

El sueño, de lo excelso a lo vano

(Rev APSAN 2021,1(1): 36-54)

Andrés Correa¹

*Cuando dormimos estamos despiertos,
cuando estamos despiertos, dormimos.*

MICHEL DE MONTAIGNE

En este trabajo, después de plantear algunas hipótesis acerca de por qué el fenómeno del sueño tiene una especial fascinación para la actividad clínica del psicoanalista, reviso la función que este fenómeno, específicamente desde su interacción con el ensueño, cumple al interior de la relación analítica. Dentro de este contexto planteo y desarrollo el concepto de "resto perceptual" concepto que, al hermanarlo, pero también confrontarlo con el de "resto diurno" (Freud, 1900), no solo pienso que forma parte del proceso de la ensoñación analítica sino que también es uno que, al considerárselo, abre una estrategia perceptual que amplifica y eleva las posibilidades asociativas de este proceso.

Palabras claves: Psicoanálisis, resto perceptual, sueño, ensoñación.

¹ Psicólogo y Psicoanalista (APSAN), jacorreano@gmail.com

¿Quién me sueña?

Dentro del contexto de la sesión psicoanalítica el sueño es probablemente el fenómeno que despierta mayor atracción en la persona del psicoanalista. Pareciera que cuando el paciente dice "tuve un sueño" este inmediatamente, como quien coge una lupa, focaliza y amplifica la capacidad telescópica de su atención para observar de cerca cada uno de los detalles que ofrece su contenido. ¿Por qué sucede esto? ¿De dónde viene ese magnetismo que, en el psicoanalista, parece ejercer el relato de un sueño?

Da la impresión de que Freud (1900) cuando sentenció "el sueño es la vía regia hacia lo inconsciente" (p. 597), estampó indeleblemente dentro de la mente psicoanalítica la idea de que este fenómeno es uno que tiene, sobre lo inconsciente, un poder de revelación que el resto de los contenidos de la sesión analítica no tiene. Pienso que este extraordinario poder que se le atribuye al sueño, más allá de los argumentos que Freud desarrolla a favor de su sentencia, es también consecuencia del íntimo lazo que este fenómeno tuvo antiguamente con la experiencia de lo sagrado. En este sentido diría, de acuerdo con el concepto de "sobrevivencia" de Aby Warburg (1932), que la altisonancia con la que Freud define la función del sueño da cuenta de que este primitivo lazo aún vive al interior de esta concepción. Esta sobrevivencia se puede ver, asimismo, reflejada en esa jerarquía ceremonial que, como ya dije, prontamente parece adoptar la conducta interpretativa del analista cuando se encuentra frente a este fenómeno, jerarquía que evoca esa meticulosa solemnidad que en la antigüedad asumía la exégesis de los textos sagrados.

Jorge Luis Borges (1980) señaló que el sueño es la obra estética más antigua del ser humano. Coincidiendo con esta idea, planteo que la fuerza de atracción que ejerce el sueño en la persona del psicoanalista no solo proviene de su original vínculo con lo sagrado sino también de este otro elemento: su estética. Si bien en la actualidad se puede sostener que entre lo estético y lo sagrado no existe necesariamente una relación, nadie puede negar que en la antigüedad ambas dimensiones de la experiencia se encontraban estrechamente atadas. Los primeros vestigios humanos de expresión sagrada se los encuentra en los frescos de las cavernas. Aparentemente, es a partir de este específico momento del desarrollo

del arte cuando nace la experiencia de la religión, experiencia que, desde ahí en adelante continuará, por un largo periodo, trazando su ruta en vecindad con la del arte². En este sentido, como declara Elie Fauré (1921), la religión no crea el arte sino que es el arte quien crea la religión, asentándola victoriosamente en la sensualidad del ser humano. Esta paternidad del arte por sobre la religión da cuenta del elemento misterioso que desde su origen involucra la experiencia artística, elemento que hace que el lenguaje de esta experiencia sea uno altamente atractivo para la expresión del pensamiento religioso. Si el sueño es concebido como una de las modalidades que asume el lenguaje estético, se puede decir, entonces, que este fenómeno también se constituyó en una de las ramas expresivas donde lo religioso, desde su partida, anidó su pensamiento.



Fig. 1 Cuevas de Lascaux, pinturas rupestres.

Pienso que esta particular acopladura entre religión y sueño responde, también, a la íntima relación que parece existir entre el dormir y la muerte. Al ser la experiencia de la muerte esa experiencia que el conocimiento del ser humano

² Antes de este periodo, el arte era solo un ingrediente decorativo (ya sea para seducir o espantar) que se colocaba en los artículos de cacería (cf. Faure, *Historia del arte. Arte antiguo*. pp. 49 - 53).

busca pero no puede alcanzar, el dormir, a través de su vínculo con el sueño, ofrece un espacio imaginario donde la naturaleza de esta puede, al menos difusamente, representarse. Este vínculo aparece indirectamente expresado ya en los inicios del relato mitológico.

