onírico. Freud (1900) ya había advertido esta tendencia del sueño cuando dijo: "entre los diversos... pensamientos oníricos... se prefieren los que permiten una figuración visual" (pp. 349 – 350). En fin, si bien en lo que respecta a la epistemología del sueño Bion parece haber ido un poco más lejos que su predecesor, él, al igual que este, tenía un compromiso con el pensamiento científico, compromiso que, dada la propensión del sueño hacia lo visual, determinó que, dentro de su esquema, el pensamiento onírico se posicionase como una reflexión de segundo orden. ¿De donde viene este modo de tratar a la figuración visual como un pensamiento de segunda? ¿Que relación existe entre la imagen y el pensamiento? ¿Pueden las imágenes pensar sin la asistencia de los conceptos?

El pensamiento cavernario

Esta minusvalía de la imagen ante el concepto fue tempranamente establecida por Platón. El desarrollo de esta concepción se la puede encontrar –si se sigue el orden cronológico de sus diálogos– en la *República* (libro VII y X), en el *Fedro* y, finalmente, en el *Sofista*. Si bien su perspectiva de la imagen se conserva sin variaciones a lo largo de estos tres diálogos, su forma de entender tanto el rol como el grado de veracidad que esta tiene al lado de la idea, si presenta variaciones. En la *República* se encuentra su popular "alegoría de la caverna", donde las imágenes (las sombras que levemente se agitan sobre la pared de la caverna) aparecen, al lado de las ideas (los rayos de sol que iluminan por fuera de esta), definidas como las formas del conocimiento erróneo. Estas sombras son copias imperfectas

de las ideas, más aún si se tiene en cuenta que estas, como muestra la alegoría, se extienden sólo a partir del fuego que flamea por detrás de los sujetos que se encuentran al interior de la caverna. En el caso del *Fedro*, diálogo que trata sobre la belleza –aunque a través del prisma de lo erótico–, la imagen más que ser percibida como una degradada forma de conocimiento es comprendida como una dimensión que, subordinándose ante la idea, colabora con esta al brindarle el fulgor que hace resplandecer su potencia. Por último, en el *Sofista*, Platón examina la imagen desde el punto de vista de su función imitativa; desde su capacidad para representar fidedignamente una realidad. Mediante este análisis, concluye que existen dos tipos de imágenes: las imágenes-copia (*eíkonés*) y las imágenes-simulacro (*eídolas*). Es a

“

Es a partir de la lectura de este específico diálogo del cual surge la idea –promovida por Gilles Deleuze (1969)– de que la verdadera división platónica ante el conocimiento no se produce entre lo inteligible (la esencia) y lo sensible (la apariencia), sino que en el propio plano de lo sensible, el plano por el que se deslizan las imágenes.

partir de la lectura de este específico diálogo del cual surge la idea – promovida por Gilles Deleuze (1969)– de que la verdadera división platónica ante el conocimiento no se produce entre lo inteligible (la esencia) y lo sensible (la apariencia), sino que en el propio plano de lo sensible, el plano por el que se deslizan las imágenes. Las imágenes-copia se caracterizan por ser fieles a las proporciones del

modelo que imitan, las imágenes-simulacro, en cambio, son meras apariencias que se extienden más allá de esas proporciones. Para Platón, para quien la posibilidad de que una imagen acceda al campo de lo inteligible depende de la habilidad de esta para reproducir exactamente una idea, esta segunda clase de imágenes son las falsas reproducciones que, desvinculándose de toda propiedad epistemológica, quedan confinadas a vagar por el terreno de la ficción, terreno que para él no es otro más que el de la pseudorealidad.

Pareciera que es con Aristóteles con quién lentamente se le empieza a atribuir una independencia reflexiva a la imagen (Cruz, 2007). Ampliando la concepción platónica de la imagen como imitación (*mímesis*), Aristóteles plantea (en la *Poética*) que la participación de las imágenes en el desarrollo del proceso

cognoscente no se justifica por la capacidad imitativa de estas. Si bien aduce que entre el dato bruto (la sensación) y el pensamiento (la reflexión) tiene que haber algo que medie (que facilite el paso), este 'algo', para ejercer dicha función, tiene que poseer una cualidad 'deleitante'. Es así como en su concepción, la *mímesis* más que entenderse como una simple copia, se entiende como una copia que se exhibe para proporcionar, fundamentalmente, una vivencia de placer a través de su contemplación. En este sentido, diría que el concepto Aristotélico de imagen coincide sólo en apariencia con el que Platón desarrolla en el *Fedro*, ya que su acento recae en el goce de su estética más que en la condición duplicativa que participa de esta. Con este desplazamiento, lo sensible adquiere la carta de ciudadanía que le dará la legitimidad para deambular libremente por medio de la república del pensamiento.

