



Universidad
Nacional
de Rosario

Facultad de Psicología

Lo superviviente de la imagen en el trabajo onírico freudiano.

Ensayo

Apellido y nombre: Bernasconi, Valentin

Legajo: B-5856/4

DNI: 41.311.020

Docente responsable: Nívoli, Soledad.

2023

Agradecimientos

Agradezco profundamente a Julieta Salcedo por su atención y compromiso en la revisión de este trabajo.

A Soledad Nívoli, por su tiempo para la dirección de este trabajo integrador final, por su pasión como docente y su espíritu transformador dentro y fuera de las aulas. A Nicolás Elder, por su amistad y por enseñarme que enseñar es otra cosa, una de las lecciones más preciosas que aprendí en estos años de trabajo conjunto. A mis abuelos y padres, por su amor incondicional y porque este título es vuestro mérito también.

A mis amistades más entrañables, por su compañía y por ser mis críticos más honestos.

A la Universidad, por ser pública y darme la posibilidad de elegir.

Por último, a Jorge y Horacio, por ese baño de realidad que necesité.

INDICE

Resumen.....	2
Nota introductoria.....	3 I.
De la imagen, que sobrevive.....	4 II.
Del montaje histórico al desmontaje por la escucha.....	7 III.
Relaciones Freud-Warburg.....	9 IV.
Complemento de Beradt y Cayrol.....	11
V. Conclusión.....	15
Referencias bibliográficas.....	17

Resumen

El presente trabajo integrador final está construido bajo la modalidad de ensayo buscando abordar un problema al que la filosofía, la historia, el arte y el psicoanálisis han dado diferentes respuestas. ¿Qué representa la imagen? La fotografía fue un modo de leer la imagen-sintomática en la clínica de la Salpêtrière, fundando así la iconografía fotográfica de las histéricas. De ello se desprenden al menos dos modalidades de lectura frente a la imagen-síntoma, por un lado, por la vía de la palabra Freud lee en el aparente sinsentido del relato onírico que ello posee un sentido. Por otra parte, en los aportes de Aby Warburg la imagen se encuentra cargada de reminiscencias que ilustran aquello que insiste y busca ser dicho en la cultura. Estas coordenadas guían al presente trabajo integrador final, construyendo la relación entre el trabajo inconsciente y aquello que sobrevive. Junto a ello, la ceguera totalitarista sirve como ejemplo para pensar este nexo, donde lo social conmueve al trabajo del sueño, produciendo así que aquello que insiste en ser dicho es lo único que se escucha. Es por la relación entre los aportes de Freud y Warburg recorridos en este trabajo que podemos concluir en que la imagen {*Phantasma*} representa aquello que está sin estar, y que el psicoanálisis en estas coordenadas, por medio de aquello que se dice, hace presente lo que no está. La imagen, es entonces un soporte para la clínica psicoanalítica, porque desde allí la palabra puede decir más.

Palabras clave:

Freud – Beradt – *Nachleben* – *Pathosformeln* – Warburg.

Nota introductoria

“Al arte debemos tomarlo como modelo, como modelo para otra cosa”

Jacques Lacan

El “caso Warburg” ha creado un círculo de interlocutores, desde Binswanger, pasando por Freud, Buber y muchos otros, siendo no solo estudiado en psiquiatría o en psicoanálisis, sino también un precursor de nuevas características que permiten pensar otro modelo de historia en el arte y en las culturas en general. Es por eso que, en lo que respecta al presente ensayo, el contexto histórico de sus producciones históricas y teóricas nos invitan a pensar relaciones entre el inconsciente freudiano, la época totalitarista, y distintos modelos artísticos.

Desde allí, el recorrido ofrecido en este entramado ingresa por el terreno discursivo que el psicoanálisis atravesó para diferenciarse tanto de la medicina, como de la psiquiatría de la época; las históricas de la Salpêtrière nos permitirán pensar el abandono del montaje histórico y la consecuente fundación metodológica del psicoanálisis.

Junto a esto, si nos valemos de ciertos conceptos warburgianos como la *Nachleben* [pervivencia] o las *Pathosformeln* [las fórmulas del afecto] ambos conceptos planteados por Aby Warburg invitan a pensar la estructura misma de los tiempos de cada cultura en su dimensión singular, pero bajo una lente de supervivencias plurales. Didi-Huberman (2017)

dirá que ambos conceptos permiten leer aquellas supervivencias que cada período necesita. Desde esta modalidad de lectura podremos tentativamente ver cómo otras disciplinas pueden dialogar y enriquecer el campo psicoanalítico, tomando como eje central el modelo anacrónico que sostiene Warburg, permitiéndonos así entablar conversaciones con conceptos metapsicológicos fundamentales para la clínica psicoanalítica y el valor de la imagen que en ella ocupa. Desde dichos postulados se entiende que esta supervivencia sobre la cual navega este ensayo anacroniza el presente, el pasado, y el futuro, concibiendo al tiempo como un producto de supervivencias que insisten y *hacen* al tiempo en sí.

Es por esto que, partiendo de “aquello que insiste” en el modelo warburgiano, veremos cómo el inconsciente trabaja estas coordenadas en el sueño, aproximándonos al mismo por un ejemplo de nuestra historia occidental: la época del nazismo, por medio de testimonios oníricos recolectados por Jean Cayrol y Charlotte Beradt.

I. Del montaje histórico al desmontaje por la escucha

“La ignorancia afirma o niega rotundamente; la ciencia duda”

Voltaire

Situar un inicio concreto en lo que respecta al psicoanálisis implicaría no sólo adentrarse en un problema epistemológico de vasta extensión, sino también un verdadero atolladero. Es por eso que, a los fines de este ensayo y para comprender las influencias del arte en la concepción freudiana del sueño considero necesario remontarnos al Hospital de la Pitié-Salpêtrière en París, donde según los postulados de Georges Didi-Huberman (2011) inventó la histeria como espectáculo y como imagen.