En el catálogo teogónico que elabora el poeta griego Hesíodo, tanto *Hypnos* (el dios del sueño) como la tribu de los sueños (liderada por *Morfeo*)³ aparecen siendo engendrados por *Nix* (la noche), la misma diosa que también parió a *Moros* (personificación del destino), a la negra *Ker* (personificación de la muerte violenta) y a *Tánatos* (personificación de la muerte sin violencia). Pienso que este parentesco con el que míticamente se funda el nexo entre el sueño y la muerte hace que el proceso del sueño sea percibido como un pensamiento oscuro que parece ir hacia, o provenir de, un más allá donde la luz del radiante *Helios* (el Sol) no alcanza a llegar con sus rayos. En este sentido, se podría decir que el contenido del sueño al ser uno de tipo hierofánico⁴ –diría Mircea Eliade (1952)– es uno que al mismo tiempo que se manifiesta se oculta. Se puede decir que esta condición de parcial transparencia hace que la cualidad supuestamente sagrada del sueño, más que haber demandado el uso de ese significado de religión que asociándose a su raíz etimológica *religare* significa ‘unir’, demandó el uso de ese significado que se desprende de su raíz *relegere*, que significa ‘releer’, ‘estudiar’ o ‘analizar con cuidado’⁵. Este segundo significado toca la idea de una religión interior que, emplazándose sobre el territorio de lo inexplicable o de lo irreductiblemente otro que extrañamente se abre dentro de uno, se la puede conocer solo por medio de interpretaciones inciertas. Es sobre este territorio donde se apuntala el origen del trabajo hermenéutico y, por añadidura, interpretativo. En este sentido, no es casual que el origen de la práctica de la interpretación psicoanalítica tenga su punto de partida en el estudio que Freud (1900) emprende con el sueño, fenómeno que, al encontrarse originariamente dentro de la esfera de lo sagrado, viene fuertemente amarrado a la necesidad de ser comunicado y, por tanto, interpretado.

³ Morfeo es el dios griego que, tal como dice su nombre, “crea formas”.

⁴ La palabra hierofanía viene del griego *hieros* que significa sagrado, y de *faneia*, que significa manifestar.

⁵ Cf. Estas dos acepciones etimológicas de la palabra religión en Diez de Velazco (2006) *Breve Historia de las Religiones*, pp. 16–17.

Freud ya al inicio de su *Traumdeutung* plantea que en la antigüedad no se tenía “al sueño por un producto del alma del soñante sino por una inspiración de los dioses” (pp. 30 - 31). En este contexto el sueño era percibido como un relato o mensaje que, en la mente del soñante, dejaba una misteriosa divinidad. Probablemente es en esta primigenia concepción de lo onírico de donde viene esa sensación de ajenidad que parece provocar en la vivencia del soñante el recuerdo de lo soñado, otro elemento, diría yo, a través del cual se expresa la ‘sobrevivencia’ de lo divino dentro del fenómeno del sueño. Esta específica sobrevivencia se puede describir, también, a través de lo ominoso, es decir, a través de esa experiencia que –concebida además para puntualizar uno de los efectos que produce la obra de arte– hace que algo comúnmente familiar sea sentido como extraño (Freud, 1919). Lo sagrado parece ser una de las facetas con las que tradicionalmente se ha vinculado el significado de lo ominoso, vínculo que, posiblemente, alcanza su más apretada atadura durante el periodo artístico del romanticismo. El teólogo protestante Rudolf Otto (1917), apoyado en el análisis que el filósofo romántico Friedrich Schleiermacher⁶ desarrolló en torno al sentimiento religioso, crea el neologismo de ‘lo numinoso’ con el propósito de precisar la específica cualidad del sentimiento de lo sagrado⁷. En este contexto, el concepto de lo numinoso surge a partir de una condensación que Otto hace entre el significado de lo ominoso y de lo luminoso. Más allá del alcance religioso que pretende tener este concepto, pienso que este ofrece otro vértice desde donde definir lo ominoso. Desde esta perspectiva lo ominoso, al venir del latín *omen*, que significa augurio, se concibe como un (pre)sentimiento, es decir, como una sensación que vaporosamente anuncia la intermediación de algo extraño cuya identidad no alcanza a revelarse. Pienso que al poner la letra “n” en vez de la “l” que aparece en el término de lo luminoso Otto provoca un desplazamiento semántico que hace que esa alta intensidad de luz que aparece inmediatamente asociada a este término devenga penumbrosa, la débil luminosidad que proyecta el presentimiento que genera la vivencia de lo ominoso. De este modo, con el concepto de lo numinoso, lo ominoso pasa, por así decirlo,

⁶ Friedrich Schleiermacher (1768 – 1834) fue un teólogo, filólogo y filósofo alemán que jugó un importante rol en el desarrollo de la Hermenéutica.

⁷ En estricto rigor el concepto que trabaja Otto es el de “Lo santo”. Ahora bien, dada la connotación canónica que tiende a recaer sobre este concepto encuentro, para este texto que desarrollo aquí, más apropiado utilizar el concepto de lo sagrado.

a ser percibida como una sombra de algo que está próximo a uno. Ahora bien, si este vértice de lo ominoso se une con el de Freud, se podría decir, entonces, que esa sombra de algo que aparece percibido como viniendo de afuera hacia uno, no es más que la sombra de algo de uno que, ilusoriamente, aparece apartándose en dirección hacia otro. De esta sombra viene esa sensación de extrañeza que también aparece acompañando al fenómeno del sueño, sensación que en el pasado hacía que este fenómeno se pensase como un mensaje divino y, que ahora, en el presente, se piense como uno de lo inconsciente. Si bien ambos mensajes son diferentes en cuanto a su procedencia, creo que ambos se pueden entender como formando parte de esa escurridiza dimensión experiencial que, repetida y empalagosamente, se ha dado por llamar “lo otro”⁸.

