

Retorno a la interpretación de los sueños

Return to dreams interpretation

Por Héctor López

RESUMEN

La intención de este trabajo es rescatar la importancia de la interpretación como “técnica del significante” que Lacan encuentra en “La interpretación de los sueños”.

En un momento del psicoanálisis en que la investigación y la práctica se han volcado hacia una valoración de la “letra” como “lo real de lo simbólico” en oposición al significante, y por lo tanto no distinguida de la “escritura” matemática, se hace necesario retornar a las nociones de jeroglífico, de *rébus*, de condensación y desplazamiento, mecanismos en los que Freud descubrió las leyes y los modos de producción del inconsciente.

Para ello he seguido la penetrante lectura que Lacan realiza de *Die Traumdeutung* en “La Instancia de la letra...” (1957) y otras obras contemporáneas. A la vez este retorno, cuando se tienen en cuenta textos posteriores como “*Lituraterre*” (1970), permite apreciar hasta qué punto las ideas últimas de Lacan sobre la letra y la escritura apoyadas en la lógica y la topología, lejos de ser inconciliables, estaban ya anticipadas en su enseñanza de los años cincuenta.

Palabras clave: Sueños - Interpretación - Instancia - Letra - Rébus - Jeroglífico - *Enstellung* - Condensación - Desplazamiento

SUMMARY

The Intention of this paper is to rescue the importance of the interpretation as a “signifier technique” that Lacan finds in “The interpretation of dreams”.

In a certain moment in psychoanalysis when investigation and practice have leaned to a valuation of the “letter” as “the real of the symbolic”, opposed to the signifier and therefore not distinguished from the mathematical writing, it is necessary to go back to the notion of hieroglyphic, of rebus, of condensation and displacement, mechanisms in which Freud discovers the laws and ways of production of the unconscious.

For this I have followed the deep reading that Lacan does of the *Die Traumdeutung* in “The agency of the letter”... (1957), and other contemporary books. At the same time, that return made from later texts like “*Lituraterre*” (1970), let us appreciate up to what extent, the later ideas of Lacan about letter and writing based on logic and topology, far from being incompatible, were already anticipated in his teaching of the fifties.

Key words: Dreams - Interpretation - Letter - Rebus - Hieroglyphic - *Enstellung* - Metaphor - Condensation - Displacement

INTRODUCCIÓN

En los años 1956 y 1957 Lacan levanta muy alto el blasón de *Die Traumdeutung* para denunciar el olvido, casi hasta su disipación, del inconsciente freudiano en la práctica de entonces (Lacan 1956 a y 1957). ¿Y hoy... qué pasa hoy? ¿Alguien se acuerda del jeroglífico, del *rébus*, de todas las astucias “lenguajeras” del inconsciente? ¿Queda algún psicoanalista que quisiera ser un Champollión? O mucho menos, ¿alguno que recuerde la intensa atracción de Lacan por un título de Silberer como el siguiente: *El azar y las travesuras de los duendes del inconsciente?* (Silberer, 1921).

Si algo tiene de específico el psicoanálisis, ¿dónde ir a buscarlo sino a ese modelo de todo acto psicoanalítico que es la interpretación de los sueños, y que según Lacan, Freud siempre puso por encima de toda apelación a “lo psíquico”?

Si para el psicoanalista tecnológico del nuevo siglo detenerse en las sutilezas del significante es perder el tiempo, mucho me temo entonces que la *Traumdeutung* ya fue. Y si fue, es probable que detrás de ella se vaya también el psicoanálisis.

El encuentro sorpresivo de los sueños

Este trabajo implica un doble retorno: a la *Traumdeutung* por supuesto, pero también a la lectura que Lacan hace de ella en el apartado 2. “La letra en el inconsciente” de “*La Instancia de la letra...*”. Será por lo tanto necesario que el lector tenga muy a mano esos dos textos para seguir el mío.

En lo inconsciente nos encontramos por cierto con la instancia de la letra,

pero no de la letra muerta de las fórmulas de la ciencia, sino de aquella que produce todos sus efectos sobre un sujeto, que por el solo hecho de hablar queda localizado y determinado por sus efectos en el “discurso concreto”. Es lo que nos enseña “la obra completa de Freud”¹ dice Lacan.

Si el inconsciente es estructurado como un lenguaje, no es menos el discurso del Otro, es decir herencia discursiva de nuestros antepasados.

Die Traumdeutung es el mensaje de Freud “donde está el todo de su descubrimiento”. El encuentro con los sueños fue una sorpresa y casi un disgusto para el propio Freud:

“Me fue dada como primicia después de que yo, obedeciendo a un oscuro presentimiento, me hube decidido a trocar la hipnosis por la asociación libre. Mi apetito de saber no iba dirigido de antemano a la comprensión de los sueños” (Freud, 1914).

Pero es en las cartas a Fliess donde se lee con mayor claridad el efecto de sorpresa y desconcierto ante su descubrimiento. En la carta 107 le escribe:

“El sueño, en cambio, de pronto ha cobrado forma, sin ningún motivo especial, pero esta vez creo que definitivamente. Me he convencido de que todos los disimulos no sirven y que tampoco sirve la renuncia, pues no soy lo bastante rico como para guardarme mi más bello descubrimiento, probablemente el único que me sobrevivirá”.

Y más adelante:

“Ninguna de mis obras anteriores ha sido tan autóctonamente mía como ésta: es mi propio almácigo con mi propio abono, mi propia semilla y

encima hasta una *nova species mihi*" (Freud, 1899 a).

La "confidencia sorprendida" de Freud se continúa en la necesidad de conformar su estilo a la modalidad retórica del inconsciente, donde los significantes son empleados con total libertad con respecto al significado, confirriendo un aspecto travieso y disparatado no apto para la seriedad que la ciencia exige y que Freud quisiera. Subrayemos además que Freud no fue al encuentro de los sueños, los sueños vinieron a él desde la narración espontánea de sus pacientes. Leemos en la carta 118:

"Lo referente a los sueños me parece a salvo de toda objeción; lo que en ello me disgusta es el estilo, esa total incapacidad mía de hallar la expresión noble y simple, cayendo en cambio en la metáfora chistosa y excesivamente figurada. Lo sé muy bien, pero la parte que en mí lo sabe y lo juzga no es, por desgracia, la parte productiva. No hay duda de que todos los soñantes son la mar de chistosos, pero eso no es culpa mía ni puede ser motivo de un reproche" (Freud, 1899 b).

