



Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales

Lenguaje e imagen de los sueños: los sueños de deseo del psicoanálisis.

Memoria para optar al título de Psicólogo

CRISTIÁN EDUARDO ECHEVERRÍA GONZÁLEZ

Profesor Guía: Esteban Radiszcz

Índice

Introducción	6
1. El lenguaje psicoanalítico de los sueños.....	15
a. Cumplimiento de deseo y <i>Traumarbeit</i>	16
b. La articulación significativa del sueño	27
c. Los símbolos oníricos.....	36
2. Las imágenes de los sueños.....	38
Sensibilidad interior y realidad absurda de la imagen del sueño.....	40
3. Lenguaje → imagen.....	48
a. Regresión en general: tónica y tiempo de la re-presentación	49
b. Regresión en particular: los colores del sueño.	58
4. La imaginación del sueño.	70
Referencias	79

Advertencia

El texto forma parte de un conjunto virtual que se extiende más allá de él: el de un aparato de escritura para un concepto *general* del sueño. Éste incluye: conceptos, materiales, preguntas y orientaciones. Como ningún concepto parece capaz de actuar siquiera sobre la cabalidad de su ejemplo, el mismo material se refleja de un lado como ilustración, del otro como cuestión u orientación.

Su fundamento es distinguir, para el sueño, entre la imagen, atribuida como su hecho psicológico general, y el lenguaje de la lectura en él de un sentido y, más allá, de su *escritura* misma. Los tres momentos de estas tesis están en el psicoanálisis, entre sus dos comienzos: Sigmund Freud (1900) y Jacques Lacan (1966).

Antepónese a continuación la presentación con ocasión de su defensa, considerada unánimemente por la comisión evaluadora, en medio de la incompreensión, con una nota de cinco y ocho décimas, así como su texto, cinco y cuatro, cinco y ocho y seis coma cero décimas.

A ti, lector improbable, sopesar su medida...

Si la *Traumdeutung* otorga un precio caro al sueño de ‘La inyección de Irma’, como modelo, es ilustrando con su relato el método psicoanalítico para interpretar, según su fragmentación y asociación libre de crítica, como sellando con ello el sentido del sueño según su lugar psíquico como acción del alma para cumplir un deseo, conteniendo con ello el universo del sueño:

“keine andere geben kann”.

Así también que este sueño acentúa por su forma el carácter de letra que retendrá el secreto de su enigma, contenido en una trabazón del sin sentido, del absurdo contranatural que el sueño muestra en el dominio sensible que, en general, lo viste. Lo ilustra ya que se asocia a la escritura diurna de un informe clínico; ya que en el sueño, Sigmund Freud aparta a Irma de la fiesta de Marta, para responderle su carta; ya que al concluir el examen médico que detecta la enfermedad en el organismo de la paciente, se ve impreso gruesamente la fórmula química, alfa-numérica, de la trimetilamina y ya que su recuerdo es puesto por escrito al despertar.

Cuéntese que un acto fallido compuso sobre este texto del recuerdo de ‘La inyección de Irma’, una variante de su publicación original, tal que la octava vez de su impresión se omitió que la gran mancha que Sigmund Freud observara en dicho examen era blanca, según los signos de la difteria:

weissen
grossen Fleck



Ello pareciera versarse en el desarrollo mismo de la *Traumdeutung*, conceptual y materialmente, al consignar la estampa de un proceso que llevó la palabra *WEISSEN*, blanco, al blanco de la página que separara los miembros adjetivo *GROSSEN* y sustantivo *FLECK*, y reconocerse en ello los recortes de una caracterización tópica y

temporal del trascurso anímico, al pensarse en la descomposición momentánea de su operar: como una regresión.

La sentencia poética del sueño se compondría según el trabajo, *Traumarbeit*, de una condensación, un desplazamiento y un miramiento por la figurabilidad, con que se seleccionan las representaciones, según constata la comparación de hecho entre el relato manifiesto y los pensamientos asociados a sus fragmentos, de modo tal que expresan los sobredichos pensamientos, bien que cumpliendo en cuanto al 'pensamiento deseado'.

Esta redacción del sueño admitiría en 'La instancia de la letra en lo inconsciente o la razón desde Freud', en los *Écrits* de Jacques Lacan, una reducción simbólica según la homología con las leyes diferenciales de la articulación del significante en el discurso: la metáfora sustituyendo a la condensación, la metonimia articulándose al desplazamiento en la palabra, que guiaría igualmente al miramiento por la figurabilidad,, expresándose las palabras de un pensamiento por las que expresan a otro cuya materia es concretamente insertable en una situación.

En cuanto a su articulación como a su enunciado, ella está sujeta al influjo de un registro visual a que se asocia sus palabras, concreto en la percepción histórica del sujeto que, tratándose especialmente de su tiempo infantil y de su estatuto visual, primario en la extensión mnémica de la tónica del aparato, puja por reiterarse, pudiendo atraer hacia sí, en su dinámica, a las dichas huellas de palabra, participando de su selección y elevándose con ellas hasta el registro sensible de su recepción originaria en el aparato, lo que se nombró como 'la regresión', en cuanto participe de la producción de la imagen del sueño, tal que ella especifica una captación de él como hecho psíquico, al perderse el universo en lo general de su experiencia visualmente sensible.

Ahora se mostró que una imaginación negativa suplementaría dicha repetición como tiempo del sueño, así más presto a estudiar el pasado que hablar del futuro, y que si el signo mataría la cosa, por ausentarse en su fondo, su elevamiento a la función del significante la desconecta, entresacando sus partes, y diciendo como el niño:

el perro hace miau miau, el gato hace guau guau

; así como un movimiento compositivo, entre huellas mnémicas, resucita la cosa, al reavivar la superficie mnémica de su descripción visual, haciéndola sensible, a la vez que actual para el sujeto, pero de un modo que conserva la mutación del ser antedicha, propia del lenguaje, pero elevándola a una cosa ambiguamente pendiente del hilo de su superficie luminosa.

Estas regresiones a, descomposiciones y recomposiciones del tiempo mnémico de la imagen, ubícanse en una orientación del concepto del sueño, como *datum* específico, bien que histórico, tanto entre las formaciones del inconsciente, como entre las formaciones del discurso a que no reduce su estudio de hecho. El sueño que ejemplificaría esta noción, siendo que el sueño de Irma la escenifica accidentalmente, si observa la repetición de las impresiones cromáticas tanto del día en que se soñó como de unos viajes por Italia, muestra una aparición cómica, de un barco que navega estando cortado por la mitad, según la manga.

El signo de, $\rightarrow \mathbb{A}$, homenajea a este barco producto de un recorte en que pudo componerse la letra A y B que, en la *Traumdeutung*, señalaban a las personas, visualmente sujetas a una composición de mezcla, combinando el miembro superior de la imagen (A) con el inferior de la imagen (B), profitando de la fijación visual de los elementos fonemáticos de cuya combinación dependerían lengua y habla, sin seguir la gramática de su linealidad, sino la lógica de dicha imaginación compositiva que las condensa, engendrando dicho *Traum-objekt*, fuera de la percepción de vigilia, fuera de la colección mnémica de una imagen del ser.

”

10/12/2014

Le vrai est toujours neuf...

Introducción

En el pensamiento del sueño, donde, en torno a la oscuridad nocturna que conviene a su objeto, han concurrido lo popular, lo religioso, lo filosófico y lo científico, la invención del concepto parece obligada a saber conjuntar dos cosas:

- los análisis del sentido de los sueños en que ha llegado a afirmarse, a títulos diversos, la posibilidad de su lectura y, junto con ello, suponerse el hecho de su articulación
- y el fenómeno del sueño que, sin la estabilidad de lo necesario, de manera general, sin embargo, se realiza como un proceso sensible de tipo visual.

En un espacio de estos términos, la imagen del sueño está *entre articulación y lectura*, y a diferencia de ésta, habita en la profundidad de una interioridad tal que, normalmente, el sujeto mismo no accede a ella sino mediante una relación puntual de la conciencia que, al operarse la transición hacia el despertar, está sujeta a un olvido creciente en que la composición imaginaria dista de ella. Pero el sujeto retiene su marca como visión, pudiendo recordarla sutilmente como una imagen efectiva y verterla en el lenguaje en que, mediante el sonido, mediante la escritura, puede proponerla ante la consideración de otro.

Es en este hecho comunicativo, que parecería distinguir al hombre que sueña del animal, donde tiene lugar la interpretación. Ésta descubrió primero el mensaje del destino del sujeto cifrado por los dioses, a un tiempo que la medicina antigua de Hipócrates pudo leer, gracias a él, los signos de la enfermedad incipiente. Mientras que la filosofía, habiendo recusado el sentido del sueño como sustituto del futuro -encontrando Aristóteles, en los hechos de adivinación, las trampas de la coincidencia, del signo o de la causa- vería en su actividad, por otra parte, la del espíritu desencadenado del rigor sensible de la naturaleza.

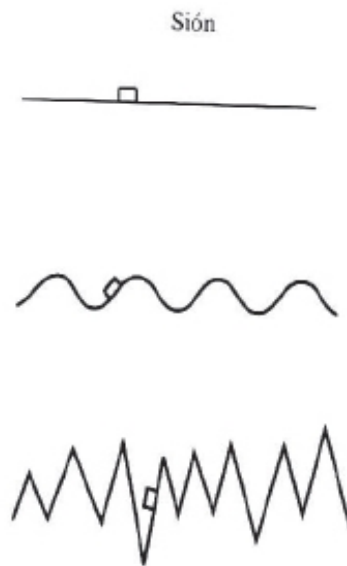
El psicoanálisis de Sigmund Freud, gracias a una metodología nueva de investigación del sueño, encontró, para todo sueño, un sentido psicológico, entendido como su lugar en la cadena de acciones del alma: el de cumplir, como mínimo, alguno de los deseos que desde su infancia han conturbado al sujeto (1900). Este método

descansaba en un artificio operativo en el intermedio de la comunicación: la fijación del relato del sueño, al fragmentarlo y presentarlo luego ante el soñante, para que él comunique las formaciones de pensamiento que lo acometen ante ello, en un estado de relajación sin crítica.

En ello también se encontró, más acá del deseo, que el sueño articula su mensaje desiderativo sobre la base de un material de lenguaje que le entregan los pensamientos inconclusos del día, los acontecimientos verbales más nimios de su vigilia, según una modalidad especial del trabajo de pensar: el *trabajo del sueño*, que condensa las ilaciones sobre ciertos elementos de representación, que desplaza los acentos de valoración psíquica con que el sujeto se relaciona con ellos y que los permuta por las expresiones de un lenguaje figurable.

Además de darle su material de palabra, el concepto de estas operaciones traerá sobre el sueño, por una homología, al pensamiento de la estructura del lenguaje con que Jacques Lacan retornara a la obra de Sigmund Freud, como un hecho de *escritura*, articulación de los soportes materiales del lenguaje, obediente de las leyes del significante, en tanto acción de la estructura que rige las formaciones de lo inconsciente ¿Cómo responde la *escritura* a la relación entre la imagen del sueño, como hecho psíquico general, y el lenguaje según el que se articula y se lee?

Pareciera que en la poesía el lenguaje es un hecho primero, más bien, es cómo ella se nos da, en principio, a leer y para evocar en nosotros, sí o no, sus imágenes. Un ejemplo de ella muestra el reverso del movimiento que nos concierne: es el poema de Cesárea Tinajero, publicado en el único número de la revista *Caborca*. Este poema es como la versificación del dibujo, según su disposición en serie vertical, según la sucesión desde un título:



Su interpretación es que se trata de un *chiste*, cuyo desciframiento requiere un añadido: - al dibujo, unos triángulos sobre cada rectángulo que evoquen, entonces, la figura de unos barcos en el mar -a 'Sión', la precedencia de 'navega-', quedando entonces un título homófono con 'navegación'.

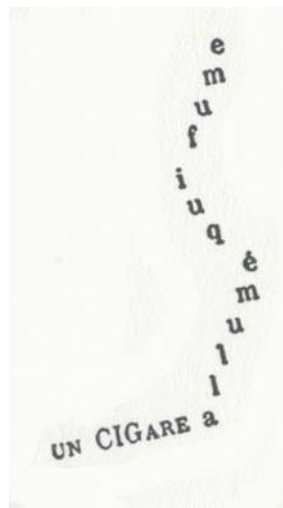
Asimismo la referencia a los barcos nos recuerda a Arthur Rimbaud, que lo traía a colación de la siguiente manera, en *Voyelles* (1883):

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul : vocales,

Algún día diré sus nacimientos latentes (...)

Ellos muestran, en el lugar eminente de la letra, al dibujo, de una parte y por otra, al color. En verdad estas cualidades están ya presentes en la escritura, según, en general, se presenta para el lector: estas mismas letras, estas palabras que miramos - *negro sobre blanco*; estos dibujos: a, b, c, d, etc., que estabilizan en una impresión singular la materia de los elementos cuya reunión nos cautiva.

Los *caligramas* de Guillaume Apollinaire renuncian a limitarse y muestran las dos caras a la vez, de modo que el dibujo se realiza en el recorrido de la letra, en torno de ella como en *Paysage* (1918), en que se delinea estáticamente el objeto:



Para ver el sueño es preciso abstraerse de esa hipótesis del sentido y juzgar la mera visualidad onírica, antes de su lectura, en su relación con nosotros, en su actualidad intermediada por el recuerdo y, antes que todo, por el olvido. Esta relación sensible es *interior* pues contiene una visión única, particular. A la vez que, por un juicio que por ello mismo es histórico y que redobla la generalidad, es *absurda* o, más aún, *imposible*: específicamente, es percepción nueva, más allá de la imagen natura/cultura, en su contenido, en su forma, en la relación que guarda con la visión del sujeto. La imagen del sueño, entonces, producida bajo la condición del dormir, en el colmo de su generalidad, sería imposible de otro modo, al tiempo que dotada de una actualidad, de una realidad íntima, como si fuera una imagen secreta.

Ahora, aquí el tema es el concepto general del sueño, como hecho psíquico, es decir, la relación entre esta imagen y el lenguaje que la invoca o que se convoca frente a ella. Toda una cuestión está en la temporalidad de esa relación ¿Es, él mismo, como hecho contemporáneo, un acto de lenguaje, es decir, una *articulación*? Podemos llamar 'escritura' a esta hipótesis de articulación del lenguaje en imágenes, ya que ella misma, en su forma normal, como dijimos, la comporta ¿O el acto de lenguaje es segundo y se impone por sobre ella, en verdad, sobre el lenguaje de su narración, mediante un método artificioso que no puede decir nada ni del tiempo anterior al relato, es decir, a la materia de su objeto, ni del espacio de lenguaje externo a su operación?

En el psicoanálisis de Sigmund Freud esta cuestión fue efectivamente dispuesta de manera anteroposterior, de modo que el lenguaje fue primero y se trasmudó en lo que nos muestra el sueño, mediante un proceso de 'regresión'. En ello intermedia una imagen originaria en la memoria, una *videoteca* de la huella que deja el mundo en el sujeto, que pugnaría *per se* por reiterarse, mediante la cual el sueño se escenifica visualmente.

Por otra parte, este proceso de imaginación del sueño, como parte de su conformación (*Traumbildung*), se realizaría *entre* dichas imágenes mnémicas, según tres operaciones: dos clases de imágenes formadas por una mezcla de la memoria y un segundo tipo formado por una 'acumulación' de ella (1900).

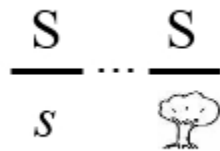
Así el concepto de ese proceso de imaginación se sigue en una estructura de: 2 → 1, dos imágenes para una - así es puesto al servicio del *Traumarbeit* de condensación del lenguaje del sueño, por el que su relato es más escueto que la proliferación de asociaciones frente a él: 1 → 2, una narración para sus fragmentos, para los pensamientos que afloran 'en masa'.

La pregunta general del sueño, entre la imagen (I) y el lenguaje (L), así es hecha parte de una sintaxis: $L \rightarrow I \rightarrow L$, que plantea esta pregunta que toca a nuestro fundamento: ¿Cuál es la relación entre el *Traumarbeit*, la escritura, y la imaginación del sueño?


Este trabajo compuesto de conformación del sueño no solo seguiría las leyes del **significante**, en la creación de la significación: en cuanto a la 'regresión' de Freud, que parcialmente nombra y significa la trasmudación del lenguaje en la imagen mnémica,

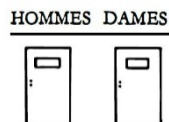
como vuelta al origen, y el paso de ésta desde la potencia a la actualidad sensible, ella se manifiesta como **representación**, es decir, dentro del orden en que la huella de la palabra se asocia a la huella de un *datum*, en este caso, visible, especialmente, en la infancia de la percepción. Incorporando por último la naturaleza del **símbolo**, la *Traumbildung* tendría entonces una estructura cuatripartita, engendrada por el interjuego de tres elementos dobles: el símbolo, el significante y la representación.


Ello se nos ofrece según el siguiente esquema:



Donde:

- (S/s) da lugar al símbolo reunido por el trabajo histórico de la cultura, descansando a veces en una semiología figurativa, popularmente: (corbata/pene), etc.; reunido por un pueblo, pero abierto por su uso a lo singular
- "S...S", la cadena de la articulación significante, formalizada horizontalmente, especialmente según la metonimia, creándose la significación mediante la representación de un sujeto (especialmente, inconsciente del deseo) para otro significante, de la escritura, de la lectura
- S /  , retoman uno de los esquemas del signo de Ferdinand de Saussure (1916), que Lacan substituyó, para acentuar la incongruencia entre los reinos del significante y del significado, por (1966):



, donde  se plantea como la imagen visual del 'árbol', pero como lugar de la referencia, a la que se hallaría asociada al modo de una existencia, visual sutilmente, siendo la forma en que el impacto con la cosa se replicó en el sujeto.

Veremos que como si dos capas virtuales hicieran una realidad, ello se actualiza en lo sensible y así se afirma una relación de identidad entre la huella visual mnémica y la percepción del sueño. Especialmente un juicio sobre el color de los sueños llevó a Freud a ilustrar la temporalidad de la regresión: el que ella implique una repetición que es llevada, en el texto, hasta el caso de la *exactitud* (1900/2010, p. 243) -así un caballo capturaba el mismo color que el de un traje una vez visto, un tiempo antes del sueño, en un encuentro casual con un colega.

Pero esta doctrina de la repetición de lo visto de hecho ¿Cómo participa de un trabajo sobre lo absurdo y lo imposible de ver para un tiempo? La segunda doctrina del L → I, se esparce, en verdad, entre las secciones del libro y redobla el campo de la imagen (1900). Ella es la de la composición de la imagen del sueño por una acción entre las imágenes que albergan la percepción del sujeto. Especialmente, estas operaciones comprenden la producción del imposible del objeto de la percepción del sueño (1900/2010, p. 635), que lo conjunta con una realización actual. Son catalogadas por Freud al servicio de la condensación, pues como se dijo, participan de un movimiento de 2 a 1, del *entremedio* a la imagen del sueño.