¿Ventana o pantalla?

Después de haber permanecido durante buena parte de la Edad media recluida en el claustro de lo religioso, la imagen vuelve a recuperar su libertad intelectual en el período del renacimiento, especialmente en lo que al arte este concierne. A partir de ese período, paulatinamente comenzaron a gestarse dos formas de entender metafóricamente el uso de la imagen: la ventana y la pantalla. Tal como señala Hans Belting (2020)⁴ la metáfora de la ventana aparece vinculada desde un principio a la revolución de la perspectiva que se produjo en el renacimiento. En dicho período, comenta Belting, Leonardo da Vinci: quién entendía la perspectiva simplemente como la imagen del mundo en un vidrio, llamaba a los artistas a dibujar, a modo de ejercicio, la silueta de un árbol sobre el vidrio por el cuál se ve el mismo árbol. Desde esa época la mirada y la ventana se volvieron dos conceptos indisolubles dentro de la cultura occidental. Sin ir más lejos, esta es la clase de paridad que también se encuentra en Freud (1913), específicamente en esa metáfora del tren con la que, al inicio de un tratamiento, él invita al paciente a comunicar todo lo que pasa por su mente, dice: "compórtese como lo haría... un viajero sentado en el tren del lado de la ventanilla que describiera para su vecino del pasillo como cambia el paisaje ante su vista" (p. 136).

⁴ Hans Belting (1935 -) es un historiador de arte especializado en el período medieval y renacentista.

Pareciera ser que es la cualidad de la transparencia la que aparece determinando el principal significado de la imagen cuando esta se piensa desde la metáfora de la ventana. Esta idea de transparencia hace que la definición de imagen inmediatamente remita a la de "imagen-copia"; la única categoría de imagen que Platón considera que tiene valor en el plano del conocimiento. Como ya veíamos, la imagen, en este contexto, se entiende como un calco de lo que detrás de ella se presenta. Conforme a esta noción habría que –si se retoma la anterior metáfora freudiana– suponer que el analista, para conocer a su paciente, debiese antes poder dibujar para sí la misma imagen que el paciente dice ver a través de la ventanilla. En otras palabras, suponer a un analista que puede imaginar lo descrito por el paciente desde una interioridad que, replegándose, restringiéndose, se excluye de toda participación.

En el siglo XVII, según plantea nuevamente Belting, se empieza a cuestionar la relación imagen–ventana. Gottfried Leibniz (1714) parece haber sido, a través de su concepto de mónada, uno de los primeros pensadores en desarticular la estrecha conformidad que se entabló entre estos dos conceptos. Si bien la idea de mónada fue originariamente pensada como un concepto metafísico, esta también tiene relación con la teoría de la percepción que previamente había elaborado el mismo Leibniz (1665). Al ser descritas como sustancias que no tienen puertas ni ventanas, las mónadas no sólo no pueden ver hacia fuera sino que tampoco se dejan ver hacia dentro. Dentro de este marco, la percepción pasa a ser entendida como la reproducción de un estado interior que imagina las cosas exteriores, al modo como, quizás, lo planteara décadas antes Calderón de la Barca (1635) a través de su obra *La vida es sueño*. En este sentido, la percepción para Leibniz, dicho en términos de una fenomenología psicológica, es siempre una representación, entendiendo esta no como una copia sino como una (re)creación de lo percibido. Escojo la palabra recreación para justamente destacar el vértice creativo que, desde esta perspectiva, involucra el acto de la percepción. De ahí que para Leibniz las percepciones –y, por tanto, también las ideas– son siempre claras al mismo tiempo que confusas. Dentro de su concepción, la imagen pasa a ser pensada como una realidad en sí misma más que como una lámina de vidrio tras la cuál se luce una realidad. Por de pronto, diría que su esquema de pensamiento es uno que induce a concebir la imagen dibujándose en una pantalla más que en una ventana.