Por lo demás, los más relevantes descubrimientos en el campo de la ciencia positiva no han surgido sino de la misma manera: en el "feliz azar" de un encuentro sin buscar, como lo demuestra la moderna epistemología discontinuista una y otra vez.

El rébus de la letra

En el "capítulo liminar" según refiere Lacan, -que no es el capítulo I de *Die Traumdeutung* sino la Introducción al capítulo VII, (VI en versión Strachey)², Freud emplea la palabra *rébus* en el

sentido de "acertijo en imágenes", aclarando que no es para nada obvio el origen de las imágenes oníricas sino que debe ser explicado como un trabajo (*Arbeit*) del sueño.

En verdad Freud utiliza tanto la palabra alemana *bilderrätsel* como la francesa *rébus*, aceptada tanto en alemán como en inglés y español. Las traducciones al castellano son ambiguas. Los términos *bilderrätsel* y *rébus* son traducidos impropriamente por López Ballesteros como "jeroglífico". La traducción de José L. Etcheverry, cotejada con la prestigiosa "Standard Edition" inglesa de James Strachey, comienza traduciendo *rébus* como "acertijo" y también "pictografía", pero finaliza el capítulo empleando la misma palabra francesa del original alemán: *rébus*.

Estos detalles filológicos tienen su importancia, en la medida que Lacan atribuye al *rébus* freudiano la propiedad de legitimar el concepto de letra. Transcribimos a continuación una parte de la página "liminar" mencionada, reponiendo la palabra *rébus* y dejando entre paréntesis la que emplea J. Etcheverry en su traducción, de tal modo que resalten las diferencias:

"El contenido del sueño nos es dado, por así decir, en un *rébus* (pictografía), cada uno de cuyos signos ha de transferirse al lenguaje de los pensamientos del sueño. Equivocaríamos manifiestamente el camino si quisiésemos leer esos signos según su valor figural en lugar de hacerlo según su referencia a los signos del lenguaje. Supongamos que me presentan un *rébus* (acertijo en imágenes): una casa sobre cuyo tejado puede verse un bote, des-

pués una letra aislada, después una silueta humana corriendo cuya cabeza le ha sido cortada, etcétera. Frente a ello podría pronunciar este veredicto crítico: tal composición y sus ingredientes no tienen sentido. No hay botes en los tejados de las casas, y una persona sin cabeza no puede correr, además, la persona es más grande que la casa y, si el todo pretende figurar un paisaje, nada tienen que hacer allí las letras sueltas, que por cierto no se encuentran esparcidas por la naturaleza. La apreciación correcta del *rébus* (acertijo) sólo se obtiene, como es evidente, cuando en vez de pronunciar tales veredictos contra el todo y sus partes, me empeño en reemplazar cada imagen por una sílaba o una palabra que aquella es capaz de figurar en virtud de una referencia cualquiera. Las palabras que así se combinan ya no carecen de sentido, sino que pueden dar por resultado la más bella y significativa sentencia poética. Ahora bien, el sueño es un *rébus* (*rébus*) de esa índole” (Freud, 1900 a).

Interpretar el sueño como un *rébus*, implica atribuir a las imágenes oníricas (o mejor dicho a su relato por el soñante) una determinación que no le viene desde el significado convencional sino desde su condición de letra. Freud recoge de la antigüedad el sueño de Alejandro Magno ante la ciudad de Tiro: un sátiro bailando sobre un escudo, sátiros es decir, (*sátiros*). El adivino Aristandro lee a la letra: sa-^oturoV “tuya es Tiro” (Freud, 1900 b).

Para Freud, como en este caso para Aristandro, el sueño escribe con figuras elementales literales que en nada

representan a la imagen.

En el dominio de lo popular, el *rébus* se asocia -por el efecto que produce- al juego de ingenio y al pasatiempo de humor. Su técnica es utilizada para construir acertijos en imágenes de intrincada solución. El *rébus* descuenta que el “incauto” (que somos todos) atrapado en la fascinación que producen las imágenes, buscará la solución enlazando significados y no “literalizando” las figuras.

El *rébus*, como modelo de formación del inconsciente es un conjunto de imágenes disparatas, un *non sense*, que encuentra su articulación significativa cuando es leído “al pie de la letra”, abstrayendo toda la resonancia semántica que producen las imágenes en la conciencia.

Para Freud, el *rébus* tiene una propiedad por completo diferente a la idea de *figuración* de un objeto o de *pictograma* (versión Strachey), ya que se trata de una verdadera escritura en imágenes, cuya clave para la interpretación hay que buscar en la estructura de cada lengua, y no en la correspondencia de la representación con lo representado.

El sueño de un analizante de cincuenta y cinco años donde aparece la imagen de una cantante en la que reconoce a la conocida Lucía Galán, era la escritura del *rébus* “yo lucía (como un) galán”, frase totalmente independiente de cualquier imagen soñada, pero sin embargo “materializada” por ella. El sueño realizaba el deseo nostálgico del paciente por su “pinta de galán” que lo había sostenido en su narcisismo desde la adolescencia y que ahora veía decaer, como bien lo indica el pretérito imperfecto (Lucía...).

El modelo del *rébus* permite a Lacan decir que el inconsciente está estructurado como *un* lenguaje, casi parafraseando la frase de Freud: “el producto del trabajo del sueño nos es dado como *una* escritura en imágenes”; ese es el *un* lenguaje del sueño. *Una* escritura en la cual la regresión formal se apropia de una imagen para convertirla en soporte material de un elemento diferencial de la lengua; es decir, tiene un valor *literalizante*. O dicho a la manera de Lacan: *fonemático*.

Siempre en la “Introducción” al capítulo VII (VI en AE.), Freud opone dos vertientes de la imagen onírica, que llevan, cada una, a dos empleos completamente diferentes de la interpretación:

“...el sueño nos es dado como una escritura en imágenes y por otro, nuestros predecesores en el terreno de la interpretación de los sueños han cometido el error de considerar al *rébus* como composición pictórica. Como tal parecía sin sentido y carente de valor”.

El *rébus* escribe un texto muchas veces proverbial, que hace posible una operación de lectura cuya *significación* no surge de la relación *significante-significado*, es decir, de lo que representa la imagen, sino de tomar a esa imagen como elemento *significante* del lenguaje. En este sentido, aunque en francés *Die Traumdeutung* haya sido traducida erróneamente por *La significación del sueño*, no se trata en absoluto de *significación*, sino más bien de *significancia*, operación sujeta a las leyes de composición y sustitución *significante*.