Estas operaciones están hechas especialmente para engendrar *lo nuevo* en el movimiento repetitivo de la regresión. Son descritas como:

1. **Formación mixta.**

a. *Supresiva*, en que se suprimen rasgos, especialmente, de una persona A para dar cabida a los de otro, en un eje paradigmático, así como se suprime al conjunto restante de la persona B.

b. Mezcla *superpuesta*, proyectadas A y B a un tiempo, sobre un espacio, especialmente mediante un punto de anclaje; este procedimiento resalta rasgos comunes y difumina los diferentes.

2. Acumulación.

Sobre la imagen de una persona A, por fuera de ella, se realizan los accidentes, correspondientes a las memorias de una persona B.

En breve, el texto trata de encontrar una primera situación de la teoría de la reunión y diferencia entre el lenguaje y la imagen de los sueños, en la medida en que, virtualmente, su asunto es un concepto general y específico del sueño. El primer capítulo, sobre el lenguaje de los sueños, trata la hipótesis del sentido, como está especialmente articulada en el movimiento de retorno entre Sigmund Freud y Jacques Lacan: como un registro onírico de *lecto-escritura* psicoanalítica, especialmente, del deseo del sujeto.

Se marca luego un corte para llevar la exposición más allá del *lenguaje figurable* de la teatralidad onírica y más acá del recuerdo, olvidando la hipótesis del sentido para volver a describir, históricamente, la cualidad visual general de su hecho psíquico. Ello la situará entre las imágenes comunes a la vigilia de la percepción del hombre: la naturaleza, la cultura, singularmente, la imagen artística. Particularmente esto implicará desarrollar lo siguiente: primero, su *sensibilidad* interior; luego, su realidad *absurda*.

El paso siguiente es un retorno a la *Traumdeutung* de Freud, a su visión del enlace entre ambos campos, lenguaje e imagen, tal como participan de una conformación del sueño, *Traumbildung*, en cuya operatoria, como se dijo, se plantean mediante una interacción tal que se resuelve en los términos de ella.

Además de la regresión como repetición, en una relación con ella que es preciso entender, un segundo capítulo desarrolla, material y formalmente, el campo freudiano de imaginación del sueño entre las imágenes ya constituidas en la memoria, efectuando, por una parte, una repetición fragmentaria, que así está al servicio de la regresión, a la vez que una diferenciación de la imagen-memoria, que *renueva* la percepción.

Damos una figuración-literalización de la formación mixta supresiva, que demuestra la forma y la posibilidad de esta innovación en la repetición involucrada. Con ella escribimos el eslabón psicoanalítico para una escritura conceptual, específica y general, del sueño, una vez asentada su realidad de lenguaje, como discurso, articulado, legible y leído de hecho.

Entremedio de ello es la cuestión de la diferencia misma entre el lenguaje y la imagen la que se orienta para el sueño - si acaso el material de ambos, latente en el sujeto, no implica sino una estructura *articulada*, sea de elementos significantes de palabra, sea entre rasgos de la imagen; es decir, si entre la imagen y el lenguaje del sueño no ha de reconocerse más que la inestabilidad material propia del significante; -si acaso las articulaciones de dicho material, supuestas, no definen sino una legalidad única: la del lenguaje, ya reconocida en el discurso por la lingüística estructural, reubicadas en lo inconsciente freudiano por Jacques Lacan.

1. El lenguaje psicoanalítico de los sueños.

Quizá que el sueño tenga la potencia de un mundo, en verdad, de la superficie que pareciera rescatarlo de la nada, lo prestó a la mistificación religiosa de la mánica del pueblo griego antiguo, que veía en ellos un medio para su vocación de adelantar el futuro de los tiempos, mediante el conocimiento cifrado de los dioses.

El proceso de esa fabricación habría sido naturalizado, psicologizado, primero por Aristóteles, arrastrándolo a un campo legal en la división *demoníaca* del espíritu (Freud, 1900/2010, p.30). Entre otras absurdidades, el mundo divino no se arrodillaría a comunicarse con las capas bajas, no-ciudadanas, y estos reclaman constatar de hecho, para sus producciones oníricas, las adivinaciones del arte mántico (Aristóteles, en *Parva Naturalia*).

La ciencia se hizo heredera de los absurdos que se esgrimían a la concepción divina del sentido de los sueños, aunque su esfuerzo, si milenario, no causó por ello progreso de conocimiento, más que esparcirse en una multiplicidad sin historia (Freud, 1900/2010), de la que lo arrancaron las observaciones seminales del REM, el movimiento rápido de los ojos, encontrado como correlación contemporánea y registrable del sueño (1953, Kleitman y Aserinsky).

a. Cumplimiento de deseo y *Traumarbeit*.

En esas carencias subsistió la afirmación del sentido onírico en la opinión popular del momento histórico en que se recortó 'La interpretación de los sueños', dilatada para calzar con 1900, en el instante del descubrimiento y el concepto de lo *inconsciente* por Sigmund Freud, a partir de la serie de sus formaciones psíquicas que, comenzando históricamente por los cuerpos dolientes, los pensamientos que obsesionan o deliran, del síntoma, encuentra su principio conceptual con los sueños a que llevó la propia acción de su método clínico, especialmente en ese momento, de interpretación psíquica.

Efectivamente, dicho método, que comenzó con el objeto del síntoma, al que se anudó por la tarea médica práctica, tomó al sueño, por su propio efecto, a continuación. El psicoanálisis comenzaría así entre dos veces que a su vez se tuercen: con la cronología del descubrimiento, por el tratamiento y entendimiento del síntoma; en su tiempo conceptual, con el sueño, segundo objeto que dará el comienzo lógico de su concepto (1900/2010, p. 17).

Freud aborda la interpretación de los sueños, al comienzo de la postulación de su método (1900/2010, p. 118), refiriéndola a su sentido: 'interpretar un sueño, quiere decir indicar su sentido'. En sí misma la cuestión del sentido es paradójica, pues al plantearse se reencuentra sobre sí misma: ¿Qué significa afirmar el sentido de los sueños? Ello dependería de la realización, efectiva, de una realidad de sustitución, en que el sueño sustituye una *acción anímica* que la interpretación habrá de restituir (1900/2010, p. 118)¹. Y que el sueño sea pasible de ser interpretado, tesis que lo anuda desde el título a la opinión común de 'todos los tiempos', querrá decir que dicha indicación es factible y, por otra parte, ella se realizará al alero de un método asentado en producir una alteración de estado en el soñante, llamada de 'asociación libre' (1900/2010, pp. 123-5).

Abstraído del encuadre clínico de su experiencia, el método psicoanalítico de interpretación descansa en un principio de fragmentación del relato del sueño, cuya formalización se deja, sin establecerse, abierta a la influencia de una ilación concreta. Dicho fragmento, entonces, es ofrecido a una asociación emergente ante él, en el

¹ Esto mismo habría sido puesto en entredicho por la ciencia, a saber: postulando al sueño como un proceso somático, es decir, que ese lugar del sentido esté así *suturado* al órgano (2010 [1900], p. 118).

soñante, una vez menguada la crítica a la afluencia en masa de las mociones del pensamiento, las ocurrencias (1900/2010, p. 125)

Se ofrece, con esto último, un material textual inédito para los esfuerzos históricos por interpretar los sueños. Elemento de lo inédito en el objeto que, además de llamarse, atributivamente, material psíquico y, relativamente, contenido latente del sueño, es especificado como materia del pensamiento: los *Traum-gedanken*. Que este material sea un contenido latente del sueño, querrá decir *anterior* (1900/2010, p. 285) e introducirá, más allá del texto, el problema de la metamorfosis visual de la representación, una vez acabadas las tareas de la interpretación psicoanalítica.

La novedad permea así en la serie epistemológica de la investigación clínica, psicológica, cultural y social del psicoanálisis del sueño: novedad en el método y en el material de objeto. La 'tarea nueva' que dicho método posibilita, de comparación entre los textos del material latente de pensamientos, así despejados, y el relato redactado como sueño manifiesto, dará como producto conceptual lo que estabilizará la esencia del sueño: su trabajo de conformación, *Traum-arbeit*, como forma del pensar (1900/2010, p.502, nota al pie nº25). Así se sitúa al pensamiento, redoblándolo respecto del sueño: - como material latente del sentido - como acción anímica, como pensar, partícipe de la actividad de conformación del sueño.

Esa metodología que, con el objeto, trae lo nuevo, concierne a una epistemología tal que, buscando el alero de la ciencia, autorizará una proposición universal del sentido que, *ante* ella, tiene *el* sueño. Respecto de la tradición popular que afirma el sentido, ella superaría así la *universalidad sin garantías* de la interpretación del sueño mediante una clave fija en que, por ejemplo, una 'carta' soñada ha de revelarse como la codificación de un 'disgusto' (1900/2010, p. 119). También, la *garantía sin universal* de la artesanía interpretativa del método llamado 'simbólico', en que la elucidación de un relato la daban los dotes individuales de la intuición del intérprete o la ocurrencia sin clave (1900/2010, p. 121). Superando, por último, al dar una visión del conjunto, las tendencias contrarias de la apreciación semántica del sueño, como la de Artemidoro y Makrobios, que subdividían el campo onírico en dos especies: las naderías y los sueños verdaderos (1900/2010, p. 31).

Con todo ello, se tiene un objeto, verbal o textual, de interpretación y de investigación psíquica, el sueño, un entendimiento del que sería comprensivamente su

sentido, como su realidad de sustituto de una acción anímica, un método psicológico de indagación, el de la asociación libre en el soñante ante la fragmentación de su relato y, como producto de ello, un material de pensamiento, supuesto como latente a su manifestación.

El resultado de ello es que los sentidos del sueño, para el psicoanálisis, como eslabones del encadenamiento anímico, son plurales: concernirán al deseo, sentido absoluto, que por necesidad se cumple con él; al pensamiento que, como contenido del material del sentido (contenido latente) y como forma de su trasvase para la formación del sueño (*Traumarbeit*), se continúa en él de un modo peculiar; y a la memoria, paradigmática y últimamente, la infantil, pero igualmente a la más reciente, que halla en él la ocasión, a que aspira *per se*, de reanimarse.

Según se dirá luego, en la *Traumdeutung*, esto involucrará la posibilidad de una exposición en tres tiempos, especialmente, vinculada al concepto de la existencia misma del sueño, a su predicación como realidad específica, al encadenarse una actividad anímica desiderativa, cogitativa y del recuerdo: como cumplimiento del deseo, universal, pero inespecífica; además de como pensamiento latente, material del sueño, como *Traumarbeit*, peculiaridad que lo especifica como forma del pensar; y como recordar, descentrado, fragmentario, como repetir lo reciente y, más allá, por un pulsar propio, lo infantil.

Ahora, la epistemología de dicho método de investigación, de la garantía universal de aplicación del método, se continúa en una doctrina absoluta del resultado del sentido que tiene el sueño como cumplimiento de deseo. Lo prueban:

- Un sueño modelo, primero en ser interpretado en detalle (“El sueño de la inyección de Irma”, 1900/2010, pp. 127 – 141)
- la claridad meridiana del deseo que habita los sueños infantiles y algunos adultos. La niña Anna Freud habla dormida, cuando se le había restringido la alimentación ese día, por una indigestión atribuida a un atracón con frutillas, diciendo: *Anna Freud, frutillas, frutillas silvestres, huevo, papilla...* (p. 149)

- en general, la reiteración del resultado a su aplicación completa, fragmento por fragmento, aún ante casos de sentimiento displacentero, incluyendo la peculiaridad de ciertos sueños cuyas condiciones desiderativas de producción son controlables *experimentalmente* (Freud soñaba *beber mares de agua* siempre cuando al atardecer comía sardinas y aceitunas saladas [p. 143])
- finalmente, ello abunda con una necesidad de la construcción conceptual de la actividad anímica del sueño, el que ésta no se ponga en marcha sino por un deseo (p. 588).

Dicho sueño-modelo, de La inyección de Irma, como elemento de la demostración, lo extrae de su contexto de relación clínica, correspondiendo a una auto-interpretación, o un auto-análisis, de un sueño soñado, particularmente, la mañana del 24 de julio de 1895, estando Sigmund Freud de vacaciones, las vísperas del cumpleaños de su mujer, hospedados en una casa de salones enormes, llamada de *Belle-vue*, Bellavista, muy aislada sobre las colinas del *Kahlenberg*, en Austria.

La aplicación de este método sobre el sueño, de hecho, sobre su redacción en un relato, sea en un proceso de comunicación clínica, de escritura literaria, como los incluidos en la novela *Gradiva* o sea en un autoanálisis (cuya posibilidad se efectuaba al amparo de la fijación del sueño por escritura), y, en extensión, su resultado, luego necesario, encuentran un modelo en ese modesto lugar de vacaciones.

De inmediato al despertar, escribió haber soñado con la gran sala de Bellevue, heredada de su antiguo uso como salón de fiestas, completa con amigos celebrando el cumpleaños de su mujer. Entre ellos estaba Irma, una joven, amiga de la familia que, contra un reparo profesional, recibía el tratamiento psicológico, ahora en barbecho por vacaciones con una cura parcial, que inventara su amigo doctor a la medida de la palabra histórica en el organismo, de las alteraciones propias de la histeria:

“Sueño del 23/24. Julio, 1895. *Un gran vestíbulo - muchos invitados, a quienes nosotros recibimos. - Entre ellos Irma, a quien enseguida llevo aparte como para responder a su carta, y para reprocharle que todavía no acepte la "solución". Le digo: "Si todavía tienes dolores, es realmente por tu exclusiva culpa." - Ella*

responde: *"Si supieses los dolores que tengo ahora en el cuello, el estómago y el vientre; me siento oprimida."*- Yo me aterro y la miro. Ella se ve pálida y abotargada; pienso que después de todo he descuidado sin duda algo orgánico. La llevo hasta la ventana y reviso el interior de su garganta. Se muestra un poco renuente, como las mujeres que llevan dentadura postiza. Pienso entre mí que en modo alguno tiene necesidad de ello. - Después la boca se abre bien, y hallo a la derecha una gran mancha blanca, y en otras partes veo extrañas formaciones rugosas, que manifiestamente están modeladas como los cornetes nasales, extensas escaras blanco-grisáceas. - Aprisa llamo al doctor M., quien repite el examen y lo confirma...El doctor M. se ve enteramente distinto que de ordinario; está muy pálido, cojea, está sin barba en el mentón... Ahora también está de pie junto a ella mi amigo Otto, y mi amigo Leopold la percute a través del corsé y dice: *"Tiene una matidez abajo a la izquierda"*, y también señala una parte de la piel infiltrada en el hombro izquierdo (lo que yo siento como él, a pesar del vestido)... M. dice: *"No hay duda, es una infección, pero no es nada; sobrevendrá todavía una disentería y se eliminará el veneno"*... Inmediatamente nosotros sabemos de dónde viene la infección. No hace mucho mi amigo Otto, en una ocasión en que ella se sentía mal, le dio una inyección con un preparado de propilo, propileno...ácido propiónico...trimetilamina (cuya fórmula veo ante mí escrita con caracteres gruesos)... No se dan esas inyecciones tan a la ligera... Es probable también que la jeringa no estuviera limpia" (1900/2010, pp. 128-9)

En la víspera, el día 23 de julio, lo atormentó la visita de su amigo Otto, uno de sus estudiantes, que además de traerle un licor de piña de olor barato, le dio a entender un reproche, al responder de cómo seguía Irma a quien tuvo ocasión de visitar en el campo de su familia, pues si bien mejor, ella *no estaba del todo bien*.

Esto lo decidió a redactar una carta a la autoridad del 'doctor M.' de modo de justificarse delante de él, presentándole el historial clínico de la paciente. Su opinión era que la solución del síntoma, en el sentido, estaba alcanzada, solo impidiendo su resolución efectiva la no anuencia, la negativa de la aceptación de Irma.

En el sueño, él la lleva aparte, recibiendo de ella la queja de que el dolor persistía, en la garganta, en el estómago, de lo que él le recrimina tener a su parte la

responsabilidad, por obstinarse en no admitir la solución que él atribuía y dirigía a su síntoma. Ella insiste y Freud en seguida la ve: pálida, de común su piel tan rosada, e hinchada. Le examina entonces la garganta bajo la luz de la ventana.

Se llama al doctor M., y aparecen luego Otto y Leopold, un segundo colega joven, pariente del primero, que también había trabajado bajo su cargo, en un hospital de niños. Ellos confirman la comprensión orgánica de la causa del dolor; en específico, una infección, de la que creen conocer súbitamente la producción en la ligereza de una inyección dada por Otto, que lo contrastaba con la sólida actividad circunspecta de Leopold, sucia seguramente la jeringa.

Como el sueño reiterable de beber agua, en el aparato probatorio del resultado de su sentido, este sueño sacia la sed de venganza hacia Otto (1900/2010, p.139) y la pasión de que la culpa la tenga otro. El saldo de la operación anímica de ejecución del sueño, a partir de este movimiento vengativo del deseo, transformando un material 'representacional' de pensamiento y memoria, es que:

- Otto tiene la culpa de que le duela a Irma;
- él, por su lado, descuida un factor orgánico que desmentía de hecho la atribución de sentido de su solución, pero explicaba la infructuosidad relativa de su afán;
- Irma tampoco es culpable por no aceptar la solución.

El mero primer fragmento, "*Una gran sala –recibimos muchos invitados*", transparentaba la función de deseo: su mujer le había dicho el día anterior que ojalá pudieran venir muchos amigos a celebrarla. Es un deseo que late en el sujeto, como la huella de una audición efectiva, de la manifestación de otro. ¿No habrá también habitado la casa, tan solitaria, un deseo de compañía?

Así, el modelo afirma el deseo en una tópica de dos tiempos: - el anhelo del dicho de su mujer, '¡quiero recibir muchos amigos!', que pone la escena del día de su nacimiento, como deseo satisfecho – a esta respuesta a la expectativa esperanzada se anudará un deseo *propio* de exculparse y de ver a Irma, deseo expreso entresacado de una asociación a los fragmentos.

¿Y no lo satisface que el representante eminente de la autoridad médica, el Dr. M., corrobore *en* el sueño el factor orgánico del síntoma que Irma le presenta, es decir, justamente el elemento del relato que cumple de hecho el deseo de exculparse, afirmando así, sin saberlo, que el sueño tiene este sentido? Aquí se anudará paradójicamente un *deseo de ciencia* ya manifiesto en la proposición metodológica: en que la medicina, mediante su representante, llamado por la M., afirma el deseo *para* el sueño al afirmar el órgano *en* él.