El fantasma

Invirtiendo la supremacía epistémica que Platón le adjudica a la idea por sobre la imagen, Deleuze (1969) plantea que el sentido de la imagen, especialmente el de la imagen-simulacro, abre una oportunidad para poder abordar el lugar desde el cuál el sujeto, mediante su acto perceptual, modifica, resta o agrega algo a lo percibido. Continuando con Xavier Audouard (1966) quién dice: “los simulacros son construcciones que incluyen el ángulo del observador... ese pequeño torcimiento de la imagen real...”⁵, Deleuze comenta que las imágenes-simulacros son las resonancias internas del observador ante el modelo percibido. La palabra resonancia, al provenir del registro auditivo, hace que la noción de imagen-simulacro aparezca como una onda que se expande –diseminándose– desde el contorno de esa otra imagen que supuestamente esta pretende espejear. Es en este género en el que, según él, se inscribe el trabajo reflexivo de lo onírico. El proceso de reflexión, en el caso de este, no sólo actúa en el sentido de la refracción, sino también en el de la dispersión. Es decir, cuando una imagen externa hace contacto con la superficie del sueño, el reflejo de esta inmediatamente, cambiando su dirección, tiende a desdoblarse; fraccionándose y mezclándose hasta disiparse dentro del enmarañado movimiento de este. Ello pareciera suceder no sólo cuando la imagen que hace contacto proviene de la vigilia (resto diurno), sino también cuando esta es percibida durante el mismo momento en que se desarrolla el sueño. Existen numerosos casos que ratifican esta última experiencia. En el capítulo “Estímulos y fuentes del sueño” Freud (1900), abordando este desplazamiento especular que se da entre una impresión sensorial y el sueño que se tiene cuando se duerme, comenta citando a P. Jessen (1855)⁶: “Todo ruido percibido de manera imprecisa suscita imágenes oníricas correspondientes; el estampido del trueno nos sitúa en medio de una batalla, el canto de un gallo puede transformarse en el grito angustioso de un hombre, el chirriar de una puerta provocará sueños sobre ladrones que penetran en nuestra casa...” (pp. 49 - 50).

⁵ Deleuze extrae esta cita del texto “Le simulacre” que Audouard publicó en *Cahiers pour l'Analyse*, vol. 3. La cita se encuentra en la nota al pie n° 5 del capítulo “Platón y el simulacro” de su libro *Lógica del sentido* (pp. 300 – 301). Audouard (1924 – 2004) fue un psicoanalista francés asociado a la escuela de Lacan.

⁶ Esta cita proviene de la obra de este autor que se llama *Versch einer wissenschaftlichen Begründung der Psychologie*. Berlín.

Platón conceptualizó las imágenes-simulacro también como las imágenes-fantasma. La palabra fantasma ha tenido, posiblemente por su reverberación parapsicológica, una titubeante presencia al interior de la teoría psicoanalítica. Si bien varios pensadores han hecho referencia hacia esta, en general lo han hecho, dado el parentesco etimológico, dentro del contexto conceptual que se crea a través del análisis del fenómeno de la fantasía. Desde el momento en que Freud (1897) le escribe a Wilhelm Fliess: “no creo más en mi neurótica” (p. 284), este fenómeno se constituye en una realidad etiológica tan o más efectiva que la realidad externa. A partir de ese instante el concepto de fantasía pasó indistintamente a nominarse también como ‘realidad psíquica’. Asumido esto, se podría plantear entonces que la noción imagen-fantasma (simulacro) adquiriría, si se la considerase, un estatus epistemológico dentro del ámbito psicoanalítico. Si fuese así, ¿cuál sería ese estatus? ¿qué definiría su particularidad?

Más allá de esa ilusión o alucinación de colorido siniestro que pareciera implicar la idea que corrientemente se tiene del fantasma, está este otro concepto de fantasma cuya definición apunta más bien hacia un tipo de imagen, uno que, como ya dije anteriormente (Deleuze mediante), tiende comúnmente a desarrollarse dentro del espacio de lo onírico. ¿Cuales son las propiedades que caracterizan a la imagen que tiende a asociarse con este específico concepto de fantasma?