Sospecho que la molestia que parece provocar el concepto de “lo otro” responde, más que a la vaguedad que aparentemente este se esfuerza por preservar dentro de sí, a la atmósfera divina que, a partir de esta misma vaguedad, tiende a crearse en torno suyo. Creo que es posible disipar esta atmósfera si se piensa este concepto a través de uno cuyo significado se encuentra inmediatamente contiguo al suyo. Me refiero al de *extimidad*. Este concepto, al fusionar dentro de sí la noción de lo interno con la de lo externo, pone de pies a cabeza la tradicional división entre el adentro y el afuera, la división que impide comprender la imprecisa naturaleza experiencial de ‘lo otro’. Si bien es Jacques Lacan (1960) quien acuña el concepto de extimidad, es Jacques Alain Miller (2010) quien lo desarrolla. Este autor plantea que con este término se intenta conceptualizar esa sacudida que

“
En este sentido, la extimidad es una hendidura en el lecho de nuestra identidad, tal como lo es una caverna en la superficie rocosa de la tierra.

tiende a producir la vivencia de “lo otro” cuando, repentinamente, se lo descubre formando parte de uno. Se podría decir que esta vivencia es por excelencia la que genera la emergencia de lo inconsciente, eso “otro interior” diría Miller, que, al emerger en uno, fractura la experiencia de nuestra identidad. En este sentido, la extimidad es una hendidura en el lecho de nuestra identidad, tal como lo

⁸ Aparentemente los primeros en establecer esta relación de correspondencia fueron Michel Leiris, George Bataille y Roger Caillois quienes, motivados por la pregunta acerca de lo santo, fundaron en 1937 *Collège Sociologie*.

es una caverna en la superficie rocosa de la tierra. Quizás, como sugiere Lacan, este puede ser uno de los motivos por el cual la caverna haya sido concebida como el primer escenario natural donde el ser humano decidió plasmar y exponer su creación artística. La condición subterránea, oscura y encriptada de su espacialidad hizo que esta fuese el lugar predilecto para transmitir esa sensación de íntima extrañeza que, en su originaria relación con 'lo otro' –al menos en su dimensión sacra–, provoca la expresión artística. La facilidad para producir esta clase de relación es lo que hace, sostiene Lacan, que la caverna sea también el primer antecedente genético del templo. Si se tiene en cuenta que el palacio de *Hypnos* era, como señala la mitología⁹, una cueva oscura donde nunca llegaba la luz del sol, entonces se puede decir que es dentro de esta misma hendidura donde se junta la raíz del arte con la del sueño, el primer lugar en que se presenta esa sensación de extimidad con la que parece brotar la savia de ambas experiencias. En este sentido, se podría decir que lo que se traza tanto en la pared de la roca como en la pantalla del sueño no es ningún significado cifrado en un símbolo, sino que la huella de algo extraño que se expande como una inquietante oscuridad en medio de nuestra intimidad.

¿Qué me sueña?

Si bien Freud (1900) refiere que es con Aristóteles con quien los sueños por primera vez se convierten en objeto de la psicología, esto no queda tan claro cuando recoge textualmente lo que este filósofo apunta en relación con este fenómeno; cito: “el sueño... no es de índole divina, sino demoníaca...” (p. 30)¹⁰. La falta de claridad en la que aquí parece caer Freud es consecuencia de la propia confusión que despierta el término griego *daimonía* que utiliza Aristóteles para adjetivar el fenómeno del sueño. El mismo Freud confiesa su dificultad en la primera edición de su *Traumdeutung*, cuando dice: “sin duda esta distinción [entre lo divino y lo

⁹ Cf. Homero la *Odisea* (canto XIII, 80), Virgilio la *Eneida* (libro VI, 278) y Ovidio *Metamorfosis* (libro, XI, 592-604). En este último libro *hypnos* aparece personificado por *somnus*, el nombre con el que el dios *hypnos* era designado en latín.

¹⁰ Esta cita aparece en “Acerca de la adivinación por el sueño”, los otros dos textos en que Aristóteles se refiere al fenómeno del sueño son “Acerca del sueño y de la vigilia” y “Acerca de los ensueños”. Todos estos textos forman parte del capítulo “Tratados breves de historia natural” que aparece compilado en su libro *Acerca de la generación y de la corrupción*.

demoníaco]¹¹ tiene su importancia si supiéramos traducirla correctamente... Debido a la insuficiencia de mis propios conocimientos y a la falta de ayuda especializada, no pude penetrar más profundamente en el tratado de Aristóteles" (p. 30)¹². Se puede decir que con esta declaración Freud decide dejar inconclusa la pregunta de por qué Aristóteles, quien impulsa una concepción psicológica del sueño, utiliza este término para adjetivar este fenómeno.

Héctor Zagal (2020), quien desde otra perspectiva se detiene a analizar específicamente este mismo punto, plantea que la palabra *daimonía* posee una ambigua connotación sobrenatural que toda traducción que se intente hacer de esta no puede eludir. Esta ambigüedad tiene su origen en el término griego *daimon*, término del que nace la palabra *daimonía*. Según cuenta Zagal, este término tiene al menos tres acepciones dentro del antiguo mundo griego. Una –aparentemente la más común– hace referencia a una divinidad menor, otra a las almas de quienes murieron en la mítica edad de oro y otra a una identidad etérea o suerte de genio que media entre la divinidad y los humanos¹³. Zagal, apoyándose en la idea de lo misterioso (traducción que propone D. Ross) y en la de lo milagroso (traducción que propone W. S. Hett), sugiere la idea de lo ‘maravilloso’ para traducir el concepto *daimonía* que Aristóteles utiliza para adjetivar el fenómeno del sueño. Si se está de acuerdo con esta acepción habría que pensar entonces que ahí donde aparece la palabra ‘demoníaco’ –me refiero al pasaje en cuestión– Aristóteles está diciendo ‘maravilloso’. El concepto de lo maravilloso permite, a diferencia del de lo misterioso y el de lo milagroso, hacer referencia a la idea de que el sueño es algo ‘difícil de explicar’ sin necesidad de que, para dar cuenta de ello, tenga que ungírsele con un halo divino.

Con esta específica cualidad de lo demoníaco Aristóteles finalmente hace que el sueño, sin perder su nebulosa faceta, caiga dentro de la pedestre categoría de lo humano y que, por tanto, pueda empezar a pensarse en conexión con los fenómenos que le son naturales a esta. Uno de los fenómenos con el que Aristóteles

¹¹ Agrego esta frase que aparece entre corchetes para explicitar algo que está originalmente implícito en este párrafo que cito de Freud.

¹² Cf. nota al pie N° 4 en pág. 30.

¹³ Cf. respectivamente estos significados en Homero *La Ilíada* (219-222), Hesíodo *Los trabajos y los días* (120) y en Platón *El banquete* (202e).

parte relacionando el sueño es el de ensueño. Para él, ensueño (*enhyponon*) y sueño (*hypnon*) son dos vivencias que se encuentran intrínsecamente imbricadas; tanto es así, que él plantea que el ensueño es aquello que acontece en el sueño (Zagal, 2020). Según esta definición aristotélica, ensueño son las imágenes que, proviniendo de los movimientos residuales de la percepción diurna, se sueñan durante el dormir. Si bien esta específica noción acerca del ensueño se puede concebir como el primer antecedente teórico de la idea de “resto diurno” que elabora Freud (1900), no queda tan claro si este último percibe la estrecha y misma conexión que Aristóteles percibió entre esta vivencia y la del sueño. Pienso que la noción de “resto” que formula Freud, más que conceptualizar las imágenes que se sueñan cuando se duerme, conceptualiza el rol secundario que, en el entramado narrativo del sueño, cumplen esas triviales impresiones diurnas (recientes o remotas) que débilmente se registran en el borde de la conciencia perceptiva del sujeto. El trabajo del sueño, dice Freud, recurre a ellas cuando la forma de estas puede acoger dentro de sí “el contenido de representación de las fuentes oníricas psíquicas, pero no en otro caso” (p. 249). En este sentido, se puede decir que para Freud los restos de imágenes diurnas, más que ser imágenes que serán por sí mismas soñadas, son simplemente ‘envoltorios’ que se encuentran en todo momento disponibles para ser ocupados por los contenidos endopsíquicos que, según él, marcan el curso del sueño¹⁴. Esta concepción es congruente con su tendencia a percibir el campo de lo interpsíquico fundamentalmente desde el ángulo intrapsíquico, ángulo que tres años antes de la publicación del *Traumdeutung*¹⁵ asume esa preponderancia óptica que prevalecerá hasta el final de su obra teórica.

Creo que la estrecha relación entre la vivencia de ensueño y la del sueño se la encuentra dentro del pensamiento psicoanalítico de Wilfred Bion (1962), específicamente dentro de ese pensamiento suyo que gira en torno a su noción de *rêverie*, noción que, al interior de su concepción, funciona como una bisagra en la que estas dos vivencias se ensamblan y fusionan entre sí. En Bion hay tal relación

¹⁴ Para un análisis más detallado de este asunto recomiendo revisar mi texto “Trabajando a la sombra del objeto de la consciencia” (Correa, 2019), texto que se encuentra en *Psicoanálisis y Estética, por una misma vía hacia lo inconsciente* (Correa, ed., 2019).

¹⁵ En el año 1897 Freud le escribe a Wilhelm Fliess: “no creo más en mi neurótica” (cf. carta n° 69, p. 284) destacando que, más que la realidad externa, es la realidad interna la que mayormente importa al momento de pensar en la etiología de las neurosis.

de continuidad entre el sueño y el ensueño que me atrevería a decir que para él esta segunda vivencia posee, en cuanto a su conectividad con lo inconsciente, la misma altura jerárquica que para Freud posee el sueño. Diría, de esta manera, que para Bion el sueño y el ensueño forman juntos una vía de doble sentido que hace que el funcionamiento psíquico nocturno (inconsciente) se prolongue en el diurno (preconsciente) y viceversa. Si bien es cierto que él a veces plantea esta bidireccional dependencia de manera unidireccional, hay que precisar que cuando ello acontece lo hace trazándola en el sentido inverso a como comúnmente la trazó Freud. Al respecto, Bion (1992) comenta: "Freud dice: es fácil comprender que la notable preferencia que muestra la memoria onírica por los detalles sin interés de las vivencias diurnas... conduce a pasar por alto la dependencia de los sueños respecto de la vida diurna... Mi opinión es que la dependencia de la vida diurna respecto de los sueños ha sido pasada por alto y es incluso más importante" (p. 65). Si bien el papel que para Bion juega la realidad interna en la configuración de la experiencia emocional parece ser, al igual que para Freud, más importante que el que juega la realidad externa, creo que su revalorización del pensamiento fragmentario de la posición esquizoparanoide permite que la idea freudiana de resto diurno cobre una relevancia productiva que antes no poseía. Estando de acuerdo no solo con la anterior declaración de Bion sino también con esta renovada y creativa manera suya de ver el pensamiento esquizoparanoide, propongo el concepto de 'resto perceptual'¹⁶ con el objeto de repensar el concepto de resto diurno dentro del proceso mismo de la ensoñación analítica.

Con esta conceptualización quiero referirme a esas privadas percepciones residuales de la sesión analítica que, dada su laxitud e incongruencia, fácilmente se descuelgan y pierden del curso natural de esta. Invirtiendo la definición aristotélica de ensueño, diría, dentro de este otro contexto, que los restos perceptuales suelen ser minúsculas percepciones, ya sea del paciente y/o del analista, que rápidamente se comprimen e invisibilizan dentro del proceso analítico. Retomando la frase "imágenes que se sueñan" que Aristóteles utiliza para definir la vivencia de

¹⁶ Este concepto se inscribe dentro de una línea de pensamiento que se inicia con el texto "Trabajando a la sombra del objeto de la conciencia" (Correa, 2014) extendiéndose en "Lo disociado, una leve vibración en el borde de la experiencia" (Correa *et al.* 2014) y en "El papel de lo indiciario dentro del método de la atención flotante" (Correa, 2015). Todos estos artículos se encuentran compilados dentro del libro *Psicoanálisis y Estética, por una misma vía hacia lo inconsciente* (Correa, ed., 2019)

ensueño al interior del sueño, diría que estos restos son percepciones residuales que, si pudiesen permanecer por un rato flotando dentro del diálogo analítico, podrán ser debidamente soñadas. En este sentido, creo que, si bien el concepto de resto perceptual es distinto del de resto diurno en cuanto al momento y lugar de su presentación, ambos son equivalentes en cuanto a su valoración y función dentro del rol que juega la memoria en la corriente onírica que también cruza por entremedio de la marea de la conciencia.

El pensamiento fragmentario es el tipo de pensamiento con el que, según Freud, trabaja la memoria onírica. La memoria en el sueño, dice el mismo Freud, “solo trae fragmentos de reproducciones... esta es sin duda su regla...” (p. 47). Creo que esta regla, diría pensando desde el polo PS que redefine Bion (1963) al interior de su modelo dialéctico PS – D (Posición esquizoparanoide – Posición depresiva), también es aplicable para la memoria que opera dentro de la vivencia de ensueño. Es dentro de este específico contexto mnémico donde, creo, cabe ponderar el valor ensoñador que potencialmente, detrás de su apariencia de sobra, de saldo o de remanente, posee el resto perceptual. Ahora bien, en la práctica ¿como se podría sopesar y aprovechar analíticamente este supuesto valor ensoñador que se intuye estando plegadamente presente al interior de esta clase de resto?

El sueño de las minucias

“

La ruina es un objeto que, cuando se lo contempla, provoca en nuestra memoria un movimiento que hace que la corriente de esta se dirija, vagando, hacia una indefinible lejanía.

El resto perceptual al ser una percepción suelta, fragmentada y/o borrosa se puede concebir desde la perspectiva del detalle entendido como ruina. La ruina es un objeto que, cuando se lo contempla, provoca en nuestra memoria un movimiento que hace que la corriente de esta se dirija, vagando, hacia una indefinible lejanía.

Probablemente en esto reside el encanto estético de la ruina. En este sentido, la ruina es un detalle que, sobreviviendo al olvido –diría Walter Benjamin (1928)–, hace que nuestra memoria apunte hacia una totalidad cuya configuración

se inclina “hacia el lado del espejismo” (en Galende, 2009, p. 130). Esta es la relación de conocimiento que opera en la mente del arqueólogo. Cuando este, por ejemplo, se encuentra con pedazos de vasijas de greda o de herramientas de piedra desperdigados sobre su camino, inmediatamente imagina que debajo de estos se halla una estructura, una construcción o una ciudad enterrada. Esta es la manera de pensar el detalle que también entusiasmó a Freud, quien en reiteradas oportunidades utilizó la metáfora del arqueólogo como una forma de graficar su modo de entender el trabajo explorativo de lo inconsciente.

Esta específica relación epistemológica que va del detalle (la parte) a la totalidad (el todo) hace también pensar que el detalle es ese lugar secular hacia donde migró la atractiva cualidad enigmática que antiguamente habitaba en lo sagrado. Posiblemente es a esto a lo que Warburg se refiere cuando, estudiando la historia de las imágenes, dice “el buen dios habita en el detalle” (en Didi-Huberman, 2002, p. 442), frase que, según cuenta Raúl Ruiz (1999), viene de esa expresión alemana medieval que, por el contrario, dice: “el diablo está en el detalle”. Pienso que con esta acotación Ruiz, más allá de querer referirse a la polaridad de significados sobrenaturales que puede establecerse entre la idea de dios y la del diablo, quiere destacar ese movimiento expansivo que parece provocar, en la memoria del sujeto, la percepción del detalle. Al respecto, afirma: “muchas veces es el detalle el que nos revela un universo”¹⁷. Para él esta pormenorizada forma de percibir aparece bien representada en la figura de Marcel Proust (1927), específicamente en su novela *En busca del tiempo perdido*, título con el que, como aclara Gilles Deleuze (1964), Proust hace referencia al uso de esa percepción que tiende a desarrollarse lánguidamente durante esos espacios de “tiempo muerto”. Es decir, durante esos espacios de tiempo en que simplemente, no haciendo nada, el sujeto se deja punzar por los detalles que insípidamente forman parte de su entorno, dejando que el curso de su memoria, vagabundeando, se pierda siguiendo esas oníricas secuencias de recuerdos que se cruzan por entremedio de la atención que al mismo tiempo este les presta a estos.

¹⁷ Estas citas vienen de la entrevista que Cristián Warnken (1999) le hizo a Raúl Ruiz en el programa “La caja negra”. Esta entrevista se puede ver pinchando el siguiente link <https://www.youtube.com/watch?v=EqsZ3XUA5KM>.

Esta condición de vestigio o de huella reveladora que asume el detalle tiene, aparentemente, su primer antecedente teórico en el concepto de “percepción” que Gottfried Leibniz (1714) elabora tanto en conjunción como en confrontación con su concepto de “apercepción”. Para él la apercepción es una configuración perceptual compuesta por un grupo de percepciones que fueron automáticamente seleccionadas dentro de una multitud de estas. De acuerdo con esto, se puede decir que para Leibniz la apercepción representa el todo mientras que la percepción las partes que participan dentro de este. Desde el punto de vista de la apercepción el valor que, por separado, tiene cada percepción queda reducido a un diminuto e irrelevante dato dentro de la conciencia, valor que tiende a disminuir aún más cuando se trata de una percepción que no forma parte de la configuración aperceptual, es decir, cuando se trata de un ‘resto perceptual’. Ahora bien, si uno se abstrae de la necesidad de la apercepción el significado de una percepción –y por añadidura el de un resto perceptual– cobra relevancia, ya que esta, también, diría quizás Leibniz, tiene por sí sola la capacidad de expresar un mundo. Contrariando esa tradicional consigna *gestáltica* que indica que el todo es más que la suma de sus partes, se podría decir, abusando de esta idea de Leibniz, que a veces la parte puede ser, en su capacidad expresiva, más relevante que esa suma de datos que, integrándose, forma un todo. La diferencia expresiva entre la apercepción (el todo) y la percepción (la parte) estaría en el tipo de representaciones que por sí mismas ambas promueven en la experiencia del sujeto. La primera promueve representaciones claras y distintas, mientras que la segunda unas que tienden a ser claras y confusas. Si bien es cierto que para Leibniz (1765) el hecho de que estas últimas tengan esta cualidad confusa las deja situadas en un nivel de conocimiento inferior del que se sitúan las primeras, estas son el tipo de representaciones que preponderan dentro del campo de conocimiento que se desarrolla en el ámbito de lo sensible, de lo estético y, por consecuencia –agregaría yo–, de lo onírico.

Estando de acuerdo con esta línea de pensamiento, Georges Didi-Huberman (2002) plantea que no hay que entender la percepción del detalle desde una lógica detectivesca al modo de un Sherlock Holmes o de una “policía científica del arte”¹⁸, sino desde la lógica pivoteante del desplazamiento. Es decir, desde la lógica de

¹⁸ Aquí Didi-Huberman está haciendo referencia a Giovanni Morelli, un italiano de fines del siglo XIX que, para detectar la verdadera autoría de una pintura de cuyo autor no se conoce la identidad, propuso observar y analizar detenidamente los detalles minúsculos e intrascendentes que aparecen en la pintura. El método de este personaje aparece también reseñado por Freud (1914) en su texto “El moisés de Miguel Ángel”. Si se quiere profundizar en esta idea recomiendo revisar “Lo disociado, una leve vibración en el borde de la experiencia” (Correa *et al.* 2019) y “El papel de lo indiciario dentro del

un pensamiento en fuga que, como un inconsciente maligno, descentrándose, pasa de un lugar a otro sin nunca decir su nombre. En este sentido, sostiene Didi-Huberman, el detalle no tiene un estatuto epistemológico por sí mismo, ya que este no es portador de sentido sino que de incertidumbre. De ahí, diría yo, que la percepción del detalle, más que producir un movimiento onírico que se dirige hacia dentro de este, produce uno que, rozándolo por fuera, se desliza por sobre este.

Esta manera de concebir la percepción del detalle se relaciona con la “atención distraída” que Walter Benjamin (1925) parte describiendo mediante la reflexión que, dentro de su particular examen del sueño, desarrolla en relación con ese modo de percibir lo banal que se produce a través de la sensibilidad *kitsch*. Benjamin, quién tiende a pensar dentro de ese intersticio que se abre entre el materialismo y el misticismo (Sarasola, 2019), se debate entre un pensamiento que se proyecta por medio de esta específica sensibilidad estética y otro que lo hace por entremedio de esa atmósfera de culto que, entre otros conceptos suyos, despide su concepto de ‘aura’. Estas son probablemente las dos categorías de su pensamiento acerca de lo sensible que incesante e irresolublemente se trenzan y destrenzan a lo largo toda su reflexión estética. Jugando con estas dos categorías, diría que la percepción del detalle entendida desde la lógica del aura, por un lado y, desde la de lo *kitsch* por otro, remiten a dos maneras de atender los restos perceptuales que, si bien se diferencian entre sí, tienen un punto en el cual ambas maneras convergen. El objeto aurático al presentarse como una manifestación única e irrepetible de una lejanía (Benjamin, 1935) provoca esa focalizada atención

“

Si bien el objeto kitsch en su calidad de objeto repetido (estéticamente insulso) es distinto del objeto aurático (estéticamente admirable), se parece a este en su aspecto gastado, en desuso, es decir, en su condición de resto.

que el arqueólogo (dada su obsesión por la ruina) pone en los detalles, mientras que el objeto *kitsch* al presentarse como una leve manifestación en lo estereotipado provoca esa atención que, laxamente, posa sobre los detalles la mirada del paseante que relajadamente camina sin rumbo¹⁹. Si bien el objeto *kitsch* en su calidad de objeto repetido (estéticamente insulso) es distinto

método de la atención flotante” (Correa, 2019), ambos textos se encuentran compilados en *Psicoanálisis y Estética, por una misma vía hacia lo inconsciente* (Correa, ed., 2019).

¹⁹ La obra póstuma de Benjamin (1982) el *Libro de los pasajes* puede entenderse también como un trabajo acerca de lo *kitsch* (cf. Sarasola B., nota al pie N° 15, p. 175).

del objeto aurático (estéticamente admirable), se parece a este en su aspecto gastado, en desuso, es decir, en su condición de resto. Es mediante el resalte de esta específica condición de desuso que la estética *kitsch* hace que algo insulso –(in)diferente– sea percibido como algo admirable –diferente–. De acuerdo con esto, diría que la estética *kitsch* promueve una estrategia perceptual que hace que esos anodinos restos perceptuales que comúnmente uno percibe como si fuesen simples chucherías de feria cunetera, puedan ser detenidamente observados como si fuesen piezas de museo, vale decir, puedan, más allá de su carácter estereotipado, ser redescubiertos en su singularidad.

Pienso que Benjamin, si bien busca degradar la experiencia perceptual del aura al resaltar la de lo *kitsch*, lo hace simplemente para que esta, perdiendo su elevada y exclusiva condición “celestial”, caiga sobre el cotidiano y banal horizonte perceptivo que se traza dentro de la experiencia del sujeto que distraídamente percibe su entorno. De esta manera, Benjamin hace que el poder de imantación propio de la experiencia aurática aparezca democráticamente distribuido a lo largo y ancho de todo el campo perceptual que se forma alrededor del sujeto. Creo que esta idea de Benjamin está en sintonía con otra que Thomas Ogden (1999) desarrolla en relación con los contenidos que se presentan dentro de la sesión analítica. Ogden, criticando la jerarquía que comúnmente asume para el analista el relato de un sueño, plantea que este debiese ser tomado como un contenido asociativo que no es más ni menos importante que los otros contenidos que aparecen en sesión. En este sentido, él sostiene que el relato de un sueño debiese, simplemente, ser percibido como una manifestación más del “tercero analítico intersubjetivo”, es decir, como un evento asociativo que debiese interpretarse de acuerdo con lo que intersubjetivamente está sucediendo en ese específico punto, del aquí y ahora de la relación analítica, en que este aparece. De esta manera, Ogden no solo se desmarca de esa actitud canonizante que muchos analistas típicamente adoptan ante la presencia de un sueño, sino también de esa tradicional forma de entender su relato como un relato de algo que ya fue vivido.

Esta manera que tiene Ogden de percibir el sueño al interior de la sesión analítica está en concordancia con la forma que tiene Bion de ensamblar el fenómeno del sueño con el de ensueño haciendo que el valor analítico del primero

aparezca ubicándose en el mismo peldaño de importancia en que se ubica el segundo. Este ensamblaje –como ya dije anteriormente– lo logra por medio del adhesivo que le provee el uso del concepto *rêverie*. Pienso que Bion escoge este específico concepto francés (que significa ensoñación) por la estela literaria que este, desde ya hace un par de siglos, arrastra al interior de esta lengua. A través de la publicación del libro *Las ensoñaciones de un paseante solitario*, de Jean-Jacques Rousseau (1782), el concepto de *rêverie* entra por primera vez dentro del campo de la literatura, convirtiendo el fenómeno de la ensoñación en un género literario que pasó a formar parte de esa categoría autobiográfica en la que ya, previamente, aparecían incluidas ‘las memorias’, ‘las confesiones’ y ‘los ensayos’. Con este libro Rousseau inaugura una escritura donde aparece la figura de un narrador en primera persona que, ensimismado en sus cotidianas percepciones ambulantes, se abandona al placer de una rememoración que corre por entremedio de las trivialidades de su experiencia personal. Se podría decir, en este sentido, que este libro de Rousseau es el precursor literario de, entre otros, *Los cuadros parisinos* de Charles Baudelaire (1857), *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust (1913-1927) y del *Ulises* de James Joyce (1922), es decir, es el impulsor de la estética que literariamente aporta la función del monólogo en la persona del narrador. Percibido desde este ángulo, diría entonces que el concepto de *rêverie* hace que la práctica psicoanalítica pueda concebirse como una especie de literatura cuya peculiaridad, diría probablemente Antonino Ferro (1999), estaría en sus pretensiones terapéuticas. Posiblemente es esta determinada peculiaridad la que hace que la ensoñación psicoanalítica no sea una ensoñación propiamente literaria.

Esta comunidad entre psicoanálisis y literatura parece desarrollarse, entonces, por medio de esta otra comunidad que se establece entre el fenómeno del sueño y el de ensueño, donde el primero –habitualmente tratado como el “oro puro” del psicoanálisis– aparece igualándose al segundo –un metal que tiende a verse opaco al lado del esplendor del primero–. Probablemente es sobre esta misma línea de pensamiento sobre la que Walter Benjamin (1925) se para, cuando, alterando la célebre sentencia freudiana, declara que “los sueños son ahora un camino directo a la banalidad” (p. 55). A través de esta declaración lo inconsciente –concepto que en esta frase Benjamin parece dar por sobrentendido– queda inmediatamente ubicado

en las nimiedades de la experiencia, es decir, en esos restos perceptuales que, dada su insignificancia, prontamente se apartan de la atención del sujeto. Conforme con esta declaración diría, recogiendo la confrontación que Benjamin establece entre la visión romántica y surrealista del sueño, que este, dejando de ser concebido como una “azul lejanía” (romanticismo), debiese pasar a ser psicoanalíticamente percibido como una parte más de “la gris capa de polvo” que se posa sobre lo cotidiano (surrealismo). En este sentido, “el misterio”, dirá Benjamin (1929), “lo penetramos solamente en la medida en que lo reencontramos precisamente en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que nos presenta ahí lo cotidiano en su condición de impenetrable, como lo impenetrable en su condición de cotidiano” (p. 314).

Referencias

- Aristóteles (1987). *Tratados breves de historia natural en Acerca de la generación y de la corrupción*, Ed. Gredos, Madrid.
- Baudelaire, Ch. (1857). *Cuadros parisinos*, en *Las flores del mal*, Ed. Losada, Buenos Aires.
- Benjamin, W. (1925). *Kitsch onírico. Glosa sobre el surrealismo*, en *El surrealismo* (1929), Ed. Casimiro, Madrid.
- (1928). *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, en *Walter Benjamin Obras libro I Vol. 1*, Ed. Abada, Madrid.
- (1929). *El Surrealismo*, en *Walter Benjamin Obras libro II Vol. 1*, Ed. Abada, Madrid.
- (1935). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Walter Benjamin Obras libro I Vol. 2*, Ed. Abada, Madrid.
- Bion, W. (1962). *Aprendiendo de la experiencia*, Ed. Paidós, Buenos Aires.
- (1963). *Elementos de Psicoanálisis*, Ed. Hormé, Buenos Aires.
- (1992). *Cogitaciones*, Ed. Promolibro, Valencia, España.
- Borges, JL. (1980). *La pesadilla*, en *Siete noches*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México.
- Correa, A. (2019). *Trabajando a la sombra de la conciencia*, en *Psicoanálisis y*

Estética, por una misma vía hacia lo inconsciente (Correa, ed., 2019) Ed. SODEPSI, Santiago, Chile.

Correa, A. et al. (2019). Lo disociado, una leve vibración al borde de la experiencia, en *Psicoanálisis y Estética, por una misma vía hacia lo inconsciente* (Correa, ed., 2019), Ed. SODEPSI, Santiago, Chile.

Correa, A. (2019). El papel de lo indiciario en el método de la atención flotante, en *Psicoanálisis y Estética, por una misma vía hacia lo inconsciente* (Correa, ed., 2019), Ed. SODEPSI, Santiago, Chile.

Deleuze, G. (1964). *Proust y los signos*, Ed. Anagrama, Barcelona.

Didi-Huberman, G. (2002). *La imagen superviviente*, Ed. Abada, Madrid.

Diez de Velazco, F. (2006). *Breve Historia de las religiones*, Ed. Alianza, Madrid.

Eliade, M. (1952). *Mitos, sueños y misterios*, Ed. Grupo Libro 88, Madrid.

Faure, E. (1921). *Historia del arte, Arte antiguo*, Ed. Hermes, México.

Ferro, A. (1999). *Psicoanálisis como Literatura y Terapia*, Ed. Grupo Lumen, Buenos Aires.

Freud, S. (1887 – 1904). *Cartas a Wilhelm Fliess*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires.

—(1900). La interpretación de los sueños, en *Obras completas*, tomo V, Ed. Amorrortu, Buenos Aires.

—(1919). Lo ominoso, en *Obras Completas*, tomo XVII, Ed. Amorrortu, Buenos Aires.

Galende, F. (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*, Ed. Metales Pesados, Santiago.

Hesíodo (1982). Teogonía, en *Obras y fragmentos*, Ed. Gredos, Madrid.

—(1982). Trabajos y días, en *Obras y fragmentos*, Ed. Gredos, Madrid.

Homero (1982). *La Ilíada*, Ed. Gredos, Madrid.

—(1982). *La Odisea*, Ed. Gredos, Madrid.

Joyce, J. (1922). *Ulises*, Ed. Rueda, Buenos Aires.

Lacan, J. (1960). *La ética del psicoanálisis*, Seminario 7, Ed. Paidós, Buenos Aires.

Leibniz, G. (1714). *La monadología*, Ed. Electrónica Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Santiago de Chile.

—(1765). *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, Ed. Alianza, Madrid.

- Miller, JA. (2010). *Extimidad, los cursos psicoanalíticos de Jacques Alain Miller*, Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Ogden, T. (1999). *Reverie and Interpretation. Sensing something human*, Ed. Karnac, Londres.
- Ovidio (1983). *Metamorfosis*, Ed. Bruguera, Barcelona.
- Platón (1988). El banquete, en *Diálogos* Vol. III, Ed. Gredos, Madrid.
- Proust, M. (1913 - 1927). *En busca del tiempo perdido*, Ed. Alianza, Madrid.
- Rousseau, JJ. (1782). *Las ensoñaciones del paseante solitario*, Ed. Alianza, Madrid.
- Rudolf, O. (1917). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Ed. Alianza, Madrid.
- Sarasola, B. (2019). "La reproductibilidad técnica y el Kitsch: Ecos de dos debates estéticos", en *Rev. de Filosofía*, Vol. 16, pp. 167 – 184.
- Virgilio (1941). *Eneida*, en *Obras completas de Publio Virgilio Maron*, Ed. Aguilar, Madrid.
- Warburg, A. (1932). *La pervivencia de las imágenes*, Ed. Miluno, Buenos Aires.
- Zagal, H. (2020). "Naturaleza y Demonio. A propósito de ensueños y adivinos en Aristóteles", en *Ideas y valores*, Vol. LXIX, n° 172, pp. 9 – 20, Bogotá, Colombia.