En cuanto a los sueños displacenteros y los de angustia, cuya ocurrencia se constata con mayor asiduidad que los placenteros, ellos se dejarían reconducir a la instancia de una censura, como defensa endo-psíquica, bajo cuya influencia el deseo se desfigura:

“Tenemos derecho entonces a suponer que los causantes de la plasmación onírica son dos poderes (o corrientes, o sistemas) psíquicos que hay en cada individuo, de los que uno forma el deseo expresado mediante el sueño, mientras que el otro ejerce una censura sobre este deseo onírico y por ende lo obliga a desfigurar su exteriorización” (1900/2010, p. 162)

Así, el sueño, según el aparato probatorio antedicho, es un cumplimiento de deseo (1900/2010, p. 142) y no puede darse otro (p. 153). Pero ese ‘*ser*’, en que el sueño es un cumplimiento de deseo, sin embargo, no tiene nada que decir de su esencia, sino que va a dar la calidad del sueño de pertenencia, como elemento cualquiera, dentro de la serie de anormalidades que son producidas por el sujeto, en la que lo releva su estatura paradigmática del conjunto donde estarán, además del síntoma junto al que ya se contaba, los actos fallidos y las acciones sintomáticas, los *lapsus linguae* y los chistes.

En cuanto a que la esencia del sueño no queda resuelta con la postulación del deseo, Freud encuentra, en verdad, *una* especificidad en el sueño: el *Traumarbeit*, el ámbito efectivo de la escisión y transformación que lleva del contenido latente al manifiesto: condensación, desplazamiento y miramiento por la figurabilidad.

La comparación entre los textos manifiesto y latente, tarea nueva posibilitada por el método, destacaría primero el hecho y la operación de una *compresión*, aparentemente mediante una gran omisión del material latente de los pensamientos, siendo que pocos de

ellos hallan representación, mediante solo algunos de sus elementos (1900/2010, p. 289). Este elemento de representación que de hecho alcanza al sueño ha debido cumplir las condiciones de su elección: - que sea un punto de anudamiento de múltiples ilaciones, que ofrezca las mayores conexiones entre ellos –siendo así, para la interpretación, un elemento multívoco -de hecho, que él esté sobre-determinado (1900/2010, p. 291).

Así, en el sueño de la ‘Monografía botánica’:

“Tengo escrita una monografía sobre una cierta planta. El libro yace frente a mí y estoy hojeando una lámina en colores doblada, Acompaña a cada ejemplar un espécimen desecado de la planta, a la manera de un herbario.” (1900/2010, p. 186)

el elemento ‘*monografía botánica*’ reunía las cadenas de pensamiento que se anudaban, según análisis, especialmente a una conversación sostenida el día del sueño con un doctor Königstein, tocando los temas de los servicios prestados entre colegas y los costos de sus aficiones, interrumpida por la llegada *florecente* del doctor Gärtner y su mujer, con la vivencia indiferente del día, frente a la vitrina de alguna librería: la visión de un libro sobre la planta ‘ciclamen’ (1900/2010, pp. 186-8). Mostrando en los elementos de su descripción, las *láminas de colores* que él hojeaba, los *especímenes disecados* que la acompañaban, que, además de lo anterior, cada pensamiento está a su vez representado por múltiples elementos dentro del sueño, en el sentido global de una demultiplicación, propia de la condensación (1900/2010, p. 292).

De modo que esta ‘máquina del pensamiento’ onírico,

‘de un golpe del pie, mil hilos mueve...mil hilos discurren invisibles y a un solo golpe se entrelazan miles’ (1900/2010, p. 291),

Entonces el primer factor del trabajo de traducción o trasfencia del material latente en el contenido del sueño recibe el nombre de condensación, pues constata un hecho en la extensión del texto: más y menos. Los elementos efectivos del sueño, cumplen la condición de estar sobre-determinados respecto del pensamiento del sueño, sea decir, al anverso: de ser multívocos para la interpretación.

Para esta operación el sueño se vale de diversos medios: seleccionando las representaciones de pertenencia múltiple entre los pensamientos, produciendo elementos comunes intermediarios o bien formando unidades nuevas (1900/2010, p. 302). Una de estas últimas unidades concierne a la figuración de un lenguaje absurdo, mediante creaciones léxicas insólitas. Por ejemplo, el sueño que manifiesta el pensamiento o el juicio sobre un libro escrito en '*un estilo verdaderamente norekdal*', compone, condensa, en un adjetivo que parodia la construcción de los adjetivos superlativos como: colosal, piramidal, etc., los nombres de Nora y Ekdal, tomados de las obras de Henrik Ibsen (1900/2010, p. 303). Otra de dichas unidades concerniría a la combinación entre imágenes mnémicas, formación mixta u acumulación, que se tratarán luego en otro contexto.

El segundo de los factores de traducción, que realizarían la diferencia de lenguaje, más bien, de modo de expresión, entre el contenido del sueño y sus pensamientos, se llamará trabajo de desplazamiento, inferido de la constatación de una diversidad entre los centros de interés, en el ordenamiento, según la valoración psíquica, de los componentes esenciales de cada texto (1900/2010, p. 311).

Así, el componente de la '*monografía botánica*', tomado de esa vivencia diurna indiferente, desplazaba la acentuación psíquica desde los temas rozados en la conversación con el Dr. Königstein, especialmente sobre esos intercambios profesionales entre colegas y respecto de los reproches por los costos de sus aficiones, en el centro de interés de los pensamientos (1900/2010, p.311).

Ello no se reducirá a la multi-determinación que condicionaba la aparición de los elementos efectivos del sueño, dependiendo del trabajo de condensación; pues de hecho los elementos de mayor valoración psíquica dentro de los pensamientos, lógicamente también muestran las posibilidades de la múltiple pertenencia de una representación. Lo que hace que la multi-determinación aparezca como un factor secundario, como si estuviera pendiente de la decisión de un segundo poder psíquico (1900/2010, pp. 312-13).

Ahora, el resultado del desplazamiento es la desfiguración, especialmente del deseo onírico: *is fecit cui profuit*, lo hizo quien profitó de ello, y ésta ya había sido reconducida a la instancia psíquica que el sueño haría necesaria presuponer como *un influjo de la censura* de la defensa endo-psíquica (1900/2010, p. 314). Así el elemento

efectivo del sueño ha de haberse sustraído de dicha censura, mediante un poder que despoja de intensidad los elementos importantes y que, por vía de la sobre-determinación, se la adscribe a los de menor importancia (1900/2010, p.313).

Este desplazamiento es la *pieza esencial* del trabajo del sueño y junto con la condensación, son los maestros artesanos del sueño (1900/2010, p.313). Es preciso postular ahora el último eslabón necesario de la doctrina del trabajo intermedio entre los pensamientos latentes y el contenido del sueño. Se ha realizado una mudanza tal que afecta a su modo de expresión: de que sea abstracto y descolorido, a que sea concreto y figural (*bildliche*) (1900/2010, p. 345).

Este factor implica una composición entre los factores anteriores, pues descansa en un hecho de desplazamiento a lo largo de una cadena asociativa, pero su hecho no sustituye un elemento por otro, vecino en la asociación, como el trabajo de desplazamiento, sino que permuta la palabras que lo expresan por las que expresan a otro (1900/2010, p. 345).

En ello el material se hace más fácilmente figurable, pues debe ser figurado de hecho, las más de las veces, mediante una situación visual. Más allá de la imagen, ello lo hace fácilmente insertable en una *situación* (1900/2010, p. 345). Pero en ello se beneficia la condensación, pues estos elementos concretos son más ricos en anudamientos, por virtud de su lugar en el desarrollo de una lengua, de modo que, un pensamiento ya expresado de dicho modo influye la expresión de otro, bien que cada uno sea remodelado lingüísticamente, o se llega a la concurrencia en el intermedio de una palabra ambigua (*zweideutig*) (1900/2010, p. 346). Es evidente que este material desconcierta al entendimiento y así se ofrece a su vez a la sustracción de la censura. La *Rücksicht auf darstellbarkeit*, imbrica así trabajo de desplazamiento, trabajo de condensación, sobre-determinación y sustracción de la censura (1900/2010, p. 346-7). Un ejemplo de ello es un fragmento en el sueño de 'Inyección de Irma', elucidado al término del análisis de un fragmento mayor: *la boca se abre bien*, ella me contaría más cosas (1900/2010, p. 132).

El desarrollo del concepto de la existencia del sueño, según lo antedicho, se ordenaría entonces en que: 1) el sueño es un elemento cualquiera de la serie de producciones anormales, pues tiene siempre el sentido, en el ajeteo anímico, del cumplimiento de deseo; 2) el sueño es una forma peculiar del pensar, la actividad

representacional del trabajo por el que este se sueña, según dichos factores y condiciones especiales (1900/2010, p.502).

En verdad, ésta última sería *la* esencia del sueño, que traduce el material del sentido o pone la sustitución en acto. Si hay una propiedad específica del sueño, es la de su trabajo de producción, como forma del pensar, a lo que se cegó la primera generación de lectores de la *Traumdeutung*, donde su palabra los había convocado bajo el nombre de psicoanalistas, fascinados por lo latente.

b. La articulación significativa del sueño

En uno de los segundos comienzos del psicoanálisis, más a propósito de la experiencia de lo inconsciente que se hace en él que de una concepción específica del sueño, la *Instancia de la letra en lo inconsciente*, de los *Écrits* de Jacques Lacan (1966), sella su retorno a Sigmund Freud mediante una resituación de la lingüística nacida con Ferdinand de Saussure, sobre el término de hecho empleado en la *Traumdeutung* al modelar el sueño, sobre la imagen, como un rebús (*Bild-Schrift*): la *Letra*, anticipada por el título, *instancia* en lo inconsciente.

Al presentar la doctrina resultante de la comparación entre los contenidos del sueño, los factores del *Traumarbeit*, revelados a través de la operación metodológica de su relato, de fragmentación, presentación, asociación libre e interpretación, se plantea que la composición pictórica del sueño, absurda, debe enjuiciarse en la perspectiva de una sentencia poética, bella y rica en sentido, hecha por la reunión de sustituciones de palabra de las imágenes del sueño, mediante una relación cualquiera entre ambas por la cual ella es representable para esta última (1900/2010, pp. 285-6).

Así *Bild-Schrift*, en la interpretación de Freud, es la marca de una unión peculiar del sin sentido y del sentido, en una relación de sustitución de la palabra y la imagen, y de restitución. Allí *el dibujo cede lugar a la poesía, entre dos sentencias*: el sueño sería como un Rebús, pues comporta un acertijo, pues su juicio se suspende en la antesala absurda del sentido, en la perspectiva de la traducción de la imagen al lenguaje de una sílaba o una palabra reunidas en una sentencia.

Lacan leyó en el pensar peculiar del sueño, siguiendo, como vimos, a la *Traumdeutung*, su esencia. Fundado en la homología de las funciones de articulación y lectura de la significación, colegidas por la lingüística moderna, afirmará que el sueño es *como el discurso*. Se agregará a dichas funciones discursivas, metáfora y metonimia, como especificidad onírica, el que los productos de la articulación, llamados *letras*, estén sujetos a la condición de la posibilidad de ser ‘puestos en escena’: el trabajo de *argumentación* del sueño ha de considerar la figurabilidad del material.

La *diferencia* de Lacan se marcará allí, también, traduciendo la *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, que condiciona el trabajo de sueño, como consideración por los medios de

la puesta en escena, estimando que *la escena de la diferencia*, que contiene a la palabra hablada, la imagen sensorial, aún la intimidad del pensamiento o el afecto real, o bien como pura forma en que se articulan las relaciones lógicas entre los pensamientos del sueño, de otro modo perdidas, *difunde la figura*, al mostrar, interiormente, diferenciaciones formales, como principios de un ámbito de *inestabilidad material* de base.

Esta condición perfila las imágenes visuales del sueño, en específico, en la indeterminación de la diferencia entre los pensamientos, los afectos, la percepciones, presente en la escena efectiva del sueño, es decir, no solo en el lugar de sus contenidos, sino entre las formas en que ellas se relacionan con el sujeto. Efectivamente, mirando por ser escenificables, las letras, como significantes que producen una significación, siguen siendo *letras*, entre realizaciones positivas, específicas, como alguno de dichos elementos, en el hecho fraguado de la diferencia.

La cláusula del *Traumarbeit* que modela al sueño y su lectura como un rebús, que allí es puesta como la primera, releva así su función de significante en la producción del sentido, para el que la imagen es inesencial, por una parte, como costo idéntico de la diferencia materialmente actual, articulación, y por otra, pues su lectura ha de retener su valor de significante y no la figuración de una semántica.

Escribir 'letra', para los elementos del lenguaje del sueño, recibe la doble afirmación literal de esos dos comienzos textuales del psicoanálisis:

- con la *Traumdeutung*, la *Bild-Schrift*, la Imagen-Letra, que saca de absurdo la composición pictórica del sueño, con el modelo de lectura del rebús.
- con la "*Instance de la lettre...*" que, a propósito de la experiencia que se hace de lo inconsciente en la clínica, resitúa las averiguaciones estructurales de la lingüística, en lo inconsciente freudiano, comenzando por el tratamiento del sueño.

La idea de la letra para la imagen onírica retoma el tema del castigo de Sísifo que pesaba sobre la ciencia del sueño: si la viciaba un biologicismo sin sentido, reflejo de la

actividad fragmentaria del cerebro, también un apresuramiento del juicio del absurdo a partir de la imagen que él presenta, insólita, como composición pictórica, *más allá de la naturaleza* (1966/1999, p. 507).

La *Schrift* de Freud, en el contenido latente, entonces, se va a anclar en un modelo de imágenes exterior al sueño: el del rebús (1900/2010, pp. 285-6). Este modelo es elevado por la 'La instancia' al lugar de la primera cláusula en la exposición de la *Traumdeutung* (1966/1999, p. 507): el sueño es como un rebús y la imagen ha de retenerse por su valor de *significante*.

La existencia de estos significantes no responde a título de ninguna significación, en lo que se extraviaba el debate sobre la arbitrariedad del signo lingüístico, al permanecer anclado a la referencia, y, del lado de la imagen, la semiología figurativa de algunas interpretaciones pos-freudianas, al reducir la lectura al símbolo, según una decodificación del sueño (1966/1999, pp. 507-8).

Ellos se plantearían, ahora, respecto del significado, en principio, por sobre él, separado por una barrera resistente a la significación, según la tópica del algoritmo del significante sobre el significado, con que se homenajea y se versiona a Ferdinand de Saussure, al desunir e invertir el signo lingüístico, como reunión entre el significante y el significado (1966/1999, p. 512):

$$\frac{S}{s}$$

La estructura que organiza este valor, más allá del paralelismo de principio entre los reinos del significante y el del significado, es la de la articulación *entre significantes*: - articulación sincrónica, como lengua, en la diferencia de los elementos últimos de que se compone – diacrónica, como habla, en su situación topológica de la cadena, como un anillo cuyo collar se sella sobre otro collar hecho de anillos (1966/1999, pp. 498-9).

Esa creación de la significación, de que participa la letra en el efecto significante, dependería de dos vertientes cuya función de articulación del sentido se escribe como (1966/1999, p. 512):

$$f(S) \frac{1}{s}$$

, en que se disuelve el enigma del algoritmo fundante de la lingüística moderna, según la idea del paralelismo absoluto entre los reinos del significante por sobre el del significado, mediante una función de co-presencia del significante, cuya eficacia depende de dos estructuras de articulación:

- 'vertical', de sustitución de un significante por otro (p.504), sobreposición (1966/1999, p. 508) o conjunción (p. 503), llamada metáfora, de la que la poesía moderna demostraría que ella articula elementos cualesquiera, de modo que uno reemplaza al otro, una palabra por otra, en el lugar de este a su vez en una cadena (p. 504).

Sa Gerbe n'était pas avare ni haineuse... ('su gavilla no era avara ni tenía odio'), el verso de Victor Hugo, de 'Booz dormido', donde *sa Gerbe* reemplaza a Booz, a cuyo nombre propio sustituye en su conexión con el resto de la cadena: *n'était pas avare ni haineuse* (1966/1999, pp. 503-4).

- 'horizontal', de conexión de un significante con otro (1966/1999, p. 512), que demostraría un giro de la significación (p. 508) tal que autoriza a decir la verdad entre líneas. Su ejemplo es el de las '*treinta velas*', tras las que se esconde la palabra '*barco*'.

Esta metonimia presta al lenguaje humano para decir enteramente otra cosa que lo que dice: "y, si yo sé la verdad, hacerla entender a pesar de todas las censuras" (1966/1999, p.502). La metonimia daría el medio más propio del inconsciente para hurtar la verdad de su producción a la instancia de la censura (p. 508), a que Freud recondujo el hecho de la desfiguración onírica. Esta conexión del significante al significante recibe su sello como algoritmo variante del que retrata la articulación del 'campo efectivo' del significante (1966/1999, p. 512):

S ... S'

Sobre estos puntos se realiza un almohadillado por homologías, una estabilización de la significación entre dos discursos, el psicoanálisis de Sigmund Freud y la lingüística moderna, que se anticipan y se retro-significan (1966/1999, pp. 508-9). Así la imagen-letra del sueño, la imagen-sílaba, orientarían ahora la idea de la articulación para la producción y lectura del sentido, de su valor de significación relativo a su posicionamiento recíproco:

- la desfiguración onírica que, en virtud de la que la actividad de la censura lleva a una deformación del deseo hasta hacerlo irreconocible, especialmente entremedio de los sueños de displacer, se correspondería con el desplazamiento perpetuo del significado bajo la barra siempre renovada del algoritmo, pues se anticipa justamente su dimensión, pues se abre a la retro-significación de la materialización de una nueva diferencia.

- los factores del trabajo del sueño, los artesanos de su producción: la condensación y el desplazamiento, dependen respectivamente de las formas de efectuación del sentido que se formalizan con las vertientes de la metáfora y de la metonimia.

- el tercer momento necesario del trabajo del sueño, el miramiento por la figurabilidad, especifica la producción del sueño respecto del discurso, pero como un límite interior a la perspectiva de la escritura, como una 'condición impuesta al material significante', que lejos de forzar la figura, la considera como uno de los medios de puesta en escena entre otros, prefiriendo así traducir *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, como consideración por los medios de la puesta en escena (1966/1999, p. 508).

El sistema de escritura del sueño, como discurso concreto, se especifica con esta condición *interiormente* a la función activa de la instancia del significante en el inconsciente: de la que dependerán los síntomas, los chistes, los actos fallidos y acciones sintomáticas, los *lapsus linguae*. El 'lenguaje', así, como el que el inconsciente estaría estructurado, nombra la comprensión de lo que se diferencia según dichas vertientes, en su articulación, en su lectura. La imagen-significante del sueño, en que Lacan desliza la letra, encuentra una especificidad, como actividad inconsciente, en la no imbricación del espíritu (1966/1999, p. 506) en las articulaciones metafóricas, metonímicas, en que se

alberga la verdad del deseo histórico que en la memoria indestructible de la cadena insiste como retorno de sus signos.