Creo que la alteridad y la metamorfosis son los principales rasgos de su apariencia, los rasgos que, a su vez, determinan esa forma espectral, escurridiza, que hace que su figura sea definitivamente irreductible ante el inquisitivo ojo de la razón. Si bien es cierto que buena parte de las imágenes poseen un grado de alteración en relación al modelo desde el que resuenan, la imagen fantasma funda y desarrolla su resonancia en medio de una permanente y dilatada alteración metamórfica. Es en este punto donde la corriente de las imágenes soñadas se distingue de las ensoñadas, haciendo que sus formas no puedan ser inmediatamente capturadas por la lógica del parecido ni fácilmente fijadas por el lente de la memoria que, infructuosamente, intenta afinarse al despertar. La plasticidad e inestabilidad que sobre estas imprime la mutación metamórfica le da esa materialidad gaseosa, diluida, al recuerdo de lo soñado. Se podría decir, retomando la alegoría de la caverna, que las imágenes del sueño son a las sombras del fuego, lo que a las llamas

de este son las imágenes del ensueño. Esta escena permite también representar el subsidio que el proceso de ensueño le presta al trabajo del sueño. Al aportar –a modo de restos diurnos– las imágenes que produjo durante la vigilia, el ensueño crea la luz necesaria para que el sueño pueda proyectar su flotante cinta en medio de la oscuridad. Creo que en el pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz (1995) se encuentra presente, indirectamente, esta misma idea.

Para Ruiz, quién sostiene que “es la imagen... la que determina la narración y no a la inversa” (p. 137), toda película es portadora de varias otras, ya que cuando esta se proyecta en la pantalla estimula, a modo de sueños, el desarrollo de otras películas en la mente del espectador. Dice: “Imaginemos el momento de una película en el que confluyen todas las distracciones hipnóticas; ese punto en el que nosotros, espectadores, nos quedamos dormidos, real o metafóricamente, en que perdemos el hilo de la historia...”, en ese momento “las imágenes se echan a volar tanto hacia la película como hacia el espectador mismo, que va en búsqueda de sus múltiples vidas privadas” (pp. 145 – 146). Conforme con esta idea, pienso que esas imágenes percibidas durante la vigilia que disociándose de su contexto original se nos aparecen cuando estamos dormidos –de ahí también su condición de fantasmas–, son, por así decirlo, las imágenes que después de haberse dibujado en la ventanilla de la percepción se deslizan, erráticamente, por medio de la pantalla del sueño.

La imagen pensativa

Bion (1962), a través de su teoría del pensamiento, plantea que el pensamiento es una cosa y el pensar otra. Desde su perspectiva un sujeto que está lleno de pensamientos puede que esté en estado pensativo pero no necesariamente en uno pensante. El primer estado implica una pasividad mientras que el segundo una actividad. Jacques Ranciere (2008), mediante su análisis estético de las imágenes, sugiere el concepto de “pensatividad” para designar un estado indeterminado que, desarrollándose en medio de una suerte de activa pasividad, parece ubicarse entremedio de estos dos estados. Dicho de una manera aún más precisa, “la pensatividad es esa actividad del pensamiento que parece adormecida en una pasividad” (en Galende, 2012, p. 112); en una pasividad –agregaría yo– que duerme

ensimismada en una resonancia. La terminación en infinitivo ‘ancia’ marca en el acto de resonar una indecisión entre el verbo y el sustantivo⁷, esa misma indecisión entre lo activo y lo pasivo, entre lo agente y lo paciente, entre lo voluntario y lo involuntario que Ranciere señala como propio del estado de pensatividad. Es dentro de este contexto donde él, desafiando el supuesto de que una imagen no puede pensar por sí misma, habla de la “imagen pensativa”. Creo que estos dos conceptos aportan una renovada luz al fenómeno del sueño.

La actividad de la imagen pensativa es pasiva en ese punto en el que ella, estando henchida de pensamientos, permanece impensada. El sueño al poseer ese halo de misterio atrae, seduce, la mirada del pensador. Tal como sucede en una galería de arte, el sueño es, en sí mismo, un espacio que hace que las imágenes exhibidas, desplazándose por medio de sus laberínticos y porosos muros, promuevan su contemplación.