Lacan destaca el valor proverbial del sueño, es decir su condición de expre-

sar, una vez descifrado, una sentencia o refrán que adquiere su verdad en relación con el deseo particular del soñante. Así una señora sueña que está sentada en la plaza con una paloma comiendo de su mano mientras *cien más* (sic) revolotean a su alrededor. Su sueño escribe, teniendo en cuenta el contexto asociativo: “más vale pájaro en mano que cien volando”.

El sueño, escritura jeroglífica

Para ejemplificar *el valor significativa de la imagen* como opuesto a la *representación*, Lacan recurre nuevamente a Freud, quien compara las reglas del trabajo del sueño con los jeroglíficos de la escritura egipcia.

La escritura jeroglífica se compone de fonogramas y de ideogramas. La definición de éstos últimos, junto a las ideas que circulan sobre su origen están impregnadas de equívocos. Es habitual entre los especialistas que se entienda al ideograma como equivalente a *grama*: grafía o signo gráfico destinado a representar una idea. En un sentido más limitado, se considera ideograma a:

“La representación de una idea abstracta mediante un objeto al cual es especialmente atribuible; como una flecha para expresar la idea de recto o justo” (Moliner, M. *Diccionario de uso del Español*).

El error de estas definiciones es suponer que la imagen se interpreta a sí misma. Es decir que la idea que le asociamos ya está unida a ella naturalmente, sin advertir que ninguna flecha representaría a lo recto o justo, o el color verde del semáforo a la idea de seguir o el rojo a la de detenerse sin la mediación del lenguaje, en tanto no

se trata de “ideas” convencionales sino de palabras arbitrarias. ¿Por qué el verde no podría representar la idea “no está aún maduro” y por lo tanto no puedo seguir hasta que el “rojo” me indique que el momento de seguir ha madurado y por lo tanto puedo arrancar? Quizá sólo se deba al hecho de que vivimos en un contexto discursivo-metonímico donde el rojo representa la idea de peligro.

Pero siempre estaríamos dentro de una teoría que hace de la imagen y el símbolo una misma cosa. Afirmaría por ejemplo que si el signo gráfico *león* puede ser el ideograma de la idea de fuerza, o la *paloma*, de la de paz, eso se debe al vínculo *natural* que existe entre cada uno de estos dos animales y la idea simbólica que representa.

Desde tal perspectiva los ideogramas serían autónomos, es decir independientes de una lengua dada, ya que serían símbolos motivados desde el referente, y en tal sentido, universales. La interpretación por lo tanto debería seguir esa lógica, desconociendo así dos cosas:

1) Que ambos animales podrían representar cualquier otra cosa, como recién lo vimos con el color “verde” y “rojo”. 2) Que la relación semántica establecida no es universal: depende de la experiencia de una comunidad hablante determinada, aunque en la actualidad no debemos asombrarnos por la vertiginosa globalización de los símbolos.

Una definición no tan realista diría que “ideograma es una imagen o símbolo que representa una idea *en la escritura*” (*Enciclopedia Salvat*). Es decir, no sólo representación, sino también escritura. Este segundo caso es el de los

ideogramas chinos, que si bien representan una idea no son la imagen de la idea sino una escritura que puede ser leída, no por analogía imaginaria alguna sino por remitir a un sistema de escritura.

Pero la pregnancia del prejuicio representativo es tan poderosa en el imaginario humano, que los sinólogos, investigadores del origen de la escritura china, pretenden encontrar en los ideogramas las imágenes ocultas de las ideas que representan, como si las formas actuales fueran sólo los vestigios de lo que fueron en su origen: el dibujo de un objeto, deformado a través del tiempo hasta alcanzar una estilización formal.

Lacan se opone a esta verdadera petición de principio de los expertos, responsables de haber impedido durante muchos siglos el desciframiento de la escritura jeroglífica.

El desciframiento de los jeroglíficos egipcios no deja de mostrarnos que una escritura sin bien se vale de imágenes, éstas no tienen autonomía representativa sino que dependen de la estructura de la lengua. Es decir, no son representaciones de ideas amorfas sino representantes de palabras.

El ideograma no es una representación imaginaria de la cosa, sino más bien *letra*, es decir soporte material del significante, “escritura en imágenes” según Freud, cuyos efectos en el campo semántico no dependen de sí mismo, sino del lugar y la función que adquieren en la práctica del habla.

El término *ideograma*, que aceptamos a disgusto, no es el más feliz en la medida que implicaría que el “grama” (unidad de escritura, en este caso en imágenes) es la representación de

una idea. Sería más feliz hablar de *verbograma* o algo así, para señalar que lo que está en juego es la representación gráfica de una palabra o frase que tienen materialidad, y no de una idea que pertenece a la región inefable de “lo psíquico”. Por su parte Lacan anota la “confusión corriente” adherida al término ideograma.***

“Un psicoanalista que no tiene formación lingüística y en quien prevalece el prejuicio de un simbolismo que se deriva de la analogía natural, incluso de la imagen coaptativa del instinto” (Lacan), interpretaría un sueño donde el sujeto no puede cazar una paloma porque se posa muy cerca de un león, como algún tipo de paralelismo supuesto entre la guerra y la paz, o entre la bestialidad y la inocencia, o incluso entre el instinto de vida y el instinto de muerte. Pues bien, en el caso de un analizante atormentado por fantasías incestuosas con su hermana, el sueño nada tenía que ver con estas analogías forjadas según la naturaleza de los animales. El león era en su sueño el jeroglífico que escribía el nombre de su padre: *Leonardo*, y la paloma el de su hermana: *Paloma*. El sueño decía: “mi hermana no me pertenece, mi padre (el superyó en tanto ‘conciencia moral’) la resguarda de mi deseo”.

Vemos cómo el deseo del sujeto encuentra su lugar en la letra: *Son votos* dice Lacan del deseo, y así lo diferencia del *Wunsch* alemán como apetito o anhelo:

“Pues hay que leer la *Traumdeutung* para saber lo que quiere decir lo que Freud llama allí deseo. Hay que detenerse en esos vocablos de *Wunsch*, y de *Wish* que lo traduce en inglés, para distinguirlos del de-

seo, cuando ese ruido de petardo mojado con que estallan no evoca nada menos que la concupiscencia” (Lacan, 1958).