La naturaleza imaginaria de los términos en que se articula el modelo del rebús, lejos de acentuar la cualidad de imagen sensible con que se presenta por lo general el sueño, vela la fotografía del sueño, trocándola por la escena. En términos de los registros, se subraya así la modalidad simbólica de lo imaginario, en el sentido de que la articulación significativa se materializa como imagen, lo que dependería de un material anterior, como el soporte material efímero de una diferencia, para deslindarla del registro de entidades en el registro de lo simbólico-imaginario, donde se armonizan los símbolos unitarios, diferenciados internamente, que reúnen, en una *materialidad estabilizada*, las claves arquetípicas del significado, sobre lo que ya nos detendremos.

Así se reconocerá en el inconsciente no ya la sede de los instintos animales del hombre, llegándose a una situación análoga con la de un momento de la cuestión de la esencia del sueño de la *Traumdeutung*, según mostramos:

-Que el sueño sea un cumplimiento de deseo, lo inscribía en la serie de producciones anormales del alma, según una propiedad que habrá tenido el elemento cualquiera de esa serie: los chistes, lapsus, etc.

-Que el sueño sea como un rebús; que su realización dependa de un sistema de escritura, el trabajo del sueño; que su lectura deba retener sus valores significantes, más lejos, lo vuelve *homólogo* con las funciones de producción del sentido en el discurso, cuyo vigor las difundió, a mediados del siglo pasado, por el tejido de los discursos de las disciplinas de lo humano en la conformación del modo estructuralista de aprehender la diversidad de sus objetos, que reclasificaría las ciencias humanas, hasta su crisis, como ciencias *literales* de la cultura.

Aquí Freud encontraba la esencia del sueño, como forma del pensar; Lacan, el principio de una homología que lo difunde entre los objetos de la cultura, restringiéndose el rasgo que los distingue de los demás 'sistemas de escritura', al interior de estos, a la dicha condición del miramiento por los medios de la puesta en escena.

El movimiento de esta extensión literal en el objeto de la cultura (Milner, 1996 [1995]), se propulsaba en la *inestabilidad material* con que se caracterizan los elementos de que se compone la cadena que engendra el sentido. Como articulación entre significantes la estructura no concierne a la materia concreta, sin por ello traducir un idealismo: ella existe entre realizaciones bajo el sello de una materialidad inestable. Esta inestabilidad puede bien, para el sueño, al interior de él, tocar a la imagen, su caso general, como a la palabra hablada, el resto del sensorio, el pensamiento, el afecto, etc.

En esta serie la imagen visual sensible, la generalidad del sueño como hecho, es un medio de puesta en escena entre otros. El sueño muestra así, interiormente, el carácter inestable de la materialidad de la letra: la traducción de *Darstellbarkeit* por 'figurabilidad' acentúa, desde el punto de vista de la lectura, el caso general de la visión, en que, por un malentendido, se reforzó una tendencia interpretativa a considerar las imágenes del sueño en términos de una semiología figurativa.

Se desplaza, entonces, lo que nombraba al elemento cualquiera de la lingüística moderna, el significante, al elemento cualquiera de la estructura cualquiera, considerado en sus propiedades mínimas de pertenencia, que son las de la cadena. Es decir, a un elemento que ya no es pasible, inmediatamente, del predicado lingüístico positivo, de lo lingüístico en específico, lo que daría uno de los elementos de crisis de ese programa de investigaciones del lenguaje, de la que surgiría la gramática generativa de Noam Chomsky: el estructuralismo, por el devaneo de la diferencia, en una epistemología de lo mínimo, no era capaz ya del lenguaje (Milner, 1996 [1995]).

Esa dificultad de la estructura para lo específico y lo positivo, es como el retorno, invertido en identidad, de la dialéctica de la diferencia. No es menos cierto que esta brecha *positiva* entre la imagen y la letra, que articularía y lee al sueño, tiene un punto recurrente de excepción, de empalme, presente en dos de los tres ejemplos que en la *Traumdeutung* confieren realidad al carácter absurdo del que la letra rescata a la imagen, y tiene cabida además, como su conclusión, en el sueño de Irma y, por ejemplo, en el sueño del caballo gris [Punto 3.2]: soñar con *letras sueltas en la naturaleza*, con *un hombre que en vez de la cabeza tiene el signo de elisión del apóstrofe*, con la fórmula química de la *trimetilamina*, con *unos papелitos olvidados, en que se lee: no comer, no trabajar, etc.* Es que, por una convención, la escritura se estabiliza en la mínima materia

visual de las letras, diferenciadas, en la foja cero, por el color que la distingue idealmente de un fondo (negro/blanco), por los dibujos que se adoptan con éste.

Así puede mostrarse que el material mnémico del lenguaje consiste, en el sujeto, en las huellas de la lengua hablada o de la imagen escrita del lenguaje. Ellas pueden haberse registrado en el nivel sensorial, como los numerosos restos de conversaciones que participan de la elaboración concreta de la *Traumdeutung*, como la escritura misma del informe clínico de Irma, o sido evocadas como soporte del pensamiento, como en una sensorialidad segunda que les daría la cualidad para la conciencia

Ilustremos que, como articulación entre significantes, pareciera que la estructura no concierne a la materia concreta, sin por ello traducir un idealismo: ella existiría bajo el sello de una materialidad inestable, entre actualidades. En cuanto a estas cuestiones de la inestabilidad material de las actualizaciones de una estructura, recordamos el sueño del Tío, ocupado en la *Traumdeutung* para ilustrar la desfiguración onírica, que alterna la presentación de un pensamiento con la de una imagen (1900/2010, pp. 156-7):

I *Mi amigo R. es mi tío – me inspira gran ternura*

II *Veo ante mí su rostro algo cambiado. Esta como alargado, y una dorada barba que lo enmarca se destaca con peculiar nitidez.*

Ambos fragmentos tendrían una identidad en el efecto de sentido de la lectura del sueño, en que por un autoanálisis, un significante representa al sujeto para un segundo: 'R. es mi tío' es *corroborado* por la figuración del rostro de los dos a un tiempo; por lo tanto, R. es un idiota como el tío, que por afán de lucro cometió una acción castigada por la ley (1900/2010, p. 157). Se ve allí una realización metafórica entre R. y Tío, en que se sustituye el lugar de la conexión con: [El tío]...es un idiota, *dictum* de su padre, a propósito de esa historia secreta de su hermano (1900/2010, p. 157).

Si R. es un idiota, Freud, que no lo es, podría ser considerado por el ministerio para ser promovido como *Professor Extraordinarius*, a lo que lo propusieron recientemente unos colegas, ya que la renuencia que se ha mostrado con R. no se debe a *reparos confesionales* (1900/2010, p. 158).

El deseo de grandeza, la ambición, se articula entre ambos, R. es mi tío – R. es un idiota, además porque, al tratarlo así, cumple con la profecía de un poeta amateur, que se acercó a la mesa donde el departía con su familia en una cervecería del Prater, cuando tenía once o doce años, diciendo en sus versos que veía probable que el niño llegara a ser ministro (1900/2010, p. 207).

Veremos que entre ambas realizaciones, según los términos que vendrán luego, se realiza paradójicamente, una regresión: paradoja, pues ella nos muestra el movimiento de oscilación entre el lenguaje y la imagen, como *elementos manifiestos* de una latencia mnémica, tanto opaca como silenciosa en el sujeto, de los dichos de su padre, de los recuerdos secretos del tío y de R., traídos a colación por un encuentro casual con él. La imagen reunida de la formación mixta, a su vez, condensaría estos términos, de una manera a su vez paradójica, pues el lenguaje de su descripción implica de hecho una mayor extensión del segundo texto manifiesto.

c. Los símbolos oníricos

Luego de determinar estos factores del sueño, sus artesanos, y las condiciones de su actividad, de traducción del texto latente de los pensamientos en la relación del sueño, así como la pretendida homología con el lenguaje, articulación significante, es necesario plantear la cuestión del símbolo onírico en la *Traumdeutung* que forma parte de la serie de las “figuraciones indirectas”, pero de un modo que, oscuramente para su concepto, se diferencia y se especifica dentro de ellas (1900/2010, p. 357).

El sueño se vale de un reservorio simbólico de que él dispone desde el comienzo, sin necesidad de fraguar sus elementos, pues estos pertenecen a la actividad inconsciente del representar de un pueblo entero. Esta actividad coincidirá de hecho con la historia del desarrollo de su lenguaje, y lo que hoy contiene como relación simbólica, antaño se presentó como identidad de lenguaje o de concepto, extendiéndose, especula, hasta el momento mismo en que se originó el lenguaje: así el símbolo es ‘la marca de una identidad antigua’, es decir, como marca, un principio de su diferencia, entre los miembros de la relación simbólica (1900/2010, p. 358)

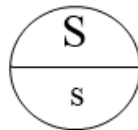
Estos miembros aparecen entre sí mediante la relación de algo común, como ‘resto de identidad’. El caso más popular es la comunidad de figura, partícipe de lo que Jacques Lacan llamara una ‘semiología figurativa’: así los objetos alargados y el pene, por ejemplo: el paraguas, siendo que además su apertura figura la erección, etc.

Esta suerte de valor estenográfico, típico, de significación de la imagen está, sin embargo, abierto y sujeto a la motivación individual, siendo así multívoco por las relaciones recíprocas con el resto del material de pensamiento. Así dos casos muestran lo siguiente:

-un sombrero, como símbolo del genital masculino, recibe un cuño singular como un sombrero de paja puntiagudo, que sus alas penden una más abajo que la otra. El análisis reveló que a la paciente le daba curiosidad de si en todos los genitales masculinos, un testículo es más bajo que el otro, como los de su marido (1900/2010, pp. 366-7)

- otro sueño en que el símbolo de las escalera, de subir o bajarlas, para el acto sexual, estaba sujeto a un desarrollo diferencial, pues era representado por los estudios para piano "*Gradus ad parnassum*" (1900/2010, p. 376) de Muzio Clementi, y por el teclado mismo, ya que él contiene 'escalas' musicales.

Sumando lo antedicho, componiendo las letras del significante 'S', y las de su relación como articulación, especialmente metonímica: S...S', pues escribe el desplazamiento, pieza central del trabajo del sueño, y la instancia de la censura, a la que se reconduce la desfiguración, y ya que da la categoría del miramiento por la figurabilidad, efectuado por un desplazamiento, como membrete de la cadena significativa, se puede escribir como:



la reunión del elemento simbólico con el simbolizado y, en la medida de la multivocidad individual del patrimonio del pueblo, como:

$$\frac{S \dots S'}{s}$$

, la escritura lenguajera del *Traumarbeit*.

2. Las imágenes de los sueños.

La imagen, por una cuestión que constata su recurrencia, nombra a la *generalidad* del sueño como hecho psíquico, así como el lenguaje, en tanto ley de una prosecución peculiar del pensar, *Traumarbeit*, como articulación, habría contado al sueño como campo único, principio de su esencia, que lo especificaba como cumplimiento de deseo.

Ahora el juicio de dicha constatación depende él mismo de un recuerdo, es decir, en principio, es un juicio histórico en que el colectivo pareciera de hecho reconocerse: que el sueño haya sido vivido como imagen. Igualmente, sin embargo, admite un camino *contemporáneo*, que aliena su constatación en la actividad cerebral del córtex visual, como diremos.

Así la imagen visual sería el ingrediente principal de los sueños (Freud, 1900/2010, p. 58), siendo que ellos se presentan, actualmente y por lo general, bien que sean desarrollos de la letra, como procesos *en* imagen. Allí la relación visual es realzada en su significación para el pensamiento del sueño, como su forma actual general, si bien no necesaria o inesencial (1900/2010, p.529). Henri Bergson afirmó también, entre otros, esta pre-eminencia de lo visual en el sueño (1901/1975). A propósito recuerda las observaciones de M. Simon, en que se percata de lo ilusorio del sonido de algunas conversaciones en sueños, donde en verdad, solo se establece una relación visual, y el diálogo progresa como por una telepatía (1901/1975, p. 108).

Ahora, al momento de querer predicar algo sobre ella, una vez despierto el sujeto, apenas uno la nota, en principio, en la memoria de ella que de hecho olvida. Este recuerdo fragmentario, lacunar, se presenta, además, en una interioridad psicológica que es correlativa con el hecho de que el decurso mismo del sueño, como hecho contemporáneo o como 'situación presente', ocurra en una tónica de opacidad interior –en cuanto a la misma conciencia onírica del sujeto, en tanto duerme - especialmente, en cuanto a la visión de otro; es decir, que ella sea postulada como *imagen incapaz de ver*, como completaremos.

La visualidad de la experiencia del sueño, entonces, parece deber sólo aproximarse en cuanto a la afirmación de su existencia, a la de sus propiedades: el sujeto,

testigo único, ha cambiado de estado al comunicarla y sólo la recuerda fragmentariamente (de manera visual o lingüística). Su imagen, por lo tanto, no se pone frente a la consideración colectiva, para el momento de su pensamiento y de su escritura teórica: se nos aproxima solamente -en la anamorfosis de su registro visual mnémico en el soñante, cuyo punto de visión en perspectiva no podemos ya adoptar; -en las palabras de su redacción, con que se piensa entre sí, que lo comunican o que lo escriben según el registro de otros caracteres.

Trátase de afirmar su existencia de hecho, primero, y de desplegar algunas propiedades formales que la circunscribirían asintóticamente en el sistema de relaciones de una taxonomía de las imágenes, como imagen del sueño, en que ella se compondría por una diferenciación mínima que la especifique. Aquí no podemos ir más lejos que indicando formalmente la presentación actual de la imagen del sueño como *sensible*, pero como partícipe de una sensibilidad especificada tópicamente como *interior* al sujeto durmiente, según una extensión óptica, de hecho extensible, mas *sin exterior*. Ella concierne a una visión única y sin embargo interiormente está sujeta a una alteridad plural en que dicha imagen se *subjetiva* en la mirada vacía (sin visión) de sus múltiples personajes.

Este tema del peculiar interjuego de la mirada y la visión del sueño, por la tópica interior, se anuda con un segundo par de rasgos que pudiera caracterizarla *in extremis*: su poder de imaginación absurda, más allá de la naturaleza, más allá del arte: de la naturaleza al independizarse ella de las leyes que rigen la materia efectiva de producción de su imagen; del arte, por su mayor virtuosismo (Morel, 2011) y especialmente, por el poder de su *realidad*, en que lo que era imposible de ver, al estar despierto en el mundo, se actualiza de hecho como una realidad visual, presentación de cosa.

Sensibilidad interior y realidad absurda de la imagen del sueño.

Esa presencia visual del sueño es una de las cuestiones de la sensorialidad onírica, que a su vez es uno de los campos de escenificación, para su hecho psíquico, presente y positivo. Esta sensibilidad es la cáscara de un mundo, extensible, pero siendo que su imagen no se recubre con la extensión material de hecho constatable en el durmiente, corporal o fisiológica. Se plantearía solo como el roce de una cosa: su audición, vista, olfato, gusto y, especialmente, en el límite, con su tacto de hecho, como si no hubiera cómo refutarla.

La neurociencia de la imagen de la actividad cerebral testimonia de esa presencia factual como encarnación material de la imagen del sueño, enfocándose en los patrones de actividad de las áreas visuales del córtex (p. e., Nir y Tootoni, 2011). No alcanzando otra extensión material que la del organismo dormido, como dijimos, la cosa se describe solamente. Y de este hecho, que al sueño se le echa una mirada, atestiguan también, *contemporáneamente*, las observaciones del REM. Tras su velo, se esconderían los movimientos efectivos de alguna figura de la imagen actual del sueño. El organismo movería los ojos para seguirla con la mirada en el sueño, según se constataría por los recuerdos de dichos movimientos y la dirección y sentido de los movimientos oculares directamente registrados (Dement y Kleitman, 1957). Así nos llega el roce, el frote orgánico, entre la imagen y el sujeto.

Dicha relación visual, efectiva, del sueño con el sujeto es, por un juicio externo, interior. Sin que ello obture la dimensión de colectividad a que co-pertenece su trabajo, su material, sus fuentes, su articulación y su lectura, como formación social y cultural, realmente concierne a *un* aparato anímico de la visión. Su imagen es proyectada sin su sujeción de hecho a un punto de vista, una posición subjetiva alterna, que lo objetualice a mínima como alteridad mayúscula, segunda. Ahora bien, en esta experiencia interior el sueño la imagen suele *subjetivarse* en la relación que se establece con la imagen de otros personajes que si nos miran, no nos ven.

El sueño se sitúa así, en el futuro o en el pasado de la conciencia despierta y pasible de una inter-subjetivación representacional de la imagen, muy pronto o muy tarde respecto de ella. ¿De dónde este exhibicionismo interior del sueño? Como si buscara la

intimidad para mostrarnos el secreto de un invisible, esta intimación redundante en lo real, en el sentido del imposible para la actividad de una estructura: al imposible natural, cultural, de imagen, que él, en el extremo, vuelve actual, como veremos, se adjunta ahora que es imposible la extimación de su situación contemporánea² (Morel, 2011).

Ahora, dicha barrera es puntuada por esbozos que se comparten para el otro:

-como vimos, la direccionalidad y sentido de los movimientos del REM traducirían el comportamiento de la mirada del sujeto en el sueño, por ejemplo, al seguir la trayectoria de un objeto etc.

-ciertos movimientos exteriores del cuerpo reflejan la actividad de hecho del soñante, especialmente en el contexto de una imagen de la acción del soñante en el sueño. Así hay una experiencia corriente de despertar en el tranco de dichos movimientos: de patear un balón, de manotear algo, etc.

-por último, notemos el caso del sueño de Anna Freud, donde dice dormida: *Anna Freud, frutillas, frutillas silvestres, huevo, papilla...* (Freud, 1900/2010, p.149), como un caso de exteriorización audible cuya relación con la escena del sueño, sin embargo, no es directamente inferible.

En esta interioridad, la ciencia busca como cavar la imagen del sueño, extrayéndola del durmiente al estudiar la correlación entre la actividad perceptiva, de codificación de la información en el córtex visual, y las propiedades que de hecho tendría la imagen en un estímulo conocido. Es decir, buscando con ello luego inferir las imágenes desconocidas, el incognoscible o invisible, del sueño del otro, radicalmente, a partir de un patrón dado de actividad cerebral.

Debe preguntarse por la relación interior del sueño y el que su imagen sea solo la cáscara del mundo, cuya materialidad de hecho aseveran, a su vez, estas investigaciones neurobiológicas.

² Notemos que la neurobiología intenta hacer pública y reproducible la imagen del sueño, al reconstruirla según un patrón de actividad correlativo al proceso actual del sueño, detectado en la corteza visual del cerebro. Para ello recurren a un material de imágenes ajeno al sueño.

Por otra parte, la *Traumdeutung* se detiene en atribuir un carácter absurdo a la imagen onírica, en el que se habría entrampado el juicio científico de su *sin sentido*, con la particularidad de tres ejemplos, a propósito del modelo interpretativo del rebús: *-un barco sobre el tejado de una casa, -un hombre con cabeza de 'apóstrofe', corriendo, -una o varias letras sueltas*. El absurdo es redoblado en la reunión de estos fragmentos, mediante la relación de figura en que el corredor es más grande que la casa, y que, si el todo quiere figurar un paisaje, nada tendrían que hacer las letras sueltas en la naturaleza (1900/2010, pp. 285-6).