Ahora bien, la particularidad de esta promoción no reside –como rápidamente se tendería a suponer– en la función expresiva que la imagen cumple ante un pensamiento, en este caso ante uno onírico. De igual modo como los estructuralistas en su momento plantearon la noción de que el lenguaje es en sí mismo un pensamiento, en la actualidad se ha instalado la idea de que la imagen, al ser lenguaje, es también un pensamiento⁸. Con ello, su presencia, más allá de ser un mero adorno estilístico, pasa a concebirse como un discurso que también participa de los juegos de sentido (Hernández, 2019). Este discurso, a diferencia del que se construye con palabras, refleja la vaguedad y fragmentación que parece naturalmente poseer todo proceso de pensamiento. Uno de los primeros en destacar esta característica fue Walter Benjamin. Probablemente sea esta la razón por la cual él, resistiéndose a tener que someterse a la precisión argumentativa del tratado, articula –emulando quizás la estrategia aforística de Nietzsche– buena parte de su filosofía a través de imágenes. Cuestionando esa separación entre el pensamiento y su forma de expresión, Benjamin desarrolla un relato filosófico cargado de imágenes urbanas (calles, fachadas, objetos, transeúntes, publicidad,

⁷ Jacques Derrida (1968) plantea esta idea en su texto “La Différance” (cf. *Márgenes de la filosofía*, p. 44).

⁸ Así como en la primera mitad del siglo XX se habló del “giro lingüístico”, en la actualidad se habla del “giro pictorial” (icónico); concepto acuñado por el historiador del arte W.J.T. Mitchell (1994).

moda, etc) en el cual esporádicamente intercala –como quien percibe la vigilia a través de la misma óptica de lo onírico– breves reportes de sus sueños. Si bien este particular método reflexivo está presente en varias de sus obras, posiblemente sea en *Imágenes que piensan* y en el *Libro de los pasajes* donde él adopta este método de comienzo a fin.

La resonancia de la resonancia

La instrucción que a través de la metáfora del tren Freud (1913) le entrega al paciente, parece remarcar cuando este último relata un sueño. En ese momento, el analista, dejando de verse a sí mismo como si estuviese sentado al lado del paciente imaginándose el paisaje que este dice ver pasar a través de su ventana, adopta, bajando la cortina, una actitud de atención reconcentrada. La imagen onírica, al no tener la definición ni la univocidad que si suele tener la imagen que se ve por medio de una ventana, parece imperiosamente requerir no sólo de una atención reconcentrada, sino también de un riguroso uso del método asociativo. Esta rigurosidad aparece justamente señalada en la manera con la que Freud, en el contexto de su estudio de los sueños, definió inicialmente la estrategia asociativa que debiese asumir el uso de este método. Corrigiendo la técnica de los antiguos, Freud propone solicitarle primero al paciente las asociaciones que se le vienen durante y/o después del relato de su sueño. Pareciera que el texto del sueño, dada su vaguedad y/o incoherencia, sólo puede ser abordado por medio de sus vecindades, de sus resonancias. De ahí la importancia asociativa que, creo, cumplen los restos diurnos (recientes y remotos) desde los cuales el sueño se prolonga como una nube de imágenes pensativas. Estos restos parecen ser los primeros fragmentos con los que se empieza a concatenar el pensamiento asociativo que promueve el trabajo de la interpretación onírica.

Al igual que el fragmento, la imagen onírica no habla, balbucea. Y, precisamente, es este balbuceo el que despierta ese errante cogito asociativo que, tanto en la mente del que relata como en la del que escucha el sueño, se abre pródigo en insinuaciones. En este sentido, pienso que es la manera dislocada, entrecortada, escandida, que tiene el sueño de presentar los contenidos habituales

de nuestra existencia, la que provoca esa rareza que nos mueve a reflexionar sobre ellos como si fuesen elementos desconocidos. Esta mudanza que hace de lo familiar algo extraño –o, al menos, algo extraordinario– es la misma con la que tiende, reflexivamente, a jugar la obra de arte. He ahí el *quid* de la reflexión estética; el tipo de reflexión de la que también, sostengo, forma parte el sueño.

Tal como suele suceder en la obra de arte, el sueño, evadiendo el orden de las formas tradicionales de la comunicación, modifica –enmarañando– el modo habitual de presentar las impresiones sensibles. Es por medio de esta transgresión por la que el sueño hace operar su reflexividad; por medio de la que este, poniendo en crisis el natural significado de las impresiones sensibles que exhibe su narrativa, incita a que estas sean repensadas, resignificadas⁹.