En otras palabras, el deseo transcurre en la cadena del lenguaje, de la metonimia, y no en el espacio del instinto y de los apetitos crudos.

En otro lugar, muy posterior a este escrito, Lacan se pregunta:

¿Qué sentido dar a lo que Freud adelantó en su *Traumdeutung* donde urdió su inconsciente, sino que hay palabras que allí se representan como pueden...? (...) Freud a todo lo largo de la *Traumdeutung* no habla más que de palabras, palabras que se descifran (...) No hay sino lenguaje en esta elucubración del inconsciente (...) y hace lingüística sin saberlo, sin tener la menor idea (Lacan, 1977).

Si los jeroglíficos pueden ser leídos es sólo porque pertenecen a la estructura del lenguaje, “el poso del café” sólo puede ser fabulado. En el inconsciente estructurado como un lenguaje, la imagen está negativizada: ya no representa nada, y no representar nada ni estar “motivada” en objeto alguno es la propiedad esencial de la letra.

La letra en el desierto siberiano

Trece años después de “La Instancia...” Lacan se encuentra en un avión mirando desde la ventanilla las líneas de agua que recorren y quiebran la estepa de Siberia. En un artículo de la época, “Lituraterre” comenta:

“Confieso, sin embargo que no fue en la ruta a lo largo del círculo ártico en avión, que se hizo lectura lo que

veía de la llanura siberiana (Lacan, 1970)".

Y en una observación posterior:

"Eso dije en un texto, no sin imperfecciones ciertamente, al que llamé *Lituraterre*. El nubarrón del lenguaje, expresé metafóricamente, hace escritura. ¿Quién sabe si el hecho de que podamos leer esos riachuelos que yo veía cubriendo a Siberia como huella metafórica de la escritura, no se lía -observen que en francés *lier* y *lire* (liar y leer), tienen las mismas letras- a algo que va más allá del efecto de lluvia, y que el animal no tiene la menor oportunidad de leer como tal?" (Lacan, 1972).

El animal quizá pueda encontrar signos en la naturaleza para orientar su conducta. Un paso más y el hombre además puede imaginarizar su destino en las figuras caprichosas que dibuja la borra (el poso) del café. Pero lo realmente humano es que puede desnaturalizar esos signos o despegarlos de toda significación para leerlos como significantes en la naturaleza.

Es sobre esa línea que Lacan quiere recordar los principios sobre los que se debe regir la técnica de la interpretación. Lo único que le da fundamento es seguir en la lectura la misma vía que el inconsciente freudiano utiliza para enmascarar el deseo: la escritura.

En "*Lituraterre*" Lacan parece desdecirse de su enseñanza sobre la letra que había dado en "La Instancia...", y así, efectivamente ha sido entendido por la actualidad psicoanalítica. En el texto de 1970 Lacan ya no concibe la letra como ese "soporte material del lenguaje" que se liga a la producción de un "nuevo sentido", (el apartado 1.

de "La Instancia..." se denomina precisamente "El sentido de la letra"), sino más bien como la función que ella tiene en la escansión, en la puntuación. De lo cual resulta ese lugar de "litoral" que tiene la letra para bordear un agujero irreductible en el campo del sentido, que es al mismo tiempo el vacío, la nada de ser. En esta línea de pensamiento, pero aplicada a otro campo, aparece también la letra como instrumento de la escritura científica. La letra es la marca, el rasgo que escribe más bien el "fuera de sentido" antes que el sentido o el sinsentido; es perforación de la trama simbólica (y en ese sentido: lo real de lo simbólico), que en su insistencia puntea "el camino del habla" (la expresión se encuentra en Heidegger) al encuentro del *parletre* con su verdad fundamental: la carencia de ser (*manque a être*).

Estos dos enfoques distintos han causado efectos diferentes en la práctica del psicoanálisis, el primero más ligado a la "técnica del significante" como medio para producir el chisporroteo del sentido insospechado, y el segundo a la práctica del corte, una clínica llamada de lo real, donde lo importante es el encuentro en acto del sujeto con el agujero que hay en su bla, bla, bla. Operación que tiende al vaciamiento de sus identificaciones imaginarias de tal modo que pueda construir su propio "artificio", su *sinthome*, como el alfarero obtiene su vasija construyendo su vacío interior-exterior (Lacan, 1976).

A pesar de estas diferencias ciertas, quiero señalar enfáticamente que si tomamos "La Instancia..." y *El Seminario 5. Las formaciones del inconsciente* de ese mismo año (1957) en un movi-

miento de lectura retroactiva, nos encontraremos con las anticipaciones más lúcidas y claras de lo que será la enseñanza de la última década de Lacan sobre la letra y la escritura, pero también sobre la clínica psicoanalítica. ¿No puede acaso encontrarse un aire de familiaridad entre la letra que perfora, que hace agujero en el sistema del lenguaje, pero que como el vacío de la vasija es la condición misma de su consistencia, de su “ser” vasija, como diríamos “ser” sujeto, y aquella otra letra de 1957 que habiendo sido definida como “materia del significante” permite los desvíos del sentido hacia la irrupción de un significante nuevo donde todo sentido es abandonado a la sorpresa de un puro efecto?

La idea de “puntuación”, de “efecto” al margen del sentido, de “agujero” en el núcleo del ser (*Kern unseres Wesens*) ya está presente en la clínica que se deduce de la enseñanza lacaniana en 1957. Lo que vendrá después es una acentuación (con los recursos de la lógica-matemática y la topología) de la dimensión *real de lo simbólico*, considerada por Lacan como “nuestro nuevo paisaje” (Lacan, 1973), en el mismo sentido que Freud había dicho de la *Traumdeutung* que era su *nova species mihi*, nueva especie para mí). Esta dimensión es la de una ruptura entre la función de la letra y las leyes del lenguaje. Ya no se trata, con el oficio de la letra, de la producción de un nuevo sentido, tampoco de la equivalencia, sino de la *au sense* (ausencia radical sentido). Es un “fuera del sentido” (*hors sense*), a diferenciar del “sinsentido” que pertenece totalmente al campo del sentido.