En la *Salpêtrière* nos encontramos con un gran capítulo en la historia de la histeria, donde se han realizado invenciones propiamente dichas de la mano del poder psiquiátrico del siglo XIX, de la antropología criminal y de disciplinas afines, que intentaron construir modelos de saberes clínicos con poco espacio para lo azaroso. Es en este hospital donde ya desde finales del siglo XVII se alojaba a más de tres mil mujeres, cifra que se duplicó para la segunda mitad del siglo XIX. En estos más de 250 mil metros cuadrados, Charcot dió nombre a la histeria, separándola de la epilepsia, intentando a lo largo de sus visitas al

hospital comprender *qué era* la histeria. Su esfuerzo de comprensión fue admirado por todos sus estudiantes y colegas, desde Souques y Meige hasta Sigmund Freud (1991), quien lo consideró un *visuel* en papel poco tiempo después de su muerte.

Jean-Martin Charcot siempre encontraba algo nuevo, miraba una y otra vez aquello que no comprendía, su curiosidad fue su herramienta más simple y poderosa, haciendo además el trabajo de fotógrafo, de registrar aquello que veía. Es también en la inauguración de su cátedra sobre enfermedades del sistema nervioso que subrayó la importancia de una “fábrica de imágenes” (Didi-Huberman, 2007, p.46), resaltando la importancia de un museo anatómico-patológico, cuestión que estaba en auge en la época en distintos lugares de Europa.

Vemos así ciertos ápices que nos referencian a cómo la fotografía ha sido un modelo aplicado a la recolección y a la enseñanza de los cuerpos, una solución a muchos de los problemas de la época de la antropología criminal, de la medicina, y otros múltiples saberes. Es así como en la segunda mitad del siglo XIX asistimos al nacimiento de los fotógrafos de la locura. El primero de ellos fue Hugh Welch Diamond, quien acuñó un sin fin de posibilidades a la observación de casos causando un punto de inflexión en el modo de ver. La fotografía pasó a ser la protagonista en los museos de patología, y con ella se gestó una revolución científica en la Salpêtrière y en todos los hospitales de Europa. Con esta técnica se podía eternizar al caso clínico, construyendo así un registro para comparar, diferenciar, agilizar y efectuar múltiples acciones, antes impensadas.

La fotografía fue uno de los inventos más poderosos y revolucionarios de la época. Tan es así, que en la Salpêtrière pasó a ser moneda corriente su uso técnico. Prueba de ello es la aparición, a finales de 1880, del primer volumen de la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* gracias al uso de una cámara estereoscópica y una cámara de múltiples objetivos. Londe, bajo la supervisión de Charcot, Gilles de la Tourette y Richer inauguraron una práctica territorial novedosa en la Salpêtrière, que permitiría registrar el proceso de investigación y de una historia.

Aparecieron fotografías que mostraban la electrofisiología, las facultades humanas y los distintos tipos de especímenes, tipos, fases y casos de enfermedades o de criminales. El rostro se convirtió en el protagonista y el delator de todo lo que perturba a la humanidad,

4

ya sea por el tamaño del cráneo, de las córneas o de la mandíbula: toda medida respondía a algo.

El castigo de la fotografía en esa época fue que se la ha hecho hablar mucho más de lo que ella indicaba, omitiendo lo que el fotógrafo buscaba decir con ella o el espectador tenían para decir de ella. Si bien la imagen fotográfica nos indica una verdad, en términos de Roland Barthes (1980) ésta es entendida como “una verdad existencial”, aunque en ciertos momentos culturales ha sido mal llamada una *copía de la realidad*), no obstante, no por ello está exenta de lo artificial, de un montaje estético y de un punto de vista que ha dispuesto un momento de una escena. En la Salpêtrière se puede ver claramente esta cuestión, dado que, desde Diamond en adelante no se ha demorado la estandarización del “modelo fotográfico”, ofreciendo a las protagonistas una silla, telón y postura general. La fotografía, en su nacimiento y con su intento de capturar la locura, ha mostrado más sobre la locura que perseguían fotógrafos y psiquiatras que aquella que se intentaba registrar.

Es desde este intento de captura, que podemos ver cómo se comportó en la histeria, buscando colocar en su lugar el útero por medio de los peores maltratos, desde forzar a oler sustancias como petróleo a terapias de electroshock o maltratos físicos constantes. En este modelo teórico descrito, la histeria era el punto vacío que el ojo clínico no podía colmar. Fue la imposibilidad de encontrar *la causa* de la histeria lo que más impulsó a que se la

indagara día a día en la Salpêtrière.

Gracias a los avances técnicos de la época, exposiciones de luz a la lámina donde se vuelca la fotografía mostraron ciertos destellos o veladuras, donde se creyó ver el *aura*, la fuerza vital, lo inexplicable del fenómeno. Todo quería verse sometido al control de la explicación. Es así que Baraduc no cesó de intentar explicar y explicitar aquello que el tiempo de la fotografía les quería decir. Este psiquiatra no se rindió y fotografió todo aquello que pudo, incluso la cabecera de su cama al dormir. Lo que se reveló, en sus propias palabras, era una *nube negra* (Didi-Huberman, 2007), probablemente dada por la oscuridad y la poca exposición, pero hipnotizado por el fenómeno lo describió como el aura de una pesadilla. El aura cobró protagonismo y fue una herramienta más para poder leer el alma de quienes posaban, llevándolo a la obsesión con el tiempo y aquellos defectos de luz que allí se plasmaban.

El secreto de la histeria, aquella *mentira* que se daba por el cuerpo y síntomas que se desplazaban, no podía ser leído desde la novedad del aura en la fotografía, aura que en la histeria podía comprenderse como “el pródromo del ataque histérico” (Ibid. p.134). El síntoma histérico se veía como una intermitencia, como una captura en el tiempo, aquello que la fotografía podía capturar en el *hic et nunc* del montaje histérico. Frente a esto, es necesario observar que la fotografía, en el hecho de su captura de un instante, aísla la continuidad del tiempo de la pose, dejando sin responder interrogantes como ¿qué ocurre antes y qué ocurre después de la captura? Lo podemos suponer, pero jamás lo sabremos con certeza.

He realizado todo este rodeo para aclarar ciertas cuestiones. En primer lugar, siguiendo la conquista de la fotografía y advirtiendo la acción participativa de aquel ojo que espera y que eterniza un momento en pausa, al mismo tiempo que la fotografiada busca que su síntoma sea escuchado, es posible ubicar uno de los grandes avances de la práctica de Breuer y Freud, junto a la posterior formalización de la práctica psicoanalítica. La lectura freudiana sobre la histérica también operó sobre la intermitencia, pero buscando el relato de ese *tempus* eternizado, invitando a que la fotografiada hable, que revele aquello que su montaje construyó y que cuente su historia desde aquel movimiento eternizado por la fotografía instantánea. No se trataba de hacer hablar, sino de escuchar, es por ello que Freud, pidiendo permiso, llevó la histeria al campo de la psicología, buscando ver qué ocurría en *otra escena*.

5

Breuer y Freud vislumbraron algo en el gesto histérico que podía tener relación con otro modelo del tiempo al que el ojo clínico estaba acostumbrado, no solo al sufrimiento por reminiscencia, sino a aquello que producía el llamado pródromo histérico. Es así que comenzó un largo recorrido buscando una escena traumática, buscando un momento exacto de tal o cual cuestión, llegando a tropezar con una verdad; que los hechos no importaban, porque la memoria nos engañaba, pero ese mismo engaño encerraba la verdad del síntoma.

Entonces, ¿dónde encontrar uno de los mayores espacios para la teatralidad del síntoma si no es en el soñar? El inconsciente en sus formaciones es tanto artística como estética y es puesta en escena por medio del motor de la transferencia, cuestión que se observaba día a día en la Salpêtrière de las histéricas ante los médicos. Es aquí que la hipnosis se abrió paso como una herramienta para modificar a voluntad las parálisis, partiendo desde este amor de transferencia hacia el médico, depositando su confianza en él, permitiendo que este haga y deshaga a gusto y semejanza, siendo objeto de sumisión experimental. Lo abrupto pero fascinante de la hipnosis no era suficiente para erradicar por completo al síntoma, todavía quedaba mucho por hacer, pese a que ya se había experimentado suficiente. Solo quedaba escuchar otra dimensión de realidad, en otra

dimensión del tiempo, donde Freud descubrió al inconsciente y a sus maestros artesanos, trabajadores incesantes en ese otro escenario.

6

II. De la imagen, que sobrevive

“Pintar no es imitar, sino traducir”

Claude Lévi-Strauss

Un modo de introducir a Aby Warburg es reconocerlo como un historiador del arte dedicado a la búsqueda y elaboración de vestigios de la antigüedad pagana a lo largo de la época del Renacimiento y protestante. Hijo de judíos ortodoxos quienes se desempeñaban en el negocio bancario, quien a los trece años consiguió un cheque en blanco para comprar todos los libros que quisiera. En palabras de su hermano Max, “El contrato más irresponsable que jamás negocié en mi vida” (Steinberg, 1995, p.111).

A lo largo de su vida y obra, su propósito fue lograr retratar la confluencia entre el antiguo arte pagano y el Renacimiento cristiano, cuestión que, cargada de innovación, mostró a su vez la existente tensión entre ambas, dada por “fuerzas de la naturaleza y una organizada inteligencia”. (Ibid. p.107) El modo donde estas tensiones hacen presencia y

confluyen está en los detalles, que *Dios está en los detalles* ha sido su directiva central al momento de revisar los modelos históricos, utilizando la iconología como fuente histórica.

Esta presentación data de modos más amigables de presentar la historia de vida de Aby Warburg, siendo sin embargo, un modo de leer su vida. Sus poco más de cinco décadas de vida nos permiten ver por medio de publicaciones y presentaciones el auge y declive de un modelo del saber. Posterior a Winckelmann, en 1906, Warburg publica el resumen de una conferencia titulada *Durero y la antigüedad italiana* abandonando en poco más de cinco páginas las concepciones del siglo XVIII sobre la Antigüedad propuestas por Winckelmann, ofreciendo una concepción alejada de esta quietud, serenidad, grandeza, que ofrecía la época sobre las obras de dicha época, inaugurando un modelo centrado en el desplazamiento humano, intenso, pasional.

Los aportes de Warburg que serán sondeados en este ensayo ofrecen no solo un modelo artístico y técnico sino también un modelo cultural de la historia dejando de lado las “buenas imitaciones” o “serenas bellezas” por un modelo fantasmal (Didi-Huberman, 2018) que permitió descomponer la obra al punto extremo: desnudando al síntoma para ver sus tensiones y supervivencias. Las categorías de tiempo e historia en la concepción warburgiana superan la cronicidad y consecutividad, desechando la idea de un punto cero de las cosas, partiendo de un modelo anacrónico de la historia y del origen. Es así que uno de los mayores desafíos al adentrarse a su perspectiva nos invita a destruir en cierta manera aquellos supuestos básicos que conservamos en nuestra historia occidental sobre tiempo y espacio.

Para comprender qué influyó a Warburg, nos debemos remontar tanto a la biología y filología que en la época estaban centrados en aspectos de la vida de los organismos a lo largo de la historia, o reflexiones sobre la propia vida. El debate en torno a la teoría de la evolución de Darwin no estaba exento en esta polémica, cuestión que influiría en las concepciones de cultura, salud, sociedad e histórica. Warburg dio a su manera su punto de vista en el debate, dejando así tres conceptos fundamentales para comprender los fantasmas y supervivencias de las cuales habla, siendo estos *bewegtes Leben*, *Pathosformeln* y *Nachleben*, que permitieron alejarse de las categorías de “vida y muerte” o “grandeza y decadencia” que pertenecían al origen de la historia del arte que brindó Winckelmann y al modelo de historia occidental en general.

En Warburg las imágenes son fundamentales para comprender los modos de supervivencia de elementos del pasado, como es en el caso del Renacimiento, donde se observa la dinámica que posee la imagen, es así que nace el concepto de *Nachleben*, que puede ser entendido como la imagen viviente, o aquella imagen perviviente. Ni Freud ni

7

Warburg han sido los únicos que han cuestionado las concepciones temporales, podemos leer en Walter Benjamin (1986) que dentro de sus nociones críticas al arte encierra una concepción que tampoco sepulta al pasado totalmente, sino que éste se pliega de alguna manera en el presente. Más allá de distinciones teóricas y de enfoque, el punto que une a ambos respecto a la *Nachleben* es la concepción histórica que no supone olvidos, estando específicamente en Warburg el foco puesto en la temporalidad de las obras de arte frente a los modelos históricos de Winckelmann y sus sucesores, la supervivencia sostiene a su vez la *Pathosformeln* en las imágenes, reflejando la emoción en, por ejemplo, la muerte de Orfeo, o en las imágenes del *Atlas Mnemosyne*.

Es así que podemos pensar en las obras artísticas como aquellas que cargan no sólo formas de vida, sino emociones, síntomas y temporalidades. El proyecto warburgiano implicaba construir una historia psicológica de las expresiones, donde, entre sus múltiples objetivos, resalta uno en especial para los fines de este ensayo, el cual consistió en analizar lo que se podía manifestar en las obras, lo compulsivo, lo destructivo e incluso lo irracional.

Quizás uno de sus mayores errores fue mirar demasiado tiempo al abismo, cuestión que lo llevó desde 1921 a 1924 a descender a los meandros de la locura, teniendo que ser internado en Kreuzlingen, donde recibió dos diagnósticos, esquizofrenia por parte de Ludwig Binswanger y, posteriormente, estado mixto maniaco depresivo, según Emil Kraepelin (Ludueña, 2017).

Warburg se aferró a su estado, logró trasladar su objeto de estudio a su propia psiquis y a las temporalidades que ese objeto poseía. Mantuvo en esos años una relación ambivalente con Binswanger, quien admiraba su erudición y dedicación. Logró encontrar su armonía en la figura de Atlas, quien sostiene el equilibrio entre cielo y tierra. Su psiquiatra ubicaba particularmente que ya en su misma escritura, en los periodos de sanidad ya se observaban meandros de su locura (Ibid. p. 33), echando a luz que toda la obra de Warburg es su síntoma y hace advenir su *sinthome*, identificándose con Atlas.

Es entonces notorio que el *Atlas Mnemosyne* se revela no sólo como una meditación sobre el tiempo y la historia, sino como figuraciones de lo supra-humano, de demonios como los que ha tenido que enfrentar en su internación. El *Atlas* intenta aprehender aquello que es inaprensible para el humano, manteniendo a su vez cierta distancia con los mismos demonios.

El trabajo de Warburg expresa su locura, los demonios se pueden transpolar a lo avasallante de la guerra mundial, a las dificultades religiosas que tuvo que pasar su familia judía, o a lo que fuera. Independientemente de la cuestión, lo que expresa su trabajo es la ficción en la que vivió, donde por medio de su trabajo asumió la tarea de decir la verdad, que no es otra cosa que decir la locura. Si bien verdad y locura parecen incongruentes, en un capítulo de la historia, esta cuestión tomaba senderos similares, me refiero a las décadas de la invención de la histeria que hemos visto previamente.

III. Supervivencias

“Cada época sueña la siguiente”.

Jules Michelet

Previo a establecer paralelismos y atisbos de lecturas que se podrían hacer respecto a la relación Freud-Warburg que conduce el presente, previo a ello y en dicha fórmula debemos contemplar a un tercero, al fundador del psicoanálisis existencialista, Ludwig Binswanger, quien trabajaba en el sanatorio Bellevue en Suiza, donde desde abril de 1921 hasta agosto de 1924 fue internado Aby Warburg.

Binswanger fue no sólo un sucesor de Karl Abraham sino también asistente de Jung, quien lo invitó en 1907 a Viena, donde conoció al padre del psicoanálisis y entabló una

amistad por correspondencia que duró décadas, independientemente de las asperezas teóricas que entre ellos existió posteriormente. Incluso casi tres décadas después de haber conocido en persona a Freud, en su ochentavo cumpleaños organizado por las Sociedad Vienesa de Psicoanálisis, presentó un escrito relacionando los postulados freudianos con la concepción del hombre en tanto ser humano como tributo a él.

Más allá de las correspondencias teóricas que han ido intercambiando a lo largo de estos años de amistad, sus correspondencias también hacían referencia a personas que se encontraban en internación o en tratamiento psicoanalítico, como es el caso de Aby Warburg. En 1921 el padre del psicoanálisis escribe lo siguiente:

Actualmente tienes en tu bella institución... al Profesor V de I. [El código de Freud era mover la letra anterior o posterior del alfabeto: Warburg de Hamburgo], un hombre en quien yo poseo gran interés, tanto por su trabajo apasionado y delicado, como por el hecho de que es primo de mi amiga más íntima (una ex paciente). ¿Podría yo saber cuál es su estado y conocer acerca de la posibilidad de que sea capaz de regresar a trabajar? (3 de Noviembre, 1921). (Binswanger, 2008. p.174-175)

La respuesta de Binswanger, días más tarde, fue la siguiente:

Con el pasar del tiempo la excitación psicomotora irá gradualmente descendiendo, pero no considero que una restitución de su condición [*quo ante*] previa al estallido psicótico y a sus investigaciones sea posible. Es una gran pena [*Es ist jammerschade*] que él previsiblemente no sea capaz de continuar creando sobre aquella inmensa librería que posee llena de vastos conocimientos. (8 de Noviembre, 1921). (Ibid, p.175)

Bien es sabido que Freud ha sido un lector de la época, amparándose siempre en teorizaciones de áreas afines (o no tanto) que pudieran permitir una construcción total. El interés, o al menos la curiosidad en las construcciones teóricas de Warburg nos invitan a pensar la incesante devoción a su trabajo por parte de Freud. Junto a ello, si miramos hacia el otro lado, suspendiendo brevemente que Warburg conversaba de alguna manera con los postulados freudianos, podemos leer que efectivamente él conservaba también interés en sus escritos. En una nota escrita al margen de un borrador para la lectura sobre los Hopi escribía "*falta Freud, Totem y tabú*". (Michaud, 2017. p. 252)

El esfuerzo warburgiano reposó en reconocer la complejidad de las imágenes y objetos, compuestos por madejas, sobredeterminaciones y supervivencias, siendo estas últimas específicamente aquello que permite reconocer el modo anacrónico de su expresión, y a su vez alojando la misma sobredeterminación significativa que alojan las

9

representaciones, como podemos observar en los estudios de Warburg en *El ritual de las serpientes* o en su *Atlas*. La sobredeterminación que estudia Warburg no está nada alejada de aquella pulsación inconsciente que lee Lacan en el inconsciente freudiano que se abre paso por medio de las formaciones del inconsciente. Es en esta clave, que el síntoma puede ser entendido como sinónimo de aquel movimiento serpentino que observa Warburg en los pueblos en su viaje a México, síntoma que se desplaza a través del tiempo, y sobrevive. En relación a esto, Haimovich dirá que:

Lo actual es lo que carece de representación, lo que no se acomoda al orden de los nombres, las formas y los lugares. Actual es el nombre de lo que aún no tiene nombre, la forma de lo que aún no tiene forma, el lugar de lo que aún no tiene lugar. Es el lugar por excelencia del sujeto. (Haimovich, 2022. p.145)

En estas coordenadas, se puede leer tanto en la imagen warburgiana como en el inconsciente freudiano que nos encontramos entonces con modelos teóricos del destiempo, que, en el primer caso intenta representar la complejidad de la imagen, y en Freud, al síntoma. Ambos supieron ver la caótica armonía que tanto Laocoonte para Warburg como Anna O. para Freud representaban, atentos a lo intermitente, a otro modo de diálogo que mezcla pasado, presente y futuro, tal como ocurre con las luciérnagas.

IV. Recuperadores de luciérnagas

10

*“Era el único modo de sentir la vida,
único color, única forma: ahora se acabó.
Sobrevivimos: y es la confusión
de una vida que renace fuera de razón.”*

El epígrafe “Flectere si nequeo superos. Acheronta movebo” [Si no puedo persuadir a los dioses del cielo, moveré a los de los infiernos] de *La interpretación de los sueños* de Freud (2001) nos adelanta el desafío epistemológico que aquel investigador vienés decidió enfrentar con sus numerosos trabajos metapsicológicos para explicar algo de ese inconsciente, descubierto con el trabajo sobre los sueños que comenzó un 24 de Julio de 1895. No obstante, previo a su publicación, el trabajo de Freud fue sostenido por un andamiaje somático que, al constatar la insuficiencia metodológica con la que se abordaba la histeria, pasó a ser posteriormente psíquico.

Dicha obra hoy en día canónica previamente se abrió paso frente a otros escritos históricos sobre simbolismos o cifrados del sueño, constatando no solo un sentido *-a construir-* para la interpretación de los sueños, sino también la prueba de la existencia del inconsciente. Este escrito marcado por su autoanálisis y la muerte de su padre, nos ofrece amplias consideraciones sobre el trabajo onírico que demuestran la vía regia de lo inconsciente por medio del trabajo de la escucha. Es así que lo que podemos denominar el giro de 1900 en lo que respecta a la consecuente construcción del psicoanálisis, Freud (1991) muestra el pasaje de la técnica sugestiva (la cual opera *per via di porre*, añadiendo, sugestionando) a la técnica analítica (con su operación *per via di levare*, centrada en la génesis de los síntomas) que oficia una escucha, encontrando así en el material onírico tanto un contenido manifiesto como un contenido latente del sueño, el cual se presenta desfigurado como un rébus, disfrazando al deseo inconsciente frente al trabajo de la represión en el aparato psíquico. Más allá de los maestros artesanos del sueño que operan en el trabajo del sueño, la condensación y el desplazamiento, como así también de la elaboración secundaria realizada en la clínica, el “miramiento por figurabilidad” es el aspecto que más interés cautiva para este ensayo, por su trabajo modificador del contenido latente en imágenes visuales fragmentarias, abstractas e ilógicas. De esta manera y gracias a estos conceptos, Freud descarta la correspondencia unívoca del símbolo del sueño, abriendo paso a la vía interpretativa del sueño por parte del sujeto que parte de asociaciones que, en un principio, pueden presentarse como ilógicas o sin sentido alguno.

Es así que este escrito nos demuestra que el sueño está construido sobre una base: la vida anímica del sujeto, sus vivencias, su contexto social, y sus acontecimientos pasados, presentes e incluso futuros. Este modelo clínico así oficiado, pone en primer plano la posibilidad de la aparición de intermitencias que afloran, de elementos supervivientes en la vida anímica, restos de una sismografía del lenguaje anterior a nuestro nacimiento.

Efectivamente, es por fuerzas de la censura que recordamos mucho menos de aquello que soñamos, mismamente aquello que recordamos suele ser fragmentario, más aún, el sueño se olvida a medida que pasa el tiempo, siendo este olvido el producto oficiado por la resistencia, pero dejándonos entre otras cosas con aquel carácter de sacudida momentánea, como ocurre con la marea contra la costa, siendo retraída luego de colisionar, para posteriormente volver a hacerlo.

Intermitencias del discurso, elementos que insisten y sobreviven. El interés freudiano residió en buscar construir el sentido, pero hubo momentos en la historia donde

el sentido podría parecer de lo más evidente, y el sueño se convirtió en el único lugar de reparo, en el único lugar donde algo del *Wunsch* [deseo (*dèsir*)] podía sobrevivir. En 1982, Denis Roche relataba sus experiencias de fotógrafo en *La desaparición de las luciérnagas* (Didi-Huberman, 2017), allí se referenció a Barthes buscando resaltar el carácter

intermitente de la fotografía, y cómo éste se podía observar en múltiples aspectos de la vida. Este carácter, equiparable a la bioluminiscencia de las luciérnagas, a la afánesis del sujeto del inconsciente, e incluso a los elementos que construyen una imagen superviviente, parece ser puesto en peligro en una época donde el totalitarismo ha avasallado todos los espacios con reflectores que no dejan espacio a intermitencias, a *imágenes-luciérnagas*, a la imaginación misma.

Es así entonces que para un joven poeta las luciérnagas habían muerto, y esa materia superviviente, ante los fantasmas del totalitarismo se había apagado completamente. Pier Paolo Pasolini con la lectura de Dante comprendió que el infierno estaba iluminado, y que las luciérnagas se habían vuelto discretas, llegándose a apagar. El fascismo arrasó con la esperanza, decretó desde la gubernamentalidad, coagulando las ideas, y, por el encandilamiento, generando confusión; ¿Quién es inocente, en un mundo donde en realidad no hay culpables?

En palabras de Didi-Huberman “Para conocer a las luciérnagas hay que verlas en el presente de su supervivencia: hay que verlas danzar vivas en el corazón de la noche [...] aunque sea por poco tiempo. Y aunque haya poca cosa que ver” (Ibid. p.39). En un contexto así, por más pequeña que sea una comunidad de luciérnagas, ellas vibran y convocan en un espacio de oscuridad, sobreviviendo en ese espacio intermitente, en ese *entre* emergente, dejando una huella, por más pequeña que fuera.

Afortunadamente existieron recopiladores de luciérnagas en medio de esta oscuridad fascista, siendo una de ellas una periodista alemana, Charlotte Beradt, quien mostró años más tarde cómo muchas luciérnagas perseguidas por el nazismo se defendían en sus sueños ante el Otro avasallante. Su trabajo realizado entre 1933 y 1939 al pie del totalitarismo, ha recopilado decenas de sueños que expresan en propia almohada los testimonios de vida onírica en la época del nazismo. Junto a ella, Jean Cayrol un poeta y guionista, también fue recopilador de otro archivo de sueños que ocurrieron mientras se encontraba preso en el Centro de Detención de Mauthausen-Gusen.

Estos testimonios, junto a muchos otros que han ido apareciendo con el pasar del tiempo afortunadamente nos rescatan del pesimismo de Pasolini; las luciérnagas no murieron, sino que temporalmente los focos fascistas no permitieron que danzaran en ese lugar, ocultándose, encontrando forzosamente otros rincones. No existe luz que pueda cubrir todos los espacios, ni destrucción o censura que pueda finiquitar cualquier intento de supervivencia. Entendemos que siempre hay un resto, un accidente temporal, espacial, que devendrá apertura donde eso se haga presente.

La imagen es una intermitencia signada de una potencia política, es por ello que hay que intentar comprender *qué* nos quiere decir esta imagen. Es en las penumbras más oscuras donde más fácil resaltan estas luciérnagas, es por cartas guardadas entre libros en la biblioteca de una periodista donde sobrevive una luciérnaga, es en los colores que sueña un preso en Auschwitz donde se aferra un *wunsch*, es en botellas al mar donde algo, por la manera más ínfima que se presente, sobrevive. En este contexto, como dice Pascal, “Nadie muere tan pobre que no deje alguna cosa [...] Ciertamente, deja un legado de recuerdos” (Ibid. p.103)

Es así como Beradt, Cayrol y tantos otros recuperaron *imágenes-luciérnagas* en el contexto fascista, las cuales trasladan al lector a la piel de esa imagen que sobrevive bajo el terror, mientras que lo enfrenta, no resignando la porción humana que no le pueden quitar, que resiste a la luz del fascismo: el inconsciente que descubrió Freud, que habla por restos, que habla desde lo indestructible del deseo.

Al leer varios archivos de los ofrecidos por ambos, uno se puede preguntar si la *representación (Vorstellung)* en el sueño, ¿Implica simplemente una reproducción? o si surge de la diferenciación. Efectivamente, podemos acordar que la representación es una

acción complicada, que es representada como un *rébus*, en una escritura jeroglífica, pero lo que expresa permanece inmanente, dado que de lo que se trata en estos sueños es del choque representativo con el carácter repetitivo pulsional, es por ello que hablamos de *Vorstellungrepräsentanz* [representante de la representación].

En el repositorio de archivos oníricos que nos ofrecen Beradt y Cayrol se presentan otros tipos de sueños que a priori muestran un mensaje claro: el avasallante totalitarismo, que incluso en el estado del dormir hace estar alerta al pueblo. En primer lugar, previo a dar paso a la revisión de algunos ejemplos, debemos recuperar que, en materia del inconsciente, “cada lengua aporta desde sus vacilaciones la historia de un sentido” (Koop, 2000, p.29). Es trabajo de la clínica psicoanalítica pesquisar algo de aquella palabra extranjera que compone el discurso del sujeto, siendo así que la *Vorstellung* en los sueños nos ofrece un verdadero trabajo constituido por imágenes estéticamente montadas que cuidan una representatividad particular.

Los sueños de la época que describo en la lengua social son descritos como pesadillas que nos revelan el “punto de acmé” (Ibid. p.42) aquello que podemos entender como el punto culminante de los sueños donde la angustia perturba la guardia del dormir, forzando el despertar. Ahora bien, esta angustia en términos de Lacan parte como goce del Otro, siendo presentado, así como un aplastante peso extraño en el cuerpo. Sin embargo, Freud en *La interpretación de los sueños* no analizó nunca pesadillas, lo más cercano a ello que podemos rastrear, son sueños de angustia o de contenido penoso, pero, por otra parte, tanto Freud como Lacan, han hecho mención a Ernest Jones para lo que este tipo de sueños respecta.

Jones, en su escrito *La pesadilla* (1967) realiza un cierto dispensario de elementos característicos en las pesadillas, siendo en primer lugar el espíritu de un *fantasma de opresión* que genera una sensación de opresión, ahogo, que genera el sobresalto característico del despertar, junto a esto, también se puede presentar agonía, miedo o una parálisis. Opresión, miedo, parálisis, resaltan lo pasivo del cuerpo, siendo acompañados generalmente por personajes inquisidores, siniestros. Se ha visto que en tiempos difíciles de la Edad Media se ha elevado la aparición de las pesadillas en lo social, que testimonian que este *cumplimiento del deseo* del sueño no es otra cosa que puro placer, ¿pero para quién?

Que la pesadilla sea el goce del Otro, nos indica que incluye aquello que no funciona, siendo ella misma aquello que no anda, mientras permite que lo demás funcione, en un doble movimiento que intenta mantener el equilibrio donde reina el desequilibrio, o, mejor dicho, donde existe un tormento que no acaba.

En estas coordenadas, podemos comprender como aquel tormento que no acaba, que parte de lo representativo visual del exterior, como luces que ciegan, se hacen presentes. Veámoslo:

El primer ejemplo es un tipo de sueño que Beradt (2019) decidió desestimar, sueños “de violencia corporal y de angustia fisiológica”. No obstante, creo necesario recuperar uno de ellos al menos: “*Me despierto bañado en sudor, una vez más como en incontables noches, estaba baleado, torturado, con el cuero cabelludo arrancado, bañado en sangre, con los dientes quebrados, en frenética huida, siempre con la SA pisandome los talones*” (p.31).

El segundo ejemplo es un sueño de una ama de casa de clase media: “*Por las noches me esfuerzo incansablemente por descoser la esvástica de la bandera nazi. Estoy orgullosa y feliz por ello, pero siempre al otro día vuelve a estar firmemente cosida*” (Ibid. p.95).

En lo que respecta al primer ejemplo, podemos ver claramente como el trabajo del sueño está marcado por significantes que *ordenan* al cuerpo, que hacen el texto onírico,

que construyen este encriptado deformado, condensado, pero de igual manera expresando e intentando simbolizar aquellos restos diurnos que irrumpen en la conciencia.

Para la génesis de este tipo de sueños pesadillescos, tenemos que contar con condensaciones de rasgos identificatorios, provistos por un fenómeno de masas, y un Otro inquisidor que busque certezas en su acusación. La cuestión del inquisidor es primordial en estos sueños, como podemos ver en numerosos ejemplos, pero rescatando el relato de una sombrerera que se abolía a sí misma:

Sueño que en el sueño hablo ruso como medida de precaución ante la posibilidad de decir algo en contra del Estado (en realidad no sé hablar ruso y tampoco hablo mientras duermo). Esto lo hago *para que yo misma no logre entenderme* ni lo pueda hacer el resto. Luego sucede que eso también está prohibido, por lo que yo misma debo denunciarme (Ibid. p.63).

Ahora bien, estos relatos fueron durante la época del nazismo, pero, ¿qué ocurre tras los alambres, donde el contacto se prohíbe, y la esperanza se sella en una cámara? Cayrol relata que los presos se aferraban a lo más simple en sus sueños; colores, sonidos, espacios, se transforman en relictos de augurio. En la mayoría de casos, estos elementos eran un nexo directo con aquel momento de captura, veamos un ejemplo de un estudiante de derecho:

Había sido detenido en el “momento de las cerezas”, por el mes de junio. El día de su detención, su madre le dijo que volvería a casa en el “momento de las cerezas”. Ella pudo enviarle un paquete de esa fruta a la prisión. Luego, fue trasladado a un campo de concentración. Cayó enfermo. La fiebre aumentaba y él comprendió que ya no tenía chances de volver. Su corazón poco a poco ralentizaba su ritmo. Tal vez perdió el conocimiento, no estaba seguro, pero de pronto, ante sus ojos, se desplegó una especie de bandera cuyos colores estallaron como al rasgarse. Era el rojo que volvía, el rojo de las cerezas. (Pollock & Silverman, 2019. p.45)

Otro sueño, en esta ocasión narrado por un sacerdote durante su detención en el campo de concentración de Mauthausen:

Se encontraba con uno de sus compañeros frente a Cristo clavado en su cruz, y de repente, nuestro Señor estalló y su sangre brotó de su cuerpo destripado para caer sobre los dos hombres arrodillados. El sacerdote susurró: “La sangre de Cristo nos cubre y nos protege, estamos salvados” (Ibid. 45).

Frente a la adversidad, podemos ver como el sueño nos permite, recuperando las palabras de Walter Benjamin (Didi-Huberman, 2017), “organizar el pesimismo”, franqueando lo impuro del momento histórico que se transcurre, sosteniendo la supervivencia inmanente de las imágenes, y su deseo. Aferrarse a lo que sea, por más mínimo que parezca, es aquello que permite sostener la esperanza intermitente de las luciérnagas. Mientras ese resplandor persista, los diarios seguirán siendo escritos, las paredes podrán oficiar testimonio, las tumbas conservarán los ecos de las voces clandestinas que no cedieron.

“Tengo un talento especial para conformarme con lo fragmentario.”

Freud a Groddeck

En palabras de Jacques Rancière (2005), no sólo el arte prueba que hay un sentido donde parece no haberlo, sino que son testimonios de la existencia de la relación entre el pensamiento y el no-pensamiento. En estas coordenadas y en categorías analíticas podríamos decir que aquello a lo que más se resiste, es lo que más insiste por medio de vacilaciones, actos fallidos, chistes en el discurso, siendo así entonces uno repetidor de aquello que no recuerda.

Las propuestas históricas en lo que respecta al arte como el modelo warburgiano nos ofrecen concepciones superadoras a modelos meramente representativos de épocas o situaciones, ubicándonos en una historia del arte de lo representativo, de aquello que retorna y sobrevive en el tiempo.

En esta clave de lectura, es interesante recuperar la revisión etimológica que realiza Eduardo Grüner (2017) respecto al término *imagen* la cual si nos remitimos al origen latino proviene de *Imago*, pero si nos volcamos al legado griego, nos lleva al concepto de *Phantasma*. El autor nos dirá que la imagen es producto de una construcción, pensando esto en términos biológicos, el ojo como órgano que es afectado por los rayos de luz, los aloja en un “punto ciego”, la mácula, que es lo que permite percibir lo que se forma como imagen por medio del trabajo cerebral, rayos que posteriormente son borrados, reemplazados, en milésimas de segundo por el siguiente estímulo recibido que actualiza ese punto vacío. A partir de esta concepción de la imagen se han construido los primeros *Daguerrotipos*, el *efecto Kuleshov*, y lo que hoy conocemos como producción cinematográfica. Por su parte, la noción griega de *Phantasma*, alude a la transparencia, a la confusión entre luces y sombras, a la mezcla de las mismas. Si sostenemos la categoría de imagen como *Phantasma*, entramos en un terreno de alojamiento, de memorias, de recuerdos, de opuestos que se presentan de manera transparente, estando, sin estar. Es así que la *Nachleben* de Warburg transloca la noción de *Phantasma* a la *Imago*, conteniendo aquello que parecía olvidado. Numerosos son los ejemplos en la revisión historiográfica que realiza Warburg, un ejemplo de ello son las “ninfas danzantes” y la representación de Richer sobre el pródromo del ataque histérico, o el “amasijo de serpientes” de la Medusa que retorna en la Venus de Botticelli (Gruner, 2017).

Es en estas categorías que considero al modelo de Freud plasmado en *La interpretación de los sueños* y a lo largo de su producción teórica, un modelo warburgiano del trabajo del inconsciente, donde no relega simplemente al modelo de la imagen como un modelo de la historia en general, sino un modelo que se rige por el tiempo del inconsciente, donde la imagen es parte de una escritura, que construye junto a la letra del inconsciente, al sueño mismo.

A partir de algunos relatos oníricos recuperados en la época del nazismo, vimos de qué manera el sueño nos muestra lo que sobrevive en una sociedad de *phantasmas*, donde la confusión es lo que reina en el día, y persiste en el sueño como aquello que no funciona, sosteniendo de esa manera lo demás.

Por último, y a modo de consideraciones finales, rescato las palabras que inauguran como epígrafe este capítulo, dado que el espíritu freudiano no fue perseguir absolutismos, sino recuperar parcialidades, restos, fragmentos presentados en el discurso. Es entonces acertado decir que, aceptando al desorden y a lo fragmentario, que se podrá *des-ordenar* algo de la vida anímica, alojando así márgenes de libertad en la clínica psicoanalítica. Warburg es la presente invitación a no construir una cristalización en el psicoanálisis, para

que no sea parte de una iconografía más, sosteniendo entonces una práctica discursiva de lo que sobrevive en el tiempo y aloja lo extranjero en el discurso.

- Benjamin, W. (1986) El narrador en *Sobre el Programa de la Filosofía Futura*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Benjamin, W. (2012) El París de Baudelaire. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Beradt, C. (2019) El tercer reich de los sueños. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Binswanger, L. & Warburg, A. (2008) La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman, G. (2018) La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada editores.
- Didi-Huberman, G. (2017) La supervivencia de las luciérnagas. Madrid: Abada editores.
- Didi-Huberman, G. (2007) La invención de la histeria. Madrid: Ediciones cátedra.
- Freud, S. (1991) Primeras publicaciones psicoanalíticas (1893-1899). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2001) La interpretación de los sueños (primera parte). Buenos Aires: Amorrortu Editores
- Freud, S. (2001) La interpretación de los sueños (segunda parte). Buenos Aires: Amorrortu Editores
- Freud, S. (2001) Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras: 1920-1922. Buenos Aires: Amorrortu Editores
- Grüner, E. (2017) El ser y la mirada. En *Conjetural 67*. Buenos Aires: Ediciones SITIO.
- Jones, E. (1967) La pesadilla. Buenos Aires: Paidós.
- Koop, G. (1996) Freud: La densidad figurativa. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Kuri, C. (2015) Estética de lo pulsional. Buenos Aires: Letra Viva.
- Lacan, J. (2022) Seminario 23: El sinthome. Buenos Aires: Paidós.
- Levi-Strauss, C. (2011) Antropología estructural. España: Paidós Básica.
- Ludueña, F. (2017) La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Michaud, P. (2017) Aby Warburg y la imagen en movimiento. Buenos Aires: Libros UNA.
- Pollock, G. & Silverman, M. (2019) Concentrationary Art: Jean Cayrol, the Lazarean and the everyday in Post-War film. Literature, music and the visual arts. Nueva York: Berghahn books.
- Ranciere, J. (2005) El inconsciente estético. Buenos Aires: del Estante

Winckelmann, J.J. (1989) Reflexión sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura. Madrid: Aguilar