La forma figurante

En general este movimiento que va desde lo familiar hacia lo extraño no es uno que, al menos cuando se está ante la presencia de un sueño, se produzca en forma instantánea. Fuera de la sesión psicoanalítica el contenido del sueño es uno que tiende a vivirse con indiferencia. El sujeto común tiende a pasar de largo, sin detenerse a observar ni mucho menos analizar lo que este presenta. En este sentido, la sensación de extrañeza –y por tanto, la actitud de reflexión– que parece despertar el contenido de un sueño es una que tiende a darse diferidamente. El historiador del arte George Didi-Huberman (1998) en un curioso artículo relata una experiencia que, creo, grafica bien esta manera que tenemos de relacionarnos con nuestros sueños. Paseando por el vivario del *Jardin des Plantes* de Paris, específicamente por medio de las vitrinas donde se encuentran los animales miméticos, tuvo una insólita experiencia visual. Estando en esto, comenta que de repente se encontró frente a una vitrina en la que aparecía inscrito el nombre de “fasmás”. Sin saber que significaba esta palabra, ni conocer el animal o insecto que supuestamente se designa con esta, se detuvo por un momento a observar, escudriñar, lo que había más allá del vidrio. A primera vista se veía “un follaje más

⁹ Al respecto, el filósofo alemán Christoph Menke (2011) dice “El arte es en el lugar y en el momento donde y cuando se practica una relación reflexiva con el uso habitual de las presentaciones...” (p. 138).

o menos podrido... donde no se ocultaba ninguna cabeza de serpiente, ni ninguna cola de escorpión...". Pensando que se trataba sólo de un herbario abandonado, decide avanzar hacia la siguiente vitrina. Para su sorpresa, la siguiente también llevaba inscrita la palabra "fasma". Al notar lo mismo que la vez anterior, vino a su mente una inquietante idea, comenta: "En general, cuando te dicen que hay algo que ver y no ves nada, te acercas: te imaginas que lo que hay que ver es un detalle no percibido de tu propio paisaje visual. Ver aparecer los fasma exigió lo contrario; des-enfocar, distanciarme un poco, dejarme llevar por una visibilidad flotante... Los dos pasos hacia atrás me situaron de repente en la evidencia espantosa de que el mismo bosquecillo del vivario era el animal que, según se suponía, se escondía en él" (p. 20). Pienso que esta forma de percibir es similar a la que se adopta cuando se está psicoanalíticamente frente a un sueño. Por medio de esta se produce ese golpe de extrañeza¹⁰ que, deteniéndonos y distanciándonos ante lo percibido, nos deja flotando en medio de ese brumoso pensamiento asociativo en el que se juega todo el trabajo interpretativo de lo onírico.

La palabra fasma, que en su etimología griega (*phasma*) enhebra dentro de si el significado de forma con el de fantasma (específicamente en su acepción de 'aparición'), se usa en la actualidad para nominar ese insecto mimético que no teniendo pies ni cabeza hace que su figura se perciba como un fondo desde el cual (a)parecen formas –digo aparecen para destacar también 'lo súbito' que implica la experiencia de la aparición. A diferencia de los otros insectos miméticos, el fasma imita el medio en el que se adentra, devorándose. En este sentido, señala Didi-Huberman, su caso rompe con esa platónica supremacía del modelo ante su copia, no sólo porque esta, para convertirse en su modelo, suprime la existencia de este tragándose, sino también porque su conducta voraz hace que la forma de su cuerpo se mantenga incesantemente mutando. Si bien el concepto de fasma en general transita por la misma senda semántica por la que transita el de fantasma, creo que esta singular modalidad por medio de la cual se desarrolla su funcionamiento mimético abre otra ruta de significados por la que se podría examinar el rol que cumple el sueño dentro de la vida psíquica.

¹⁰ Quizás Lacan (1976) tiene razón cuando dice que "todo sueño es una pesadilla, aunque sea una pesadilla moderada" (p. 123).