Quisiera aclarar ahora que en Lacan

no es lo mismo “letra” que “escritura” y su diferencia consiste en que la primera puede ser leída (como las figuras dibujadas por los ríos siberianos desde el avión), mientras que la segunda “no es para ser leída” (se refiere a la escritura formal de la ciencia). Pero si en “La Instancia...” Lacan habla del sentido de la letra, no es para decir que la letra encierra un sentido, sino que, aun siendo un elemento puramente material de localización, sin embargo ningún sentido podría existir sin ella. Ese es su “efecto”.

Veamos la cosa un poco más de cerca. En “La Instancia...”, la interpretación se opone a toda operación de descodificación de un sentido previo. En la descodificación se trata de la interpretación de un mensaje críptico, esto es, escrito en clave, para que aun cayendo en manos del enemigo, como en la guerra por ejemplo, no pueda ser leído. No es eso lo que conviene a la interpretación en psicoanálisis en la medida que descodificar supone la existencia previa de un código secreto donde a tal signo corresponde tal significado por más arbitraria o disparatada que sea esa correspondencia. El código es la base de todo sistema semiológico.

Para Lacan la diferencia entre “descodificar” y “descifrar” consiste en que para ésta última operación no existe un código ni acuerdo alguno. Si el sueño es un criptograma, el analista no puede recurrir a ningún sistema convencional que aplicado al sueño proporcione la solución. No existe meta-lenguaje del lenguaje del sueño; el analista debe construir la interpretación, cada vez, con los mismos elementos que proporciona el sueño y las

asociaciones del paciente. Es por eso que Lacan termina diciendo que un verdadero criptograma *sólo tiene todas sus dimensiones cuando es el de una lengua perdida*, es decir “lo real” en su más cruda condición de tal.

Si la lengua es hablada, esto es, si sirve para la comunicación, el criptograma pierde algunas de sus dimensiones, pues el empleo de la palabra consagra y estabiliza las significaciones más habituales en el habla cotidiana. Pero si la lengua es perdida -no digamos el latín que es una lengua muerta pero no perdida- conserva todas las dimensiones de un verdadero criptograma, es decir pura letra, donde lo escrito se nos aparece en su dimensión real; si significa algo, significa sólo esto: que estamos ante un lenguaje (sentido semiótico para Benveniste). Hay que encontrar las reglas de su estructuración como lenguaje, lo cual no se hace mirando cada signo, sino tratando de encontrar la lógica de sus relaciones y oposiciones, es decir de su estructura.

Lacan, entonces, compara al analista con Champollión, quien descifró el lenguaje de los jeroglíficos trabajando sobre el documento mismo (la piedra Rosetta), y no buscando en otra fuente una clave metalingüística para la descodificación. La tarea de Champollión no consistió en la aplicación mecánica de un código, sino que “hizo todas las escalas necesarias” hasta reconstruir la estructura perdida de una escritura.

La operación de transposición (*Entstellung*)

Traumentstellung es el vocablo alemán que da título a un capítulo de “La inter-

pretación de los sueños”. En Biblioteca Nueva, traducción de López Ballesteros, figura como “La deformación onírica” (capítulo V) y en Amorrortu, traducción de J. L. Etcheverry, como “La desfiguración onírica” (capítulo IV).

Ninguna de las dos resultan satisfactorias en cuanto aluden sólo al aspecto imaginario de las transformaciones: desfigurar o deformar, significa hacer irreconocible una imagen introduciendo una alteración de su forma; pero además sugieren (sobre todo el vocablo deformar) una idea de menoscabo o deterioro que no corresponde aplicar a los sueños. Lacan, advertido de estos problemas, presentes también en francés, traduce “transposición onírica”, que transmite la idea de una operación entre dos elementos de distinto nivel, que requiere forzosamente de reglas o leyes de transformación. El concepto freudiano implícito aquí es el de “regresión formal”: la censura fuerza a las palabras a encontrar formas regresivas, imágenes en las cuales transponerse. Se trata siempre de palabras materializadas para producir ese “acertijo verbal en imágenes” que es el *rébus* del sueño.

En el capítulo citado Freud se pregunta, primero, por qué los sueños no muestran directamente su sentido; segundo, de dónde proviene, es decir cuál es la causa de su *Entstellung*, y tercero, cuál es su alcance. Utiliza varios sueños propios y ajenos para responder a esas preguntas, dedicando mayor atención a dos: “el sueño del tío José” y el sueño llamado por Lacan “de la bella carnicera”.

A la primera pregunta responde que tratándose de un deseo insistente pero inconsciente, y siendo este de-

seo de carácter sexual e infantil, resulta inaceptable para el yo, y por tanto, debe ser transpuesto en elementos inocuos.

A la segunda responde que la *Entstellung* proviene de la censura psíquica, una instancia simbólica que impide la realización de deseos obligando a sus representantes a adoptar un disfraz.

A la tercer pregunta por el alcance de la *Entstellung* contesta que ésta llega hasta la paradoja de que un sueño de realización de deseos aparezca transformado en un sueño penoso, invirtiendo así el sentido esencial del sueño. Dice: “el sentimiento de displacer que retorna en el sueño no excluye sin embargo la persistencia de un deseo” y termina el capítulo con una fórmula que lo resume todo: el sueño no es una realización directa de un deseo, sino que “es la realización deformada (transpuesta debería decir) de un deseo” (Freud, 1900 c).

Esta función de la *Entstellung* es lo que Lacan “transpone” también a su teoría del lenguaje inspirada en Saussure, cuando dice que la *entstellung* es “la precondition general de la función del sueño” y que se trata de “lo que hemos designado como el deslizamiento del significado bajo el significante...” Vemos insinuarse ya aquí la figura oculta de la metonimia como recurso del desplazamiento: ir diciendo lo mismo, pero siempre de otra manera.

“Precondición” indica que no hay sueño donde no se cumpla esa función básica; aun los inocentes sueños infantiles que parecen una realización directa de deseos de la vigilia, están sometidos al disfraz de la *Entstellung*. En los sueños, lo que ocupa el lugar

del significado es el deseo inconsciente. Por lo tanto, lo que el significante trata de significar con su insistencia es el deseo, que no se deja atrapar por la palabra, al menos no bajo la forma de la consistencia.

Se hace necesario a esta altura del desarrollo precisar de qué manera, y mediante qué operaciones el significante llegará finalmente a su patria imposible: el significado del deseo. Se trata fundamentalmente de “las dos vertientes de la incidencia del significante sobre el significado”: la metáfora y la metonimia.

En esas dos vertientes no se tratará de otra cosa que de su mutua articulación para lograr detener, en algún punto, el deslizamiento incesante del significado.

Sigamos por tanto a Lacan en su recorrido del capítulo VI *Die Traumarbeit*, que J. L. Etcheverry (Amorrotu) traduce adecuadamente como “El trabajo del sueño”, mientras que López Ballesteros (Biblioteca Nueva), traduce como “La elaboración onírica” (cap. VII), perdiendo así lo esencial del título en tanto proceso activo de producción autónomo y propio del inconsciente al convertir el “trabajo” en “elaboración”, quehacer más propio del proceso secundario preconscious.

Lacan puntualizará uno a uno los cuatro factores que participan en la formación del sueño a los que Freud dedica ese capítulo: 1. La tendencia a la condensación (*metáfora*), 2. La precisión de eludir la censura (*desplazamiento-metonimia*), 3. El cuidado de la representabilidad (*Darstellbarkeit*) y 4. La elaboración secundaria.

La metáfora en el sueño

Lacan no demora mucho en homologar la condensación y la metáfora, -y por esta vía la poesía (*Dichtung*), en la medida que la metáfora “envuelve la función propiamente tradicional de la poesía”- al trabajo del sueño. Si bien es tradicional que la función poética se identifique con el mecanismo de la metáfora, no es en absoluto tradicional la novedad lacaniana de hacer equivar la “condensación” freudiana a la metáfora. Llamativamente esa relación no fue descubierta por un psicoanalista sino por el lingüista Roman Jakobson, aunque es necesario señalar desde ya que no hay identidad entre Lacan y Jakobson en cuanto a las leyes de estructura que determinan a esas dos operaciones.

La condensación es entendida como “la estructura de sobreimpresión de los significantes donde toma su campo la metáfora”. Con sobreimpresión se refiere a una relación entre dos significantes, de tal modo que uno, llamémosle “el primero”, viene a quedar oculto por la escritura de un segundo sobre él. En esta primera idea de sustitución, Lacan elige cuidadosamente el término *sobreimpresión*, para indicar que el primer significante no desaparece, sino que permanece debajo del segundo, como un sostén ausente, elidido, que habilita al segundo para ocupar su *posición* en la cadena del discurso.

Precisamente, en la respuesta a la pregunta ¿qué es lo que habilita al significante metafórico para ocupar la posición del primero en el discurso?, está toda la diferencia que introduce Lacan con respecto no sólo a Jakobson, sino a toda la tradición retórica.

Según Jakobson, el ejercicio del discurso implica realizar sólo dos operaciones: *seleccionar* unidades dentro de las disponibles en un paradigma dado y *combinarlas* en un sintagma. En el discurso esto produce los efectos de *sustitución* y de *contextualización* respectivamente. Y luego se pregunta: ¿a qué leyes de lenguaje responden estos efectos, cuáles son sus condiciones? La *sustitución*, mecanismo de la *metáfora* reside en la *similitud*, en la semejanza que pueda establecerse entre el término sustituido y el sustituyente, y la *contextualización* o *metonimia*, en la contigüidad del término elidido con el que lo reemplaza (Jakobson, 1956).

De esta forma, sin advertirlo, o al menos sin hacerlo explícito, vuelve a la primacía de la representación de la cosa o significado, pues tanto la *similitud* como la *contigüidad* se refieren a las propiedades de los objetos implicados representados en los significados respectivos, inmateriales por ser mentales.

Lacan por su parte emplazará tanto a la metáfora como a la metonimia en el campo del significante y encontrará sus fundamentos en ese mismo plano, sin poner en juego para nada el nivel del significado ni del objeto.

La metonimia en el sueño

La metonimia demuestra:

“...ese viraje de la significación (...) que desde su aparición en Freud, se presenta como el medio del inconsciente más apropiado para burlar la censura”.

El habla concreta “se anda con vueltas” (*L’etourdit*), con rodeos, desplazando lo verdadero hacia significacio-

nes menos comprometidas. Decir de otra manera -para burlar la censura- el representante que ha sido elidido de la cadena discursiva, esa es la función de la metonimia. En Jakobson ya está presente la idea de que no hay un grado cero del decir, siempre se dice “de otra manera”, ya que sus dos operaciones son las de todo discurso.

El problema se suscita cuando él sostiene que la condición que gobierna ese mecanismo es que haya una contigüidad establecida en lo real: una significación puede desplazarse hacia otra cuando son “vecinas” en el plano del referente (en “treinta velas”, del barco a la vela), y así, como vemos, da el salto equivoco del lenguaje a la cosa, donde deberíamos recurrir a lo real para entender las operaciones. Lo cual autorizaría, por ejemplo, a afirmar que el lenguaje está estructurado como el inconsciente y no al revés.

Para Lacan se trata de una vecindad en el plano puro del significante.

Si un significante está elidido es a causa de la censura. No se trata de un simple olvido; elidir, verbo castellano, tiene como etimología el latino *elidere*: expulsar.

Así por ejemplo si en el lenguaje periodístico se censura el nombre Perón como en realidad sucedió en nuestra historia, aparecerá inmediatamente alguna metonimia: “el Pocho”, por ejemplo. La metonimia no pretende decir nada nuevo, sino “hacer pasar” el significante censurado mediante otro aceptable. Si el significante *Perón* servía para designar a Perón, censurado aquél, será ahora el significante “pocho” el que cumplirá esa función, adaptado a las nuevas significaciones de que se ha cargado ese vocablo. Ni

el primero ni el segundo dicen el significado de Perón, ambos lo designan apuntando a un rasgo significativo del mismo: el primero a su nombre, el segundo por alusión contextual a los gorros llamados “pochitos” que usaba Perón en sus paseos con las estudiantes de la UES por los parques de la quinta presidencial, pero ninguno de los dos deja de ser un significante. La definición retórica de la metonimia como “tomar la parte por el todo”, tiene como supuesto que hay un todo único, es decir que hay un significante (barco, Perón) que encarna el todo del significado, y que puede ser eventualmente reemplazado por otro que designe sólo una parte del mismo (vela, pocho).

Pero la verdad de la metonimia como la plantea Lacan, es que si la significación puede desplazarse de un significante a otro (de barco a vela, de Perón a pocho), es porque ninguno de los dos dice el todo del significado ni del objeto interesado, y que eventualmente cualquiera, según condiciones discursivas, no reales, puede servir para designarlo. Perón siempre se dice “de otra manera”, y a Perón no lo tenemos en ninguna.

Si nos atenemos a la función del significante, no podemos pensar en un desplazamiento del todo a la parte, se trata siempre de una cuestión parcial de parte a parte. La metonimia por lo tanto, no es creación de un sentido nuevo sino desplazamiento de una misma significación, siempre parcial, de un significante a otro. Únicamente por la realidad que crea un discurso contextualizado en tiempo y lugar, cualquiera entendía que diciendo “Pocho” se estaba diciendo Perón, aun-

que entre uno y otro significante sólo existiera una levísima y discontinua relación.

De ahí también que el campo del discurso periodístico o político se inunde de metonimias en épocas de regímenes represivos. La metonimia permite decir lo mismo que decía el significante censurado, sólo que ahora, el nuevo significante transmite otro rasgo parcial de un objeto que nunca fue otra cosa, aunque veladamente.

Rücksicht auf Darstellbarkeit

Si alguien hasta ahora pensó que la forma en que funciona el trabajo del inconsciente lo hace diferente al discurso habitual, será sin duda sorprendido por la aseveración de que “nada los distingue estructuralmente”.

Tanto en el sueño como en el discurso, hablado o no, la metáfora y la metonimia son las dos únicas vertientes de producción de sentido. Es casi transparente ver aquí el homenaje que Lacan rinde a la idea básica del trabajo sobre las afasias de Roman Jakobson, para luego plantear una diferencia: en los sueños, al material significante le es impuesta una condición llamada por Freud *Rücksicht auf Darstellbarkeit*. Tal el título del apartado d) del capítulo *Die Traumarbeit*, “El trabajo del sueño”. Y aquí nuevamente los problemas de traducción: en López Ballesteros es d) “El cuidado de la representabilidad”, mientras que en J. Etcheverry: d) “El miramiento por la figurabilidad”.

Lacan no está de acuerdo con estas traducciones, como mucho menos lo está con la francesa “papel de la posibilidad de figuración”. Todas ellas acentúan la importancia de la repre-

sentación en imágenes o figuras, olvidando que se trata de la función de la letra.

Por eso Lacan traduce: *Deferencia a los medios de la puesta en escena*, dejando entender que la puesta en escena es sólo un *medio* que utiliza el sueño, y que se trata de una *deferencia*, no de un miramiento entendido como cuidado, sino más bien de una concesión a la que se ve obligada la verdad por la censura. Más arriba habíamos mencionado la “regresión formal” como mecanismo de esta deferencia.

Jacques Derrida traduce esta *Darstellbarkeit* como “aptitud para la puesta en escena” y dice de ella:

“Hay que reconocer que las palabras, en tanto son atraídas, seducidas, en el sueño, hacia el límite ficticio del proceso primario, tienden a convertirse en puras y simples cosas”.

Y cita a Freud:

“A menudo las palabras son tratadas por el sueño como cosas y sufren, entonces, los mismos montajes que las representaciones de cosas” (Derrida, 1967).

De todos modos, Freud entiende por “figurabilidad” la facilidad del sueño para servirse casi siempre de imágenes visuales que traducen los “pensamientos del sueño”. Pensamientos, (*Gedanken*) no debe entenderse como una realidad perteneciente a la “masa amorfa de la idea” sino como palabras de un lenguaje.

Lacan insistirá en que tal condición no se refiere a una semiología figurativa sino como “una limitación que se ejerce en el interior del sistema de la es-

critura". La escritura jeroglífica que toma Lacan de Freud, no es la expresión natural del objeto que representa, sino que debe ser reducida simbólicamente, limitada, al sistema de la escritura.

Lacan habla de los problemas que se presentan para comprender "ciertos modos de pictografía", cuando no se los sitúa *en el interior* de un sistema de escritura, y se los degrada a ser expresiones arcaicas de un supuesto estadio evolutivo donde el hombre hubiera carecido de capacidad simbólica, salvo la de figurar un objeto en imagen: el dibujo de un pájaro para representar al pájaro.

El axioma que Lacan sostendrá hasta sus últimos seminarios podría enunciarse así: si hay escritura es porque hay lenguaje. Queda despejada así toda especulación con respecto a fundar la escritura en la realidad, ya que su fundamento es una estructura lingüística, y no la representación estilizada de la cosa.

Por lo tanto no debemos pensar que la escritura es sólo *instrumento*, medio subsidiario para dejar una *impronta* de lo dicho. La escritura es mucho más que conservación; tiene una función propia en la medida que es la dimensión donde la letra produce todos sus efectos, como es visible en el jeroglífico, en el sueño, e incluso en la ciencia ¿Hay acaso ciencia sin escritura? Lacan responde en *El Seminario* 18: no la hay.

La escritura no sólo permite la transcripción de los cantos Homéricos al papiro; la escritura es *producción* en el campo del sentido (luego Lacan dirá: también en el del goce, *plus de jouir*) ¿Cómo pensar, por ejemplo el

Finnegan's Wake de J. Joyce sino escrito? ¿Qué hubiera sido del goce de Joyce sin el recurso de la escritura? Pero al mismo tiempo, ¿cómo no pensarlo en la dimensión de la producción de sentido? ¡Cuánto sentido ha producido Joyce con el sinsentido de su *Finnegan's*!

"La puesta en escena" es el modo privilegiado del deseo del sueño, que ante la imposibilidad de su articulación en la palabra debe arreglárselas, para escribir un texto, con los elementos figurativos que la censura deja pasar. El ejemplo de Lacan es transparente en cuanto a transmitir lo que es una escritura: "Digamos que el sueño es semejante a ese juego de salón en el que hay que hacer adivinar a los espectadores un enunciado conocido o su variante por medio únicamente de una puesta en escena muda". Entre nosotros se llama "Dígalo con mímica". Alguien se para ante el grupo, hace el gesto de encender un fósforo, y luego apoya sus dos manos sobre el pecho a la altura del corazón ¿Cómo se llama la película? "El fuego del amor", lo cual supone ya, que la puesta en escena será entendida como la escritura de una frase. Sólo en el interior de ese sistema, los gestos del actor podrán ser leídos como el título de una película. Pero además, si la respuesta es "El fuego del amor", no se debe a la relación natural *fósforo-fuego, pecho-amor*, sino a la existencia previa de un contexto metonímico, cinematográfico y de un particular paradigma: los títulos de películas. Esas dos condiciones, y no las analogías naturales permiten que los gestos sean transpuestos en significante de ese *nombre* y no en una *idea* difusa más o menos equiva-

lente como podría ser “el ardor de mi pecho”, “me quema el corazón”, o cualquier otra.

Las palabras en el sueño

Del examen del apartado “d” traducido como “Deferencia a los medios de la puesta en escena”, Lacan pasa directamente al apartado “f”, que López Ballesteros traduce como “Ejemplos de representaciones. El cálculo y el discurso oral en el sueño”, y J. Etcheverry, “Ejemplos. Cuentas y dichos en el sueño”.

Resulta significativo que Lacan omita comentar el apartado “e” donde Freud se ocupa de los símbolos oníricos y de los sueños que llama “típicos” por atribuirles un significado inmediato universal. Obviamente Lacan no está de acuerdo con toda esa simbología que tiene mucho de la semiología expresiva que viene criticando, pero poco de *letra* en el sentido del jeroglífico. Freud parece recaer allí en un simbolismo prelingüístico que él mismo critica, incluso en el mismo apartado, donde a pesar de sus hallazgos desliza sus reservas con respecto a un simbolismo que pudiera ser transparente por sí mismo: *paraguas-pene*.

Sin embargo, el hecho de que muchos de esos símbolos oníricos sólo puedan ser reconocidos por un hablante de la lengua alemana, como por ejemplo, soñar con “sacarse una muela” por “masturbarse”, dice a las claras que aun allí, la interpretación se fundamenta en el lenguaje y no en una analogía de la acción real. En efecto, en alemán, no en otro idioma, la locución “arrancarse una...” alude inequívocamente a la masturbación. De la misma manera cuando interpreta la

“cajita” de Dora como símbolo del genital femenino, dice que dicha ambigüedad está en el empleo corriente del lenguaje, donde el vocablo *Büchse* significa tanto “cajita” como “vagina”, y desecha toda interpretación por el lado de posibles analogías imaginarias, por ejemplo la de ser ambas “continentes”.

Sin hacer comentario al respecto, Lacan pasa al apartado “f”. El sueño, además de los *medios de la puesta en escena* también dispone de palabras; son las que el sujeto pronuncia o escucha durante el sueño. Ahora bien, sería un error adjudicarles un valor propio, independiente de los demás elementos figurativos del sueño. Quizá resulte extraño afirmar que la palabra no tiene un valor simbólico superior al elemento figurativo, sin embargo es lo que Lacan dice: “para el inconsciente, la palabra no es sino un elemento de puesta en escena como los otros”. Para hablar así, seguramente ha tenido en cuenta la siguiente nota de Freud: “La forma verbal es también una parte de la representación onírica” que encontramos en el capítulo 7, p. 482, nota 1. (BN, Tomo 1). Tomemos abreviadamente un ejemplo que Freud cita de H. Von Hug Hellmuth: una dama culta, muy estimada, de 50 años, viuda de un oficial superior y madre de hijos adultos, sueña que se presenta al Hospital Militar durante la guerra, diciendo en la guardia que necesita hablar con el médico jefe porque quiere prestar servicio (*Liebesdienste*) en el hospital. Al decirlo acentúa la palabra *servicio*, de tal modo que el oficial se da cuenta enseguida que se trata de un servicio sexual. El equívoco resulta de la ambigüedad del vocablo

Liebesdienste, empleado generalmente en el sentido de servicios desinteresados, no remunerados, prestados por amor, pero que sugiere desde luego otra interpretación.

Lo que resulta más problemático, tanto en el juego antes mencionado como en el sueño, es representar figurativamente los elementos sintácticos que no son sustantivos o adjetivos, y que sirven como conectores, condicionales, tiempos, número, género, etc. Es el material que Lacan llama aquí *taxiemático*, (es probable que este neologismo provenga de la teoría lingüística del danés L. Hjelmslev, donde el término *taxema* designa a las unidades formales de la lengua, opuesto al de *semantema* referido a las unidades que tienen significado). Utilizando lo aprendido de Jakobson, digamos que es más accesible la posibilidad de representar los elementos nominales del paradigma que integrarlos en un sintagma, ya que éste requiere de un sinnúmero de articuladores gramaticales y sintácticos, cuyo valor es solamente lógico y no referencial.

Es ante esta necesidad de *escribir* articulaciones lógicas donde queda crudamente expuesta la limitación de la pantomima con respecto al lenguaje; es frecuente que un mimo se limite a representar ideas globales con acciones, pero casi nunca frases estrictas. Pero el sueño no es mímica, todo en él es escritura: su trabajo, *Arbeit*, consiste en escribir una frase, y no en imitar ideas, cosas o acciones, mediante pantomimas. En el ejemplo del juego “dígalo con mímica” hay que “escribir” un texto: la frase “El fuego del amor”, lo cual es muy diferente y más complicado que representar la

idea espiritual de alguien encendido de amor, o apasionado.

Ante estas dificultades, el inconsciente del sueño demuestra ser mucho más sutil e ingenioso que el sujeto consciente del juego mencionado ¿Cómo representar, por ejemplo, la siguiente frase: “mi hermano debería restringir sus gastos” Freud dedica todo el apartado a mostrarnos las vías que sigue el sueño para resolver éste y otros problemas lógicos. Nos brinda la siguiente interpretación: “un individuo sueña que su hermano se halla encerrado en un baúl”. En la asociación queda sustituido el baúl por un armario (*Schrank*), y la idea latente correlativa revela ser la de que su hermano debiera restringir sus gastos (*Sich einschränken*); literalmente, “estrecharse, meterse dentro de un armario” (Freud, 1900 d). Es el significante y no la imagen lo que autoriza la interpretación.

La elaboración llamada “secundaria”

Lacan llega ahora al apartado I, en cuyo título “La elaboración secundaria”, *Sekundäre Bearbeitung*, coinciden tanto López Ballesteros como J. Etcheverry, y al parecer también el propio Lacan.

Con la elaboración secundaria, donde Lacan acentúa la palabra *secundaria*, Freud pasa a un nuevo nivel de la determinación del sueño. Ya no se trata de las “ideas latentes”, es decir del empuje del deseo inconsciente, sino de un nivel secundario donde participan la experiencia de lo vivido en la vigilia y los