Notemos que este 'apóstrofe' u 'hombre cabeza de coma', así como las letras sueltas, darían una clave superficial del sentido que cobra el sueño para el psicoanálisis, como escritura. Así como las letras, también, parecerían retener la cuestión matemática, como literalización de la naturaleza, en el principio de la ciencia de Galileo.

Efectivamente, en la vigilia, imágenes como la del corredor sin cabeza, como la letra suelta, se presentarían como absurdas a condición de buscarla en la naturaleza. En la pretensión natural de la composición pictórica del sueño "no hay", "no es posible", "no es re-encontrable" (Freud, 1900/2010, p. 286); es una imagen sin otra referencia, "más allá de la naturaleza" (Lacan, 1999 [1957]), imagen primera. ¿Pero dónde más buscarlas?

Ahora, ese imposible de otro modo que la imaginación del sueño hace actual, de manera que la relación de dicha actualidad comporta una alteración del sujeto, pues su cuerpo duerme, aparece, en verdad, como un *cualquiera*, al punto que su cotidianidad no asombra. Como si, al revés, el mundo fuera imposible a su vez para el sueño. En la *Traumdeutung*:

- *No hace mucho mi amigo Otto, en una ocasión en que ella se sentía mal, le dio una inyección con un preparado de propilo, propileno...ácido propiónico...trimetilamina (cuya fórmula veo ante mí escrita con caracteres gruesos)* (Sueño de la inyección de Irma, 1900/2010, pp. 128-9).
- *En compañía de mucha gente, él viaja por la calle X, en la que se encuentra una modesta posada* (lo cual no es cierto)... (Un bello sueño, p. 292).

- *Un castillo a orillas del mar, después no está directamente a orillas del mar, sino de un estrecho canal que lleva al mar* (El sueño del barco del desayuno, p. 461).
- Por último notemos el caso de resucitación de los muertos, por ejemplo: *Su hijo está de pie junto a su cama, le toma el brazo y le susurra este reproche: Padre, ¿entonces no ves que me abraso?* (p. 504)

A propósito nótese el siguiente sueño que ilustra el simbolismo de las escaleras para el acto sexual:

Doy caza escaleras abajo a una niña pequeña que me ha hecho algo...de repente me encuentro en mitad de la escalera, donde (como si fuera en el aire) copulo con la niña...Durante el acto sexual, vi a la izquierda, encima de mí (también como en el aire), dos pequeños cuadros colgados, paisajes, que figuraban una casa en medio de un parque... (Un sueño de escaleras, 1900/2010, p. 374).

Este sueño interesa a la cuestión del símbolo: pues la escalera se muda, particularmente, en lo que ella simbolizaría, la cópula, al parecer por el actuar rítmico de subir y bajarlas. Es como si el símbolo estuviera en el lugar del objeto, al recorrer la distancia y el tiempo de su encuentro. Como si hubiera un pudor, luego entran en juego la visión de las dos pinturas.

Aquí se redobla la situación de un recurso imaginativo más allá de la naturaleza con uno más allá del encuadre natural del arte, acaso elaborados secundariamente, en el relato, por ese 'como si', bien que él refleje una ambigüedad sensible: al copular en el aire, al mostrar, durante dicho acto, a la izquierda de la visión, por sobre, como en el aire, dos cuadros de unos paisajes que figuraban una casa en medio de un parque.

Ambos elementos, la cópula prohibida con la niña, los cuadros, se presentan como imagen de la ingravidez. Notemos que es el soñante quien firma, como ve al acercarse, uno de los paisajes (1900/2010, p. 374), como si premiara el esfuerzo de ir más allá de una legalidad natural de la presentación del arte.

O el siguiente sueño de Otto von Bismarck, redactado en una carta a Guillermo I, en 1881, en respuesta a una comunicación suya:

Iba caballero por una angosta senda de los Alpes, a la derecha, el abismo, la roca a la izquierda...empuñando mi fusta en la mano izquierda, di con ella un golpe contra la lisa pared de la roca, e invoqué a Dios; la fusta se alargó interminablemente, la pared rocosa se derrumbó como el decorado de un teatro y dejó al descubierto un ancho camino, con un panorama de colinas y bosques como los de Bohemia (Un sueño de Bismarck; Freud, 1900/2010, p. 382).

En este sueño de Bismarck, se contiene un recurso de autoría, por el vínculo especial entre Dios y la legalidad de los actos naturales. Al invocarlo a Él y, como Moisés, golpear la roca, el realismo natural de esta se des-constituye, al caer, como si los Alpes cupieran en el bastidor de un teatro, al alargarse luego interminablemente la fusta, como si contuviera el principio o el secreto de su realización, y él actuara libremente.

Aquí el absurdo consiste en la de-realización artística de los Alpes, así como en la sobre-realización, la abundancia de realidad que alcanza dicha fusta, recordándole a Hans Sachs, quien interpreta el sueño, las erecciones del pene.

Hace falta pensar dónde encontrar efectos de visión tales, tiempo antes del desarrollo de la cinematografía y del recorte que la deslindará de la representación del movimiento natural: junto con las artes plásticas, el cine, el teatro, el sueño participaría en el esfuerzo de la imaginación, como el más virtuoso entre ellos (Morel, 2011). Nos parece que el rasgo que distinguiera la imagen del sueño de la imagen nueva del arte, es la cuestión paradójica en que ella se haga real, en el sentido que tomará para nosotros: psicológico, pero a la vez, pragmático. Y este mismo juicio de la creencia pragmática, destino de una desmentida, sin embargo, a su vez la niega, como diremos.

Ahora, la serie de absurdidades visuales del sueño toca en un punto especial al interjuego entre su visión y la mirada³, y lo que ello permite en la situación despierta del sujeto. Esto puede significar la presentación de sueños en que nuestra propia visión se *trasfiere*, como punto de vista anclado ahora, en el sueño, a una diversidad de la imagen

³ Véase el Seminario XI de Jacques Lacan, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, (1973), especialmente bajo el acápite "De la mirada como objeto 'a'", para una distinción general de la visión y la mirada, de la que se hace un uso particular,

parcial y las sensaciones de un cuerpo otro que el propio de nuestra vigilia. Es posible así, ver desde el interior de otro cuerpo. O bien puede desustancializarse el punto de vista, como en el aire, hasta un punto cualquiera. Es posible así, un ver puro, que singularice la mirada que el sujeto imagina en el campo del Otro.

En estos casos la mirada, entregada allí a la visión, como si quedara vacante y la visión errara, puede exponer al propio cuerpo como objeto, por ejemplo, en los sueños de 'trasmigración del alma', donde ella, al desapegarse del cuerpo, lo ve durmiendo. Es decir, que la imagen del sueño a veces se retorsiona sobre el sujeto, ahora disyunto, en el punto en que ha de haberse sacrificado la descripción de su cuerpo, y éste se halla, como corporalidad representada, frente a sí. La dificultad de verse viendo, es asequible en el sueño como objeto perceptivo del sujeto, en una óptica real, pero que se colmaría mediante una inversión simétrica, correlativa a su captación imaginaria en el espejo, virtual, coágulo de su yo (Lacan, 1966 [1949]).

En estos casos la imagen del sueño se presenta como absurda, especialmente pues la visión, el punto de vista interior del sueño, se haya liberado de la posición bifocal del órgano, tanto pues puede enmarcarla otra pintura corporal del sujeto o bien pareciera poder situarse desde un punto de vista insustancial, como sin un marco corporal. Así puede decirse sobre ese punto que la mirada puede adoptarse, en el sueño, como si estuviera vacante, en una conjunción y disyunción especial con la visión, que altera su situación tópica entre el sujeto y la alteridad, minúscula y mayúscula.

Sumado a la antedicha interioridad, podemos postular que en el sueño, la mirada opera vaciándose: - tanto por cuanto admite alojar a la visión del sujeto, a condición de, cuando se vuelve sobre éste, desvirtuar su presentación pictórica, como objeto perdido de la visión, gracias a un paso imaginario de la visión a la mirada, al invertir especularmente su simetría - como por cuanto, en él, si hay muchos ojos, nadie nos ve, incluso buscándonos desde afuera; sea decir: que *su imagen es incapaz de ver*, que sea ella solamente la que nos mira, especialmente al ofrecerse ella misma como una inter-subjetivación, por ejemplo, de la persona.

Esta imagen del sueño, en el colmo, imposible, se presenta sin embargo de una manera realista. Realismo que parece lograrse, en principio, por la imitación de la imagen natural o cultural en la memoria (Bergson, 1901/1975) lo que retomaremos luego. Realismo que se hallaría también en el nivel de la creencia en su actualidad (1900/2010, pp. 527-8).

La imagen del sueño sería una imagen alucinatoria, que afecta lo sensible de un modo en que un orden subjetivo lo reafirma, al creer en su eficacia. Sin embargo, esta creencia real no es simple, se distribuye y no se reduce a lo psíquico.

En cuanto a la motilidad psíquica, subrayemos que ella trasluce, por su parte, la afirmación de una creencia en la actualidad de la imagen del sueño. Aun cuando, en los sueños que cursan de manera lúcida, la conciencia se desengaña diciéndose “esta imagen es sueño”, desde el momento en que ella se hace partícipe de una acción, la de recorrerla, por ejemplo, como un caso de creencia afirmado a un nivel de una praxis, sin embargo, psíquica: pues si *bien se sabe* que es la imagen de un sueño, como sueño lúcido, *aun así* se la recorre, se la siente, se la oye, y, de hecho, no por ello se la deja de ver. Y si bien se cree en ella, en ese doble nivel, el cuerpo *aun así* yace, etc.

El hecho de la oclusión de la motilidad orgánica, exterior, hasta la inutilización impotente durante el sueño, hace suponer a Freud -que se sabe que se sueña (1900/2010, p.662) –que este saber no se aloja en la conciencia. Es decir, en ello se plantea la imagen del sueño a nivel de una no aquiescencia *práctica*, dándose una motilidad exterior del durmiente que permanece, sapiente, como impertérrita (excepción hecha, especialmente, de los ojos)

Queda abierta la cuestión de las relaciones entre estas caracterizaciones de la imagen del sueño: que sea una imagen sin exterior, hecha de un complejo superficial de la sensibilidad, presentada interiormente y que en ello se *realice*, frecuentemente, una imagen nueva.

Puede seguirse en ello la pista a Henri Bergson, quien relaciona realidad y absurdo mediante la interacción o el efecto conjugado en el alma de:

- una estimulación visual orgánica, perceptible para la intencionalidad especialmente al cerrar los ojos, entre el párpado y el globo ocular donde se produce el efecto de *dust of light*, cuya observación puede experimentarse fácilmente. Ella es calificada por él como una iluminación vaga o difusa; que sigue un movimiento aparentemente perpetuo, pero que por momentos se establece como si se preparara la impresión de algo, como una vibración o como una insinuación de unas luces a través de una tiniebla. (El polvo lumínico sería la punta de realidad material, actual, que corrige la idea de la imagen ideal de la nada).

-la totalidad detallada de la historia de las imágenes percibidas por el sujeto, presente en él virtualmente como fantasmas invisibles, que conllevan su carácter de definición y realidad de sus objetos, convocadas por ello según la semejanza.

Así se introduce un factor sensible, el *dust of light*, asociado a la condición fisiológica del dormir y se relaciona un factor de interioridad, que atañe a la condición del dormir humano: el que cierre los ojos para ello, con el absurdo que coloniza las imágenes del sueño, pues esta tinción 'tacha' el velo de un modo indefinido, según un movimiento como aleatorio, o bien fijándose la vibración sobre un patrón, la cual es definida como realidad mediante las realizaciones sensibles conservadas invisiblemente en los fantasmas al detalle de la memoria de lo acontecido como imagen.

Como diremos, al ir más allá en la *Traumdeutung*, este imposible de ser visto, se acoplará al realismo de la memoria, mediante una entremezcla del registro mnémico de lo real, paradójicamente, al comportar una repetición de lo visto. Así un factor de lo nuevo para la imagen en los sueños, dependerá de la composición, más que la combinatoria, entre la memoria visual.

Pero ello descansará en un factor imperceptible, latente en el sujeto, como vimos, un material de huellas que dejó el lenguaje, especialmente las recientes y más nimias entre ellas, especialmente las que informaban una cogitación acaso amputada antes siquiera de su alojamiento consciente por una instancia crítica, pero alcanzando desde ella la totalidad de los tiempos, que serían partícipes de los elementos de una combinatoria de lenguaje, articulación poética, metafórica y metonímica, hasta la sentencia de un lenguaje figurable, figurado de hecho, como diremos, según la regresión, que singulariza visualmente dichas huellas, al estar en una asociación en su origen.

3. Lenguaje → imagen.

Los principios y las oraciones resultantes de la investigación del psicoanálisis, entonces se *asocian* a un método en que el sueño se estabiliza por la reiteración de una redacción de su recuerdo, en fragmentos de presentación intercalada con la asociación que, en el soñante, ellos suscitan para la conciencia, contando la interpretación, cuando, por una intervención del intérprete, se ha tendido a desconsolidar el velo de la crítica de lo no capturado, lo amputado o lo inhibido en el pensamiento del sujeto.

En reversa, por concepto, es de este pensamiento latente del que se vale el deseo, reanimándolo en un escenario otro que el de su cogitación, de un modo que, eventualmente figurándolo, él se halla cumplido, aun cuando duela, cuando se lo desfigure o cuando se muestre más bien su hiancia frente al objeto y él recorra el velo fantasmático de su ausencia.

El nombre de 'regresión', en la *Traumdeutung*, marcaría la necesidad, para un pensamiento del sueño, de lo que daría un tercer momento al desarrollo de su concepto, ahora construido *desde las tinieblas*: 1) el sueño es un cumplimiento de deseo; 2) su esencia es el trabajo del sueño o, luego, sigue las leyes del significante en la producción del sentido, con la condición de mirar por los medios de puesta en escena; 3) *la regresión* nombraría la concepción de un rasgo innecesario para la presentación del sueño, pero imprescindible, en la *Traumdeutung*, para su pensamiento (1900/2010, p. 529): la demudación del pensamiento (latente) en imágenes visuales sensibles. En la llegada, esto sigue una doble especificación: entre la serie de medios de puesta en escena, los medios sensibles; entre estos, especialmente los visuales.

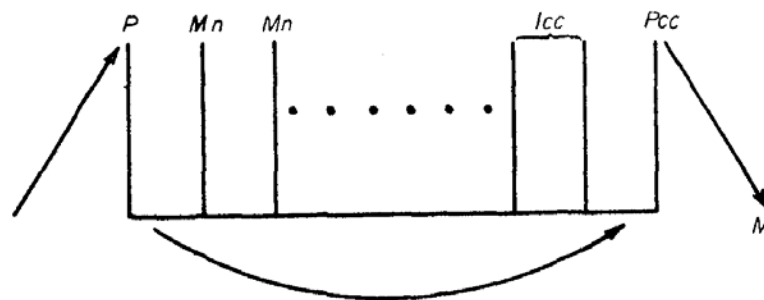
a. Regresión en general: Tópica y tiempo de la re-presentación

La realidad suplementaria de la figura del sueño, resueltas las interpretaciones de la Imagen-Letra, halla cabida formal, presencia de hecho, para la *Traumdeutung* en:

- un grupo de los ocho recuadros de una tira cómica tomados entre las páginas de una revista húngara, el *Fidibuz*, por S. Ferenczi, con fines de ilustración de la doctrina: “El sueño de la niñera francesa”, recuperado por Freud para su uso a propósito del simbolismo de la orina (1900/2010, p. 373).
- los esquemas extensos de lo psíquico de ‘desenvolvimiento lineal’, presentados en tres figuras sucesivas, que convenientemente combinan dibujo y letra (pp. 531-4).

El escenario de estos últimos es montado de manera sucesiva en tres simultáneas de la composición del alma que el sueño, parcialmente, contribuye a colegir, compuestas entre las flechas del movimiento de una energía supuesta con que se realiza la operación psíquica, las líneas de las instancias de su trascurso, su dirección, y las letras que resumen su nombre y agrupan su diferencia: percepción (P), memoria (Mn), inconsciente (Icc), preconscious (Pcc) y motilidad (M).

Figura 3.



Este espacio se construye subrogando la temporalidad de los momentos descompuestos de la operación psíquica por localidades (representadas con las rectas

verticales) que mojonan la extensión del alma⁴, a partir de la descomposición inédita de sus operaciones, en momentos sub-operacionales que se anudan con sistemas psíquicos, localidades, a las que se supone una serie temporal fija, en que la energía las recorra, es decir, una orientación fija en el espacio figurativo de su efectuación (1900/2010, p. 530).

En concreto, hace falta imaginarla como la disección anatómica de un microscopio, telescopio o cámara fotográfica (1900/2010, pp. 529-30), es decir, de una relación técnica del hombre con la luz, posibilitada por el esfuerzo científico e imaginativo que participa de la toma, de la captura y la deformación de la imagen.

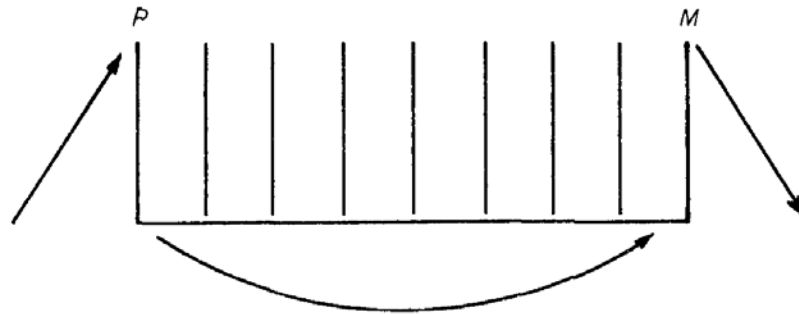
Esta extensión de lo anímico depende de un símil, si la temporalidad no supone más que la diacronización de una composición operatoria, cuyo recorrido es situable diferencialmente. Igualmente, en principio se compondría, según el símil antedicho, por ejemplo, del microscopio, de lugares ideales, como los estadios previos de la imagen se producen 'entre' sus componentes materialmente aprehensibles (1900/2010, p. 530): su localidad está así en disyunción con la del cerebro.

El recorrido de la energía de esa operación anímica sigue, además, una dirección progrediente, que va desde la percepción a la inervación (1900/2010, p. 530-1), admitiendo empero una bidireccionalidad, de un desarrollo energético que más que seguir la línea, implicaría de hecho la posibilidad de una trayectoria zigzagueante (1900/2010, p. 565), en que se delinearía la composición sensorial del sueño.

Pero la exposición de la primera simultánea de dicho aparato desarrolla el sistema de escenarios del movimiento reflejo de la percepción de un estímulo, sea interior o exterior, a la motricidad regulada en efecto por la pre-conciencia. La dirección de este movimiento se grafica con tres flechas que si dibujan direcciones diversas, esbozan de conjunto una dirección horizontal y un sentido que progrede desde la percepción al destino motriz de la excitación, según un pre-requisito del modelo, para la operación psíquica, del arco reflejo (1900/2010, p. 531):

⁴ Lo que llegará contra I. Kant: "Psique es extensa, nada sabe de eso" (1940, p. 302)

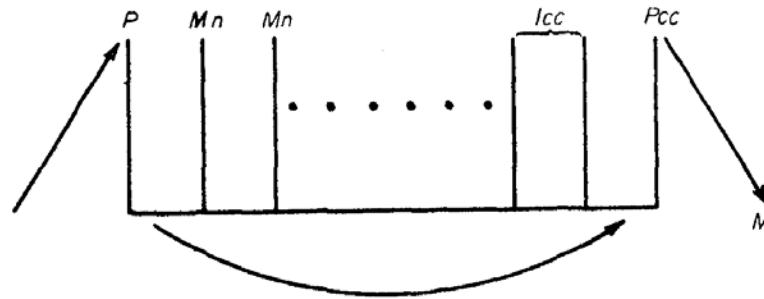
Figura 1.



P y M corresponden, entonces, a la operación de recepción del estímulo (interior/exterior) del que toda operación, como el arco reflejo, partiría; como M corresponde no directamente a la operación motriz, sino a la apertura de sus esclusas (se asoma aquí, sobre el modelo energético, un modelo hidráulico), así como la energía supuesta entraría por P, sin confundirse con la división exterior/interior en la geometría del cuerpo en el mundo (1900/2010, p. 531).

La exposición del esquema lo va diferenciando figural y literalmente: primero entre los polos de percepción y la inervación motriz, con las huellas mnémicas; luego, hasta la yuxtaposición de las diferencias: a) Percepción/Memoria y b) Preconsciente (que sustituye en su lugar a M., desplazando a este hacia el último vector progrediente) con Inconsciente, los que a su vez son sub-clasificados en: a) Mn/Mn' y b) en el dibujo de dos localidades, entre las cuáles se tiende el sistema del inconsciente –notemos que el rasgo mínimo que diferencia a este sistema de los demás, es el de la llave: '{', horizontal, que vincula dos localidades entre las cuales se dispone la letra del inconsciente: lcc.

Figura 3.



En cuanto a Mn y Mn', se caracterizan como: huella fidedigna de la percepción, alteración permanente de los elementos de asociación entrelazada según distintos principios de fijación de la misma excitación sensible; esto los vuelve contables: Mn, Mn', Mn''..... (1900/2010, p. 532). En una última diferenciación, se introduce la cuestión siguiente: P da cualidades sensoriales a la conciencia; Mn es en sí inconsciente, si bien eficaz (1900/2010, p. 533)

Ahora, en específico, el estudio del sueño da el material probatorio de una diferenciación en torno al polo motriz: especialmente por la desfiguración onírica, él requeriría suponer que la actividad de una instancia es criticada por la de una segunda, y esto le impide devenir consciente, es decir, esta actúa como una pantalla entre la primera y la conciencia. Según otros asideros esta misma instancia guiaría la vida de vigilia y decide sobre el obrar [*Handeln*] consciente y voluntario. En suma, se sitúa en el polo motor y tiene más estrechas relaciones con la conciencia. Ahora, en cuanto a su nomenclatura: *-preconsciente*, sus procesos de excitación alcanzan la conciencia sin otra demora que alcanzar cierta condición: de intensidad, de atención, entre otras; mientras que *inconsciente* no tiene acceso sino mediado por preconsciente a la conciencia, en que su proceso de excitación mismo debe alterarse (1900/2010, pp. 534-5).

Entre estos polos, separados por puntos 'suspensivos' (.....), se desarrollará *la regresión* en la conformación del sueño, especialmente de su imagen sensible. Ella está graficada en los momentos de que se compone su trascurso: inconsciente (deseo),

preconsciente (pensamiento), memoria, hasta alcanzar la percepción a la que estará destinada en el lugar de lo soñado.

Ella nombra el primer rasgo característico del sueño: la mudanza, metamorfosis del lenguaje de los pensamientos en las imágenes sensoriales de su 'aparición' (1900/2010, p. 537). El segundo rasgo es el de la forma temporal de esta aparición (*Zeitform*): el presente, respecto del 'optativo', el condicional, del "¡ojalá!" en que el sujeto manifiesta su deseo (1900/2010, p. 528): ¡ojalá Otto tuviera la culpa!; la tiene, por la inyección etc.

La presentificación en que se cumple este '¡ojalá!' del deseo, lo emparenta con el ensueño diurno, del que sin embargo se diferencia por lo primero: la regresión sitúa a la conformación del sueño entre: 1) la alucinación o la visión de la vigilia patológica: las visiones estarían libres de vínculo con el estado del dormir (salvo en las transiciones hipnagógicas e hipnopómpicas) y 2) el recordar, del que se diferencia pues este alcanza a lo sumo la conciencia pre-sensible de la huella visual.

En ella, la experiencia que es el campo de la vivencia infantil del sistema de la percepción psíquica, que se hace perduración, permanencia en las huellas del recuerdo, según la fijación de huellas definidas, cada una, por la 'vivacidad sensorial' en potencia que comporta además una insistencia de los ojos del niño una vez sido hacia los del sujeto, como atracción, como demanda del pasado de volver a la ocasión siempre fresca del evento en el ser, halla oportunidad para ello con el movimiento energético de confección del sueño, a condición de alterarse con arreglo al deseo, al lenguaje de los pensamientos y a lo reciente.

Ese movimiento de conformación del sueño, idealmente, es incitado por un deseo, continuado en el pensamiento y repelido luego por la censura; él encuentra salida desde la llamada de la memoria, con su forma de atracción que, salteando al censor por un cortocircuito, la actualiza enseguida reanimándose hasta alcanzar la percepción (p. 565)

La regresión así implicaría una operación de composición entre el lenguaje de los pensamientos, del pensamiento deseado, y la imagen memorial, la huella visual del mundo, que detiene su movimiento, caracterizada por: -en tanto huella, según vimos, consistir en alteraciones permanentes; ser en sí inconsciente y eficaz; participar de la

asociación entre la memoria; esta asociación depende de la relación entre distintas fijaciones del material perceptual, en la sucesión de los sistemas; - en tanto *Vorbild*, paradigma de la composición de la imagen sensible del sueño, ser ya visual, perteneciente a los ordenamientos de las primeras capas mnémicas que en último término, se ordenarían según el encuentro por simultaneidad; en tanto perteneciente al tiempo infantil 'añorado', su reiteración participa de la fuerza del cumplimiento de deseo y ella pugna por reanimarse, en lo que va a encontrar al pensamiento desconectado de la conciencia, que lucha por expresarse y entre los cuales se articula un deseo por cumplirse ('un pensamiento deseado') [1900/2010, pp. 531-3; p. 539].

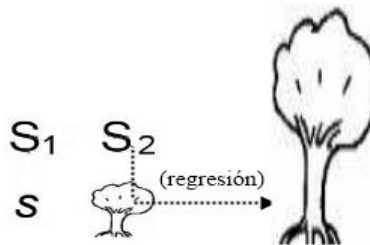
Ella complementa entonces, para la formación del sueño, la pulsión desiderativa del lenguaje con una pulsión de la memoria que tendría ella *per se*, pero que a la vez implicaría, por ella misma, un cumplimiento de deseo, como si el tiempo infantil fuera el objeto de un deseo sin condiciones.

Además, entonces, entre el lenguaje, como forma positiva de la materia significante, y la imagen, como forma material preferente del sueño, se sitúa un material visual que intermedia su trasmudación, en Mn. La metamorfosis de que habla Freud, en la inestabilidad material del significante de Lacan, esconde un origen en la percepción de hecho, fijada visualmente en una memoria, como referente. No se engendra aquí lo visual: 'Mn' es ya visualidad en potencia. Se agrega entonces, a su insistencia de suyo, un elemento de potencia que ha de trastocar su situación tópica hasta P., del deseo, del pensamiento, recogidos en la red del sueño: paso de lo que es visible a la presentificación de su posibilidad.

La sensorialidad auditiva, específicamente de la palabra, reproduce el mismo tratamiento repetitivo de la regresión: los dichos que nos dirige el sueño o le dirigimos, han de componerse, por requisito, de dichos efectivamente articulados en la vigilia (p. ej., pp. 419-20). Agregando un componente: la situación de su audición original ha de haber sido importante para la afectividad del oyente (1900/2010, p. 505). Como la visualidad regresa de la memoria, la oralidad, de los registros de las comunicaciones efectivas, específicamente mantenidas en un marco importante de afecto -como si este registro sensorial requiriera un reforzamiento energético del afecto para reimponerse, de que la visualidad prescinde.

La imagen del sueño sería en suma: -función tópica, de $Mn \leftarrow Pcc$ y, en la operación última, de $P \leftarrow Mn$, regresión, segundo tiempo retrogrado del $P \rightarrow Mn$ original para la fijación de la huella -función temporal de repetición, especificada como “idéntica”, como colación de lo mismo.

Por lo antedicho, la regresión nos plantea agregar la *referencia* de la palabra, tanto en la virtualidad mnémica como en la actualidad sensible, mas sin exterior:



Pero lo que es posible de ver en la memoria no es, en la imagen del sueño, lo mismo que es visto [Punto 2]. En la *Traumdeutung*, la regresión encuentra, primero, una ejemplificación que es como que situara el marco entre el cual se va a situar el recorte visual de un sueño propio: 1) la alucinación de un joven paciente histérico (12 años) que le impedía dormir por el miedo: “un rostro verde de ojos rojos” (1900/2010, p. 538); 2) la visión de una mujer histérica, que al despertar un día, junto a su ‘hijito’ que dormía aún, vio en la habitación a su hermano, sabiendo que, sin embargo, él estaba en el manicomio, como en una relación de desmentida; ante lo que levanta la sábana y la arroja para cubrirlo, especialmente para proteger a su hijo del susto, creyendo que podrían venirle convulsiones, tras caer la cual la visión desaparecería (pp. 538-9), como si actuara el ejercicio de velo en que el sueño se tiende a olvidar al despertar

El material visual onírico de Freud, expuesto a continuación, aquí no sobreabunda como el adosado al cumplimiento de deseo o a los factores del trabajo del sueño. Su propia *videoteca* era expresamente escasa en material sensorial (1900/2010, p. 540) y, en lo inmediato, es un material ejemplar puntual, que atañe, como el poema de las Vocales de A. Rimbaud, al color con que la representación de una cadena de pensamiento, fraguada como letra del cumplimiento de deseo, se postula como visión, como una fotografía dedicada al reverso. Como se dijo, la *Traumdeutung* resuelve estos ejemplos

con un recurso a la referencia visual de la letra (como representación), que fue alguna vez su origen singular, o fue convocada bajo su nombre.

La cuestión del color rojo y verde de esa alucinación del joven, se refracta luego, entonces, en la condensación de un sueño propio, con el que se ejemplifica una regresión de los colores del pensamiento a los de la memoria de lo “visto”: un sueño multicolor, azul, café y rojo. El sueño, el más bello y vívido, y su breve análisis comparativo, son:

“...el azul profundo del agua, el color café del humo que despedían las chimeneas de los barcos y el rojo de las construcciones que yo vi [en el sueño,] me dejaron una profunda impresión... Los colores que vi eran, en primer lugar, los del juego de ladrillos con que el día anterior al sueño mis hijos habían realizado una grandiosa construcción que me hicieron admirar. Ahí se veía el mismo rojo oscuro en los ladrillos grandes, y el azul y el marrón en los pequeños. Y a ello se sumaron las impresiones cromáticas de mis últimos viajes a Italia: el hermoso azul del Isonzo y de la laguna, y el café del Carso. La belleza cromática del sueño no era sino una repetición de lo visto en el recuerdo” (1900/2010, p. 540)

Ahora bien, en el último término de lo infantil, el aparato conceptual de la regresión en verdad considera la sustitución ‘alterada’. Esta deformación la lleva, primero, al extremo de lo contrario: lo más reciente. Así como la percepción se ofrecía, en el origen, como material para la fantasía: “El sueño puede describirse como el sustituto de la escena infantil [“o de sus repeticiones fantaseadas”] alterado por trasfencia a lo reciente” (1900/2010, pp. 539-40)

¿Cómo componer: repetición, sustitución, fantasía, alteración e identidad, en una misma predicación? Por otro lado, el material de la regresión, los sueños constatados para ejemplificarla, primero, y especialmente los que la ejemplifican de hecho, como se va a decir, evidencia la *renovación* innegable que altera el elemento de visualidad ‘repetido’: en particular, por ejemplo, el gris de una ‘chaqueta’ es retomado y proyectado sobre el ‘pelaje’ de un ‘caballo’ (1900/2010, p. 243).

La regresión vuelve a subrayar la prosecución peculiar de la memoria en el discurrir del sueño: de una manera total, como archivo (Freud, 1900/2010, p. 46, ratificando a Delboeuf [1885] y Scholz [1887]; también en Bergson, [1901/1975]), pero fragmentaria en el recuerdo (rescatando las observaciones de Strümpell [1877]; también por ejemplo en “Construcciones en el análisis”, 1938, p. 260).

b. Regresión en particular: los colores del sueño.

Una retroacción en la *Traumdeutung*, desde el punto de vista del color, permite recolectar tres sueños más, de la colección privada de Freud:

- 1) Un sueño sobre la visión de unos barcos en un canal, traído a colación del comportamiento de los afectos en el sueño, que es la primera redacción del ejemplo que ilustra la tópica y tiempo de la regresión haciendo una condensación orientada por la representación del color. Esta versión *in extenso* agrega la coloración 'negra' de uno de los barcos, recordada a su vez en la asociación a un fragmento, así como sustrae respecto de la segunda versión, el color rojo. (1900/2010, pp. 461-4)
- 2) El mismo sueño modelo de Irma, siendo que el tema de la imagen está articulada en la superficie de su escenario: *Belle-vue*, bella-vista (pp. 128-38)
- 3) Un sueño en que Freud galopa sobre un caballo, traído a colación del rol de la fuente orgánica (pp. 241-4)

En la diacronía del texto, según el color y su origen en el discurso se ordenan como:

- 1) La inyección de Irma: *Blanco, pálido, vetas de gris.*
- 2) El del Caballo: *Gris salpimentada (blanco, negro)*
- 3) El de los Barcos: - primera versión: *azul (oscuro), café* y, en asociación ante un fragmento, *negro*; segunda versión: además, *rojo*.

En estos tres sueños se desnuda, discursivamente pues el color está, junto con el movimiento, en la limitación formal de la *Traumdeutung*, la cuestión particular de la tópica de la memoria y la temporalidad repetitiva de la regresión, como una cuestión que concierne especialmente al color, pero también a la figura, al movimiento, y más allá, a los dichos del sueño.

El hilo del color se reencuentra también en partes que se descosen de su tejido: como si escondiera algo significativo, la redacción del sueño de la inyección de Irma, al plasmarse en las ediciones del texto, sufrió un corte accidental cuando su redacción corría por la editorial *Imago Publishing Co.*, ya en Inglaterra, en 1942: la octava edición omitió el adjetivo 'blanca', color constatado de la mancha observada en la garganta de Irma, a imitación de los signos de la difteria.

a. Blanco. Fragmentos de color: *"Ella se ve pálida y abotagada..."/ "...hallo a la derecha una gran mancha blanca..."/"Veo extrañas formaciones rugosas...extensas escaras blanco-grisáceas"/"El doctor M. se ve enteramente distinto que de ordinario; está muy pálido, sin barba y cojea..."*

Se puede entresacar, a la versión extensa, el siguiente desarrollo de los momentos de su imagen redactada:

- primera mirada aterrorizada por no saber bien: "se ve pálida etc."
- se le examina la garganta, a la luz de la ventana; aquí la mirada debe abrirse camino por los velos de la vergüenza, de una supuesta dentadura postiza que la Irma de lo diurno no requiere: *"la boca se abre bien..."*; entonces el oficio médico ve las 'manchas', en verdad, los signos de la enfermedad: 'la mancha blanca', 'las escaras blanco-grisáceas'. Esta visión es la segunda huella de la visualización de la escritura en que se alcanza un deseo, retrospectivamente la primera: se descuida un factor orgánico, etc.
- Luego la visión del doctor M., enteramente otro: porque cojea, porque está sin barba, si bien lo pálido lo tiene siempre. Aquí, en la interioridad del sueño, se convoca la alteridad del punto de vista que subjetiva una mirada en el lenguaje: *"aprisa llamo al Dr. M...Ahora también está junto a ella mi amigo Otto, y mi amigo Leopold..."*, que corroboran el examen, etc.
- La última etapa de la visión, sucede a una intercalación del plano auditivo: Leopold la percute, a través del corsé, encontrando una matidez del sonido, abajo a la

izquierda, y M. dice: “*es una infección...*”; y a unos fenómenos de pensamiento: “*inmediatamente nosotros sabemos...*” y “[Recordamos:] *no hace mucho mi amigo Otto...le dio una inyección*”. Esta cogitación es de pronto cogida por una escritura del punto seguido, tomado de las transformaciones regladas por el suceder químico: “*con un preparado de propilo, propileno...ácido propiónico...trimetilamina*”. La trimetilamina, el último elemento, es entonces dado a ver, como impresión de su fórmula química, en caracteres gruesos.

Estas puntuaciones visuales del relato, aludirían a las ‘manchas’ en la visión: el color y forma de Irma, la garganta, M., la fórmula química en el salón de *Belle-vue*. Deteniéndose en la asociación frente a “Irma”:

- El color pálido y la desfiguración que la hinchazón proviene del recuerdo de su mujer Marta. Irma normalmente tiene la piel rosada (1900/2010, p. 130; p. 131).
- la forma relacional en el espacio, la situación en que se figura bajo la ventana, la permuta por otra mujer, proviene de un recuerdo. Nunca había examinado la garganta de Irma. La figura se recorta, se moldea en el espacio según la capa memorial del examen a una amiga íntima de Irma, a quien Freud apreciaba y una vez, llegando a visitarla en su casa, se encontró con el doctor M. que la examinaba junto a la ventana, en la situación que el sueño “reproduce”. Con esa amiga, Freud recuerda el ensueño de que ella requiriera de sus servicios médicos, aparentemente en el lugar de M., quien andaría descaminado tratando como tuberculosis una sintomatología histérica. Efectivamente, en el sueño, su figura ocupa el lugar de la de él en la memoria pertinente. La sustitución además se posaría sobre un rasgo común: ambas sufrían de ahogos histéricos (p. 131)
- La mancha blanca evoca a su hija Mathilde que padeció la enfermedad y, con este nombre, a una paciente fallecida (p.132). Además, a la misma amiga, pues en el recuerdo, tras el examen, M. declaró que ella tenía una placa difteróide.
- Esta representación de la hija medió la traslación de la figura hasta la situación en que se examinaba a los niños, en el hospital de enfermedades nerviosas, en que

Freud tuvo bajo su cargo el trabajo de Leopold y Otto, que da el contexto del desenlace entre el círculo médico (p. 133).

Así Irma es una imagen de acumulación [*Sammelbild*, 1900/2010, p. 300], además del nombre de una condensación, como veremos luego.

Deteniendo ahora el punto de vista frente a M., enteramente distinto, *'pálido, afeitado, cojeando'*:

- en verdad es corriente que por su apariencia preocupe a los amigos por su salud, que se muestre pálido.
- lleva comúnmente barba. El mentón afeitado le recuerda a su hermano mayor, en el extranjero, del que además supo recientemente que un cuadro artrítico lo hacía renquear.
- de hecho M., enteramente distinto en el sueño, se le parecería en un todo. Razón de esta confusión, sería el disgusto que sentía por ambos, luego de que le rechazaran, recientemente, cierta propuesta (1900/2010, p. 133)

Como se dijo, el sueño de Irma tiene dos versiones: una con el color blanco de la mancha que recuerda las manifestaciones de la difteria, a la derecha de la garganta, y otra sin él (las del tiraje de 1942). ¿Qué pudiera afirmarse de la relación entre este acto fallido sobre la redacción, objetivo, que recae sobre el color blanco?

En ese error puede verse una situación ambigua, pues la convención es el uso del espectro del blanco para la página de impresión de la tinta negra de las publicaciones de un libro, haciendo que en lugar de la palabra 'blanco' esté el espacio que separa una palabra de la siguiente: como si hubiera sufrido una regresión que lo mostrara al desnudo. Así lo reprimido en lo contenido retornaría en otra forma a la textura del campo de su represión: en el color, en la diferencia que, como fondo convencionalmente homogéneo, funda las cuentas de identidad en el que el rasgo del que difiere, las inscripciones negras, se diferencia volviéndose sobre sí mismo, estabilizándose en los instantes de inscripción. El blanco que se elidió 'por un error', muestra bien el sentido positivo que tiene la situación tópica y temporal de la regresión, para el pensamiento del sueño: la imagen, en particular, el color.

Este color va más allá, pues domina la cualificación cromática del texto del sueño: -cierto que la segunda mancha, las extensas escaras, contiene trazas grisáceas⁵ entre el blanco de las figuras modeladas como cornetes nasales, en alusión a W. Fliess, que acompañan a la referida gran mancha blanca -las pieles están pálidas: el doctor M., como de corriente, fuera de lo común, sobre la piel sonrosada de Irma, como si el blanco hubiera sido una petición de principio.

Además, por una interpretación simbólica donde no hay asociación⁶, es como si fuera el color de la letra del doctor M., si ella signa a la medicina [*Medizin*], especialmente, quizá, por el vínculo creciente con la higiene que adorna su arquitectura y la vestimenta de sus enunciaciones, eligiendo sin azar la inicial que suplantaría en el texto a la 'personalidad descollante' de la profesión.

Quizá pueda leerse en "blanco", en la inicial del doctor 'M.', las huellas de ese deseo que se cumpliría por fuera del movimiento cogitativo aparente del sueño, que cumple el deseo de exculparse, según lo dicho:

- que a Irma le duele el cuerpo aun conociendo la solución que él le proponía pensando que con ella bastaba, sin admitirla
- se ve hinchada y pálida, quizá se ha descuidado algo orgánico
- lo que se corrobora mediante examen de su garganta y mediante la consulta de un círculo médico, como una infección, etc.

Antes del conocimiento súbito que inunda como si fueran uno a Otto, Leopold, el doctor M. y Freud, de que su causa la da una inyección a la ligera, la organicidad que la medicina sanciona *en* el sueño, para el síntoma en el cuerpo, es decir, su coterraneidad, va a sancionar, en el análisis del despierto, el sentido del deseo *para* el sueño, pues así Freud se aliviaba de culpa explicando la infructuosidad de su afán.

El sentido entraría así, a la fuerza de soñar, en el campo que para el sueño parecía recusarlo: en el momento en que en el sueño se afirma la pertinencia de la medicina para el campo orgánico, se habrá reafirmado, tras la lectura, la nulidad histórica

⁵ Es llamativo que este gris no es considerado como un fragmento efectivo (para la asociación)

⁶ Más que: "*sin duda* fue por error"

de sus enunciaciones desde un juicio pictórico del absurdo del sueño, desde un parámetro orgánico del proceso. Esta inscripción científica se busca, por otra parte, en la validación universal de un método de aproximación singular, detalle por detalle, sentido por sentido, etc. [Punto 1]

Así 'blanco' albergaría la condensación de su mujer Marta, de J. Breuer, quizá de la medicina y Lacan decía que de la sustancia seminal (de cuyo metabolismo participaría la *trimetilamina*), así como aparece como una ilustración práctica de la idea de regresión, complicándose como una regresión en un acto fallido, *mostrando* su presencia en la percepción.

b. Gris. "Monto un caballo gris // (...) Entonces encuentro a un colega, P., vestido a la tirolesa y en lo alto de su corcel, quien me hace notar algo (probablemente, que voy mal montado) (...) Después que he cabalgado un buen trecho por la calle, vuelvo riendas y quiero desmontar, primero ante una pequeña capilla abierta frontera a la calle. Después realmente desmonto ante una que está cerca de esa; el hotel queda en la misma calle (...) A la puerta del hotel hay un botones que me muestra un papelito mío que había sido encontrado, y se burla de mí por eso. En el papelito se lee, subrayado dos veces: "No comer" y después una segunda leyenda (desdibujada), algo así como "no trabajar"; ahora tengo la oscura idea de que estoy en una ciudad extraña en la que no trabajo." (1900/2010, pp. 241-2)

El sueño depende de una fuente excitatoria orgánica, como dolor actual, contemporáneo al sueño:

"Me había crecido en la base del escroto un forúnculo del tamaño de una manzana que me provocaba los dolores más insoportables a cada paso que daba. Y a esos dolores se habían sumado, para estropearme el ánimo, el cansancio febril, la inapetencia..." (1900/2010, p. 242)

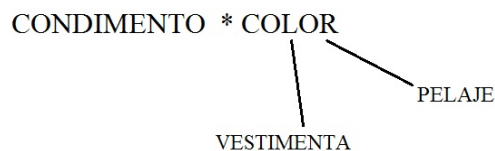
Este orgánico, esta estimulación genital dolorosa, había sido sancionada por la medicina en cuanto a los factores de su causa: por la alimentación, por mucho

condimento, especialmente, mucha azúcar (1900/2010, p. 243). Ya el aparato probatorio del sentido de cumplimiento de deseo del sueño incluía, siguiendo al modelo de Irma, el sueño de experimentación en que al comer sardinas y aceitunas al atardecer sobrevenía siempre un sueño de saciar la sed (1900/2010, p. 143)

El elemento orgánico es transustanciado por un desarrollo significativo, en la ambigüedad de su inestabilidad material, hacia el color gris del caballo, punto de la visión directa del soñante, objetivado por el relato al despertar. En términos de regresión, la producción de la imagen colorida con gris, proyectado sobre el caballo, echa mano a una tela *salpimentada* con que Freud encontró de manera fortuita al colega P. últimamente en el campo, con la que guarda “correspondencia exacta” (1900/2010, p. 243). Esta suerte de encuentro es hecha partícipe de la repetición que da el tiempo de la regresión.

El elemento-P del color gris es entonces el de un cumplimiento del deseo que se articula con una demanda de la sanción médica: no comer, como se leía, subrayado dos veces, en los papelitos perdidos que le devuelven al final; a la vez que niega lógicamente la condición torturante que habría tomado dicho movimiento de soñar Freud con sus testículos actuales, puestos en su lugar: era un movimiento imposible, insufrible, en ese minuto.

La inestabilidad del significante se reparte así, en efecto, entre tres realizaciones:



El trabajo de articulación seguiría -un desplazamiento de ‘azúcar’ a ‘sal y pimienta’ -una condensación: ‘salpimentado’. Esa dirección manifestaría el influjo de la memoria de la chaqueta gris salpimentada del colega P., así como se acomoda a eludir la prohibición de esa forma de alimentarse que realizó un médico, en vista de estar en la etiología de la forunculosis en los dolores de la fuente orgánica de ese sueño.

Así lo orgánico, en la fuente, es subjetivado por la mediación del lenguaje de la demanda de la receta del médico, en el sentido que se articula con ella un deseo que representa al significante de la demanda, 'no comerás', para otro que habilita una posibilidad de ver. El paso del gusto al ojo, propiciaría una escopicidad del registro oral: Freud no debe comer azúcar, sal y pimienta, para aliviar su forunculosis, pero en sueños puede verlos, como color, etc...

Por otra parte, hay un segundo equívoco: una paciente asociaba, a sus sueños que frecuentemente la llevaban a Italia, con la ambigüedad sonora de *gen Italien*, en alemán, ir a Italia y *Genitalien*, los genitales, que aquí enfermos, se manifiestan además en las calles de su recorrido, tomadas de Verona y Siena (1900/2010, p. 244), donde es famosa la celebración de '*Il Palio*', carrera en derredor de la 'Plaza del campo', en que los jinetes representan los colores de los escudos de las subdivisiones antiguas del estado.

c. Azul, café, rojo y negro. *“Un castillo a orillas del mar, después no está directamente a orillas del mar, sino de un estrecho canal que lleva al mar. Un señor P. es el gobernador. Estoy de pie junto a él en un gran salón de tres ventanas, frente al cual se elevan unos saledizos como las almenas de una fortaleza (...) Tememos que se presenten de pronto buques de guerra enemigos, pues estamos en guerra. El señor P. tiene el propósito de irse (...) Ahora estoy a la ventana y observo los navíos que pasan; son buques mercantes que navegan a escape por el agua oscura, algunos con varias chimeneas, otros con la cubierta abombada (...) Después mi hermano está a mi lado, y los dos miramos por la ventana hacia el canal. A la vista de un navío nos aterrorizamos y gritamos: « ¡Ahí viene el navío de guerra!».* Pero, al parecer, sólo era que regresaban los mismos barcos que ya conozco. Ahora viene un pequeño navío, cómicamente seccionado, de manera que se termina a la altura de su manga; sobre cubierta se ven cosas extrañas, como copas o cajas. Gritamos como por una misma voz: « ¡Es el navío del desayuno!».

Este sueño de los barcos está en la cara formal, en la superficie de lo primero, en el sueño modelo del sentido del deseo: en lo manifiesto: - *Eine grosse halle, una gran sala*

- en lo latente: *Belle-vue*, Bellavista, a propósito de ser el sueño más hermoso, vívido de la colección, y ejemplificar la cuestión de la vista del *rebús*.

El sueño dejó una impresión sombría y tensa (1900/2010, p. 462). Es vivaz y es retenido en la memoria, sin contradicción, como de una belleza peculiarmente compuesta por su colorido (1900/2010, p. 540). En la versión escueta, condensada cromáticamente, se establece: 1) azul, rojo y café del sueño, eran los mismos que los colores recientemente vistos (los juguetes de sus hijos), 2) el café y el azul están redoblados en la fuente de los viajes por Italia.

Así la escisión entre el sueño gris y el multicolor, especialmente 'los lugares' y el azul, son dos figuraciones de un elemento materialmente encontrado en las asociaciones de la paciente que soñaba con viajes a Italia. Con ello se figuraba la cuestión sexual, que en el sueño de Irma halló cabida expresa en la trimetilamina, en que W. Fliess habría reconocido un componente del supuesto metabolismo químico de la sexualidad y Lacan refirió su participación en la oxidación del semen (1954-55)

La primera versión in extenso de este sueño es referida para ilustrar el tratamiento peculiar del afecto en el sueño: -en que él es lo más real del sueño (efectivamente vivido, con las manifestaciones corporales del afecto) –con mucha amplitud, el sueño es más pobre en afectos que el material de pensamientos del sueño –es desasido de éste y omitido o recolocado en otro lugar de la masa de representaciones (1900/2010, pp. 461 y 464). El sueño ilustra la posibilidad de que ello siga un principio del paso hacia lo opuesto, en este caso, la 'dicha' de unos viajes por Italia y el horror del temor a la suerte de los queridos luego de la muerte prematura (en el sueño, sustituido por el horror a la 'guerra', a partir del recuerdo apacible de un viaje a Italia en que pudieron ver la recepción festiva de unos 'buques ingleses') [1900/2010, p. 462]

En este caso, nada se dice manifiestamente de los colores más que una apreciación 'oscura' del agua referida. Es en la bajada del sueño que se agrega a la predicación de oscuridad del agua, los colores café del humo de los barcos mercantes, el azul del agua y un movimiento rápido del desarrollo.⁷

⁷ Es notorio que los colores, el movimiento, estén dados al pie, como si requirieran de una segunda manifestación.

El color azul de las aguas, primero de un mar, luego, como por una edición cinematográfica, un canal que da al mar, es un azul oscuro, profundo, tomado de los viajes por variados lugares del Adriático. En esta edición del color azul del sueño, es como si la imagen dudara en la ambigüedad de sus fuentes memoriales. La imagen comporta una indecisión, una vacilación en el origen: está frente al mar y luego frente al canal que llega a él, por el que los barcos ‘regresan’.

Finalmente la toma y la posición del castillo se establecen en el canal. Esta toma se realiza en tres tiempos: 1. Buques mercantes /muchas chimeneas / cubierta abombada (convexa), 2. Entra el hermano a mirar; ante un barco en particular, se aterrorizan y dicen “viene el barco de guerra”; era simplemente uno de los barcos mercantes, 3. Entra una figura cómica, un barco pequeño e interrumpido, recortado por la mitad, a la altura de la manga, sobre el cual hay cosas extrañas (quizá copas o cajas); al ver lo cual exclaman ‘a una voz’: “¡El barco del desayuno!”.

‘Negro’ se agrega ante la oportunidad de analizar este ‘barco del desayuno’ que guarda el lugar visual del absurdo (*Sinnloss*) por la figura: este negro viene de una visita a un museo etrusco, donde le causó interés una bandeja que parecía “un moderno servicio de desayuno” (cuya forma se retoma en el extremo de la manga, en las cosas extrañas sobre cubierta), pero habría sido una *toilette* de dama y esto le hizo decir, en broma, que podrían llevarse una para la dueña de casa⁸. En el otro extremo a la manga, el barco recuerda las barcas de los antiguos entierros en el mar. Aludiría así a una muerte: “toilette negra, luto” (1900/2010, p. 463)

El material latente trae a colación un dicho de la mujer de Freud entre las reminiscencias felices de Italia, específicamente en Venecia, mirando por la ventana sobre la *Riva degli Schiavoni*, la recepción festiva de unos barcos ingleses: ella gritó “¡Ahí viene el navío de guerra inglés!”, al verlo entrar sobre la laguna. Por una parte, ‘ahí viene el navío de guerra’ regresa como dicho (1900/2010, p. 463), alterando el aparato de articulación fónica por la imagen de su hermano mayor, mientras que el miembro adjetivo, ‘inglés’, es tomado en su ambigüedad entre la nacionalidad y el idioma, en el cual se opera la relación entre el dicho onírico ‘¡el barco del desayuno!’ y la forma interrumpida (a la manga) en que se figura roto, por *break-fast*, ‘romper el ayuno’ (1900/2010, p. 464).

⁸ Marta era muy pálida (Sueño de Irma, 1900/2010, p. 131)

La ‘inestabilidad material’, así, se juega aún entre los registros sensibles: una huella acústica se desmiembra en una imagen (forma), cierto que retiene un ancla en la sonoridad parcial con que se manifiesta.

d. Apéndice: *La monografía botánica*.

Esas ejemplificaciones no se recubren punto por punto con el concepto de la regresión. Éste requiere de una visión infantil (o una repetición fantaseada), aquí detenida en el tiempo reciente (del mismo día y del “no hace mucho”) con el cual, por concepto, la *Vorbild* infantil se altera por transferencia. En el ejemplo expreso, ese requisito retorna en el contenido de la imagen reciente: son sus *hijos* que le ‘dan a mirar’ los ladrillos.

Pero acaso pueda reconstruirse una *Vorbild* infantil. Esta escena aparece en asociación al sueño de la monografía botánica: en el contenido manifiesto en que se hojea una de sus láminas de colores, con que ella ilustraría la variedad de planta no determinada:

“...El libro yace frente a mí, y estoy hojeando una lámina en colores doblada. Acompaña al ejemplar un espécimen desecado de la planta.” (1900/2010, p. 290)

Esta reminiscencia es la del momento infantil en que se inauguraría una relación íntima de Freud con los libros. La lámina de colores del sueño desemboca en: “la reminiscencia infantil en que deshojaba un libro con láminas de colores” (1900/2010, p. 291). Además, en la época de sus estudios de medicina, prefería aprender de monografías “cuyas láminas de colores eran mi delicia” (1900/2010, p. 188). A esto se suman las burlas que recibiera de un colega médico, benévolo, por los dibujos que él mismo diseñara para ilustrar sus ensayos (1900/2010, p. 189).

El relato extenso plantea que dicha escena es en verdad un recuerdo encubridor, que, en el sentido tratado en “Sobre los recuerdos encubridores”, encubre algo ‘posterior’ a los cinco años en que se data la memoria que se tiene de él: esa posterior ‘bibliofilia’ (1900/2010, p.189). El relato extenso es (pp. 188-9):

“Mi padre se divirtió cierta vez, dejándonos a mí y a la mayor de mis hermanas un libro con láminas en colores (descripción de un viaje a Persia) para que lo destrozáramos (...) Yo tenía entonces cinco años, y mi hermana, menos de tres; y la imagen que tengo de nosotros, niños, deshojando dichosos ese libro (...) es casi la única que me ha quedado como recuerdo plástico de esa época de mi vida”

Esta posterior bibliofilia, su pasión por los libros, lo llevó a disculparse, a los dieciséis años, por haber comprometido una deuda con un librero, diciendo que había que agradecer que no lo hubiera llevado a algo peor (“las pasiones {*Leidenschaften*} fácilmente hacen padecer {*Leiden*}” [1900/2010, p. 189]).

Notemos que por bromear, Freud decía que, como la flor predilecta de su mujer, era el ciclamen, que ‘ella esperaba recibir más seguido’, su flor predilecta era la alcachofa. Tras esto estaría una referencia a Italia, que no estaría esclarecida más allá de esa constatación puntual (1900/2010, p. 291). “El libro describía viajes por Persia” encontraría un sustituto en esa asociación sin otra referencia a Italia, pensando en el ‘*gen-Italien*’, en los recuerdos apacibles que componían los sueños de la regresión. Italia toma el lugar de Persia, y queda en conexión con las láminas de colores, en la medida en que ella los ofrece etc. Y quizá el hermano mayor que lo acompaña en el sueño multicolor, juntos de pie en la ventana del castillo, ofrezca una asociación lejana, mediada por “la mayor” de mis hermanas menores (de tres años entonces), junto a quien deshojó el libro etc.⁹

⁹ La fuente de lo reciente en la memoria, la selección del material de que se fabrica el sueño de la monografía, presenta: - la textura de una carta de W. Fliess, el amigo ‘de la imaginación visual’, que le decía: ‘¡tengo tu libro terminado frente a mí!, y lo hojeo’ (1900/2010, p. 188), provocando la envidia de Freud por el ansia de verlo cumplido - la preocupación por el órgano de esa visión, por otra parte, por las insignias del médico oculista L. Königstein, quien operó de glaucoma a su padre, recibiendo también la asistencia del doctor K. Koller, quien continuó la monografía de Freud sobre la planta de la coca, instrumentalizando su propiedad anestésica, etc. (1900/2010, p. 187)

4. La imaginación del sueño.

Al dormirse, se cierra los ojos y de una manera que es inmediatamente paradójica, se procede a presenciar cosas, de un modo cuyo recuerdo no nos queda. Pero es la nada que nos mira o que nos toca, como si el mundo cupiera en el sujeto. Después de todo, es recordado al despertar y ello lo abre al *efecto de sentido*.

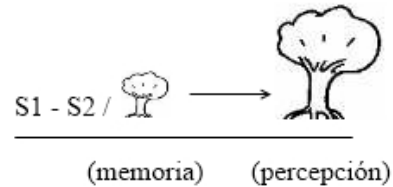
Sigmund Freud entró en ello peculiarmente en 1895, una mañana de sus vacaciones, donde interpretó un sueño propio, por primera vez 'al detalle y de manera completa', como un acto anímico de cumplimiento de un deseo –en ese caso, de deslindarse de una culpa. Creyó encontrar ahí el todo, la unificación del dominio onírico, como si lo primero y lo último coincidieran. Este dominio del deseo, desfigurado, encontraba en su rumbo a lo impensado en la vigilia del sujeto, lo coartado, lo apenas atisbado y a la memoria de lo nimio entre ello.

Fue necesario introducir, para la generalidad, el aparato-alma de Freud, con lo que conviene a su modelo, el tele- o microscopio o la cámara fotográfica: la imagen visual. En el sueño la imagen se produce de una forma paradójica, como sensibilidad, pero íntima; como real, pero absurda. Sin embargo, ella provendría finalmente desde el fondo más hondo de la historia del sujeto: la infancia de su percepción, tiempo de insistencia en el aparato, elemento de atracción, principio de fuerza. Ahora, este momento está supeditado, en todo sueño, al concurso del deseo ya, en verdad, en su compromiso con el lenguaje, con su material, pero especialmente, con su *ley*, es decir, con los principios del movimiento de su singularización.

La relación entre este desdoblamiento del alma, dispuesta entre el lenguaje y la imagen de los mundos del sujeto, está establecida mediante la asociación y, para el sueño, se manifiesta como demudación del lenguaje en la imagen: lenguaje → imagen. Aquí se prosiguen las dimensiones lingüísticas de la *referencia*, de una manera que va de las palabras hacia una huella mnémica visual, primeramente, hacia el sensorio, en un segundo desplazamiento de la potencia.

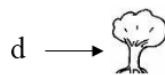
Así, es una reversión o un reflujo de la relación de indicación, como el mago que crea el mundo con su dedo. Lo antedicho nos ha llevado a la conformación del siguiente

esquema de cómo se nos distribuyeron los regímenes del lenguaje y de la imagen para la conformación del sueño, señalando la regresión:



Ahora, antes de introducir la situación operatoria del entre dos imágenes, en que se realiza el sueño como recuerdo fragmentario de lo que hubo sensiblemente ante el sujeto y de lo que esté fantaseó a partir de ello, debe asimilarse la cuestión del cumplimiento de deseo, cuyo objeto, mediante una articulación-desfiguración en un lenguaje figurable, se hace real, en un mundo que carecería de él.

Se ubicaría como principio de fuerza, como la memoria, como lo impensado, pero en tanto principio del movimiento de articulación del pensamiento y de imaginación del sueño. En breve:



Así hay una vinculación entre lo que es carencia del mundo y lo que sería, en el límite, una percepción nueva respecto de él, que, paradójicamente, recurre a la huella de sus descripciones.

La cuestión que toca a lo siguiente es la novedad de dicho objeto, el que califique como tal por fuera de la serie de objetos pasibles de la percepción en la vigilia del sujeto (1900/2010, p.329): que sea infactible en la naturaleza, en la cultura de la imaginación. Esta novedad participa como una bifurcación del movimiento unívoco de la referencia, del retorno onírico de la representación como cosa-superficie, la que se produce mediante un entre-cruzamiento de imágenes, según el producto de una composición, descomposición y recomposición de la memoria. Los productos de ello dependerían de un juego negativo, positivo, de los recursos de la imaginación.

La cuestión de la realización de un objeto fuera de la serie de la vigilia de la percepción, es atribuida especialmente al esfuerzo de estos factores, cuya delimitación implica de hecho un método comparativo entre dos imágenes mnémicas: las del sueño y las de un tiempo anterior a él, que habitaría como un fantasma invisible del mundo del niño, absolutamente y detallado hasta lo mínimo, pero al que en verdad, comúnmente, accedemos dificultosamente más allá de algún fragmento.

Esta comparación termina por situar una estructura imaginativa entre tres elementos de imagen, siendo dos de ellos virtuales y el otro, actualmente sensible: dos imágenes-memoria para la producción de una percepción de sueño. Estas dos imágenes virtuales de la memoria, tienen una ejemplificación que recae especialmente en la composición entre personas. Está tratada, por la situación numérica antedicha, en el capítulo sobre el trabajo condensatorio del soñar (1900/2010, pp. 299-301) y, por otra parte, como un medio de figuración de la relación lógica de identidad, de semejanza, de congruencia, entre los pensamientos latentes, de articulación 'formal' en la imagen (1900/2010, pp.325–331).

Es necesaria primero una detención en el material casuístico de esta cuestión. Acaso por un criterio de cualidad de la prueba, se ofrece un material propio, según un principio interior del objeto de la comparación: la imagen del sueño y la imagen del pasado:

1. *Irma*: es figurada con sus rasgos íntegros, sin embargo, según una anamorfosis que la hace aparecer 'hinchada' y según una recoloración, más pálida que lo corriente. Estos dos rasgos se atribuyen a la imagen de Marta, la cumpleañera, especialmente durante una temporada particularmente buena, donde estaba *redondita*. Por otra parte, su relación con la ventana y con el hecho del examen en la garganta de Freud y, luego, de M., guarda semejanza con un hecho antiguo en que Freud visitó la casa de una amiga íntima de Irma, hallando al doctor M. examinándola, en tal posición respecto de la ventana. (1900/2010, pp. 129-132)
2. El *doctor M.* figuraba llamativamente sin su barba, como si se hubiera afeitado especialmente para la ocasión, a la vez que se desplaza cojeando. El hermano de Freud se parece en un todo al M. del sueño: él lleva el mentón rasurado y

es él quien, según le contó en una carta enviada del extranjero donde él residía, estaba afectado por un cuadro artrítico. (p. 133)

3. Tras pensar *R. es mi tío* la escena del sueño alterna la situación hacia la presentación de una imagen: *veo el rostro de R. algo cambiado...* Este rostro muestra las imágenes de R. y la del tío, proyectadas a un tiempo de modo que los rasgos coincidentes se resaltan: ambos tienen barba, la que se halla resaltada en el sueño, o se combinan: uno tiene barba cana, el otro rubia, y los rasgos diversos se difuminan, así el rostro de R. parecía como alargado según la disposición vertical del rostro del tío. (pp. 157-8)


Según se dijo, las operaciones supuestas como composición de dicho tiempo 2→1, es decir, al servicio de la condensación, serán tratadas también como la expresión de la relación de una comunidad entre A y B, cuya valoración psíquica puede estar desplazada, es decir, expresándose con ella una comunidad relevante dejada de lado, bien puede tratarse de una comunidad meramente deseada (1900/2010, p. 327) (por ejemplo que R. sea un idiota como el tío; siendo un idiota, que no haya sido nombrado aún, a pesar de haber sido propuesto, como *professor extraordinarius*, no se debe a reparos confesionales del Ministerio, permitiéndole a Freud conservar su esperanza etc.).

Ellas son las siguientes. Hay dos tipos de mezcla de la memoria:

1. Mediante supresión y sustitución entre rasgos de ambos conjuntos, según un ordenamiento de sus elementos, un posicionamiento recíproco, tal que se sustituyen elementos acordes a una posición común: *mentón por mentón*, etc., en homología con una lógica lingüística de sustituciones paradigmáticas (1900/2010, pp. 300 y 326). Esto pudiera abreviarse de la siguiente manera:

AB: A

De modo que el producto se realiza mediante una operación entre A y B, ilógica del punto de vista de la sintaxis que regula las combinaciones del abecedario, según dos ejes paradigmáticos. Ello muestra, como un ejercicio práctico, como lo

nuevo se sostiene sobre lo que era irrealizable en una estructura y, de hecho, su producto se ofrece en verdad, fenomenológicamente, como un gesto de mínima distinción del dibujo: , fuera de la serie letrada.

2. La segunda operación es de una sobre-proyección de dos figuras en una misma posición de la imagen, a un tiempo (1900/2010, pp. 300 y 326):

A B : B

, esta sobre-posición visual de los rasgos, tiene por efecto acentuar la nitidez de los rasgos comunes, de disminuir la perfilación de las diferencias.

La segunda realización es llamada de *acumulación* o de identificación entre imágenes de la memoria. Parece que su estructura difiriera de las anteriores en que es necesaria la introducción de un mediador: una imagen es llevada a la relación en que otra imagen era subconjunto de un plano mayor, bien a un accidente registrado en la imagen de otra persona (1900/2010, pp. 300 y 326). Especialmente entre personas, esto significa un accidente incorporal del ‘cuerpo’ de una, por ejemplo, el gesto en que Irma expresaría renuencia a abrir la boca, para la examinación de Freud, como si llevara una placa dentaria, pertenecía a la memoria del examen de una gobernanta que con ello quebró su ‘hermosura juvenil’.

Siendo el sueño cosa sutil, pura superficie o descripción con que se crea un mundo absurdo, la identificación de imágenes acumula: superficie bajo superficie.

A B : B

Estas operaciones bien pueden imbricarse entre sí. Así Irma es producto de una mezcla con Marta, la mujer de Freud: ‘pálida y abotagada’ como esta última, y partícipe de una acumulación: por el gesto de la gobernanta, por la situación de su amiga examinada junto a la ventana por el doctor M. cuando los vio una vez Freud, por la de los niños del Hospital de enfermedades nerviosas examinados por el mismo Freud, Leopold y Otto, etc. (1900/2010, pp. 299-300).

Por último, es necesario volver al color como ejemplo de la regresión. Más que el modo en que la relación con la imagen de Marta empalidecería a la Irma del sueño, el sueño del caballo es llamativo por un hecho de la comparación: el color que se capturó de un encuentro casual con la vestimenta de un colega P., se escenifica luego como color del caballo soñado. En términos de operación, de imaginación ¿Qué se realiza entre ambas? Pareciera que si el color, como hecho del lenguaje, es el rasgo de una cadena: 'gris', en unión sintáctica predicativa sea con un caballo, sea con un vestido, en la imagen él es reutilizado, *refigurado* en la transformación que operaría entre una y otra, de hecho sacado fuera de posición y llevado a otra realización de la imagen del movimiento.

Lo mismo el azul de los ladrillos de juguete, reutilizados en las aguas del mar y luego del canal frente al castillo, y el café de los mismos, como vapor saliente de las chimeneas de los barcos. Igualmente el negro que traía el luto desde la bandeja de toilette etrusca hasta el barco del desayuno, el que conserva, sin embargo, algunos de sus caracteres (cajas, copas, etc.). Así:

AB: B

Entonces este registro visual del sueño, que es imaginario como símbolo figurativo, que es significativo según una lecto-escritura, que es real tanto en la creencia del sujeto como en cuanto a lo imposible en el mundo, contiene estas letras-dibujos: **A**, que muestran la lógica operatoria de una producción del alma tal que engendraría lo nuevo al momento de reiterar la cosa habida en el mundo, según se almacenó completamente en la memoria, de manera visual y de un modo que lo asocia con las huellas del lenguaje de su mundo interhumano, que también perviven en él, y que está dotado, por la relación simultánea o contemporánea con el tiempo eminente del deseo: el infantil, de una fuerza de pujanza hacia la conciencia del sujeto.

La memoria se descompone en los productos tales que recuerdan los del poder de la imaginación negativa de G. W. F. Hegel [1805-6]:

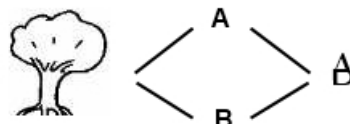
“...aquí corre una cabeza ensangrentada —allá otra horrible aparición blanca, que de pronto está aquí, ante él, e inmediatamente desaparece...”

Esta negatividad, como ‘mortificación de la cosa’, es luego recompuesta en un proceso de postulación positiva de lo sensible entre descomposiciones y recomposiciones, lógicamente supuestas, que seguirían las realizaciones del recorte parcial de una imagen y de su reunión sobre un plano visual onírico en que concurren a su vez los fragmentos de una pluralidad, de una multiplicidad mnémica que participa de ello.

Si el sueño parece ofrecernos todas las verdades: del tiempo, del cuerpo del que el sujeto se separa, de su deseo, pensamiento y memoria inconscientes, del fundamento de una ideología o como reflejo del antagonismo social, poco podemos averiguar de la suya.

En términos que buscaron captar una primera posición de su situación general, singularmente a partir de la *Traumdeutung* de Sigmund Freud (1900) y de su lectura por Jacques Lacan (1966), se pudo entresacar lo siguiente: situar la imagen del sueño como un hecho de renovación, como una imagen nueva, pero engendrada por una operatoria que recaería sobre unas imágenes-memoria, anteriores a ella, posteriores a la experiencia, y que está al alero de una trasmudación en que el lenguaje de los sueños, el mensaje desiderativo del sujeto, articulado como él, se retrotrae a la inscripción de cosa a que se asocia como referencia, materializada sensiblemente luego, como superficie-cosa, es decir, según un ciclo de repetición.

La regresión enseña que se requeriría, para la concepción de la imagen de los sueños poéticos de Freud, la bipartición, la división imaginaria entre la sensibilidad actual y la virtualidad invisible de la memoria. La imaginación del sueño la dividiría nuevamente mediante la composición de una multiplicidad mnémica. Lo colegido para la imaginación actual de la memoria podemos anotar lo primero así:



Observando que hay una imagen del lenguaje, en términos positivos e históricos, *esta* escritura: A y B, sobre su composición sintáctica, AB, se realiza una composición más allá de la literaria, con las marcas frágiles de un dibujo que nos evoca ahora al *Barco del desayuno*, cortado a la altura de la manga:

$$\Delta : d \rightarrow AB$$

Hará falta revelar el plano mayor del aparato de lecto-escritura del que este texto retendría una escritura psicoanalítica, general, del sueño: lenguaje desiderativo, signifiante y figurable, regresión de los elementos de palabra hacia sus referencias, imaginación entre dichos elementos y las memorias que ellos convocan.

$$d \dashrightarrow AB \rightarrow \Delta$$

Donde la primera flecha indica la articulación y desfiguración del deseo, 'el pensamiento deseado', entre líneas, en una acción inconsciente del lenguaje que lo formularía como cumplido en un mensaje figurable, cifrado mediante los factores significantes del trabajo del sueño, a partir de un material de palabra que le ofrecen los restos del día: especialmente, lo impensado y lo nimio entre ello.

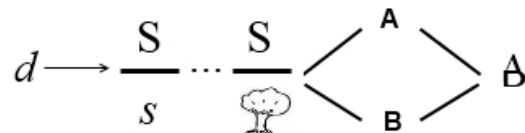
La segunda flecha indica la imaginación del sueño: mediante una regresión que se cumpliría hacia el espectro de la referencia mnémica, según una temporalidad de repetición de ésta en tanto origen de la representación, según una tópica subjetiva que va de la virtualidad visual de la memoria hacia su eficacia sensible.

Pero este movimiento engendra un excedente al juego de cartas de la memoria: gracias a factores de imaginación, operativos en un inter-juego entre dos imágenes. Esto quiere decir: el sueño es una composición nueva del pasado; diferencia radical, es decir, acontecimiento (fuera de serie), por una parte, y repetición. Esta diferencia atañe también a una cuestión formal desde un estado de virtualidad, como fantasmas invisibles del pasado, hacia la actualidad sensible tal que concierne a una conciencia de visión única.

$$AB \rightarrow \Delta$$

La *Traumbildung* se nos descompuso en un proceso de articulación *escrita* del mensaje del sueño, acentuando dicha escritura la relación que ella guarda con una imaginación del sueño que, recurriendo a la referencia mnémica, realiza una referencia sensible no contenida en él, mediante un archivo mnémico del cual a su vez excede.

Propónesenos esta escritura global de la cuestión del lenguaje y la imagen de los sueños, elaborado entre Freud y Lacan, tomando las letras que nos da el segundo: 'd' para el deseo, articulado en un 'pensamiento deseado', en 'S', para el significante, cuya estructura es la de estar articulado, sobre 's' para el significado de los símbolos, en *itálica*, señalando su deslizamiento singular, '...' señalan el camino del desplazamiento, del *Verschiebungsarbeit* de la valoración psíquica, de la permutación de palabras de la *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, elemento eminente de la sustracción de la censura; las que nos da la *Traumdeutung* para el pensamiento de la imagen del sueño, 'A' y 'B', componiéndolas como imágenes, referencias de ellas mismas, articulando un dibujo absurdo, desfigurado a partir de una repetición de la referencia, correspondiendo a la división de las imágenes en el sujeto, respecto de su sensibilidad actual, respecto de la huella mnémica:



s.t.i.e.t.l.l.

Referencias

Apollinaire, G. [1918]. UN CIGare allumé qui fume. En *Caligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*. En línea: <http://www.ralentirtravaux.com/lettres/sequences/cinquieme/le-depart/calligrammes.php>

Bergson, H. (1901/1975). *Mind-Energy. Lectures and Essays*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama

Freud, S. (1900/2010) La interpretación de los sueños. En *Obras completas (vols. Y 5)*. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (1900/1950). *Die Traumdeutung*. Viena: Franz Deuticke.

Hegel, G. F. W. (s.f. [1805-6]). *The Philosophy of Spirit (Jena lectures)*. En línea: <https://www.marxists.org/reference/archive/hegel/jlindex.htm>

Lacan, J. (1966/1999). *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil

Lacan, J. (1973). *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, 1964*. Paris: Éditions du Seuil

Morel, G. (2011). *Pantallas y sueños: ensayos psicoanalíticos sobre la imagen en movimiento*. Barcelona: Ediciones S&P.

Rimbaud, A. [1883] *Voyelles*. Original en *Lutece*. En línea: http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/arthur_rimbaud/voyelles.html