Visto a través de esta particular *mímesis* el sueño pasa a funcionar, invirtiendo el sentido que adopta el modelo continente/contenido de Bion (1962), como un continente (pensar) que en vez de transformar –digerir– el contenido (pensamiento), se transforma en este. Es decir, como un fondo que, al acoger, se figura. Ello hace que su narrativa se entienda no sólo como un pensar a la deriva; sin sujeción, sin sujeto –condición que Bion asocia a los pensamientos–, sino también como un pensar que tiende a expresarse –que aquí significa lo mismo que desarrollarse– a través de una secuencia de figuraciones que nunca termina de configurarse. Desde esta perspectiva, el sueño es percibido como un continente que se funda enfundándose en su propio contenido; como un follaje (fondo) que, animándose, va levemente silueteando todos esos insípidos detalles que dormitan bajo su aparente homogeneidad. Empleo la palabra ‘silueteando’ para resaltar la idea de que el sueño es un pensar que, asumiendo la forma imprecisa del rodeo, esta siempre orillando su objeto. En este sentido, pienso que el soñador –que no es otro más que el sueño mismo¹¹, encarna el paradigma epistemológico que, desde su origen, intenta abrazar el explorador psicoanalítico: el tipo de explorador que presintiendo que va detrás de algo que continuamente se le escapa, sigue adelante, porque al mismo tiempo intuye que lo valioso de su búsqueda no está en el acto de la captura, sino que en el movimiento que este, a modo de ilusión, genera.

Referencias

Audouard, X. (1966). “Le simulacre”, en *Cahiers pour l'Analyse*, vol. 3, pp. 57 – 72.

Belting, H. (2020). “La ventana y la *mashrabiya*: una historia de la mirada entre Oriente y Occidente”, en *Pensar la imagen* (Alloa, E., Editor), Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile.

Benjamin, W. (1933). “Imágenes que piensan”, en *Obras Libro IV / vol. 1*, Ed. Abada, España.

_____ (1982). *Libro de los pasajes*, Ed. Akal, España.

Bion, W. (1962). *Aprendiendo de la experiencia*, Ed. Paidós, Buenos Aires.

¹¹ Lacan (1976) plantea al pasar –dejándola abierta– esta intrigante idea cuando brevemente analiza la obra *Finnegans Wake* de James Joyce desde la perspectiva del sueño (cf. p. 123).

- Bollas, C. (2007). *El Momento Freudiano*, Ed. Karnac, Londres.
- Calderon De la Barca, P. (1635). *La vida es sueño*, Ed. Austral, España.
- Cruz, JC. (2007). "Entre verdad y simulacro: las imágenes de la imagen de la filosofía" en *Tópicos* N° 32, pp. 39 – 51.
- Deleuze, G. (1969). "Platón y el simulacro", en *Lógica del sentido*, Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Derrida J (1968). "La Différance", en *Márgenes de la filosofía*, Ed. Cátedra, España.
- Didi-Huberman, G. (1998). *Fasmas, ensayos sobre la aparición 1*, Ed. Shangrila, España.
- Freud, S. (1897). *Sigmund Freud, Cartas a Wilhem Fliess (1887-1904)*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires.
- _____(1900). "La Interpretación de los sueños (primera parte)", en *Obras completas*, tomo IV, Ed. Amorrortu, Buenos Aires.
- _____(1900). "La Interpretación de los sueños (segunda parte)", en *Obras completas*, tomo V, Ed. Amorrortu, Buenos Aires.
- _____(1913). "Sobre la iniciación del tratamiento", en *Obras completas*, tomo XII, Ed. Amorrortu, Buenos Aires.
- _____(1933). "Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis", en *Obras completas*, tomo XXII, Ed. Amorrortu, Buenos Aires.
- Galende, F. (2012). *Rancière, una introducción*, Ed. Quadrata, Buenos Aires.
- Hernández, E. (2019). *Sobre la incomodidad, apuntes de poesía chilena*, Ed. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- Lacan, J. (1976). *El Sinthome*, Seminario 23, Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Leibniz, G. (1665). *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, Ed. Alianza, España.
- _____(1714). *Monadología*, Ed. Pentalfa, Oviedo España.
- Menke, C. (2011). *Estética y negatividad*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México.
- Mitchell W.J.T. (1994). "El giro pictorial" en *Teoría de la imagen*, Ed. Akal, España.
- Platón (2006). *República*, en *Dialogos IV*, Ed. Gredos, España.

_____(2014). *Fedro*, Ed. Gredos, España.

_____(2006). *Sofista*, en *Dialogos V*, Ed. Gredos, España.

Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*, Ed. Manantial, Buenos Aires.

Ruiz, R. (1995). *Poéticas del cine*, Ed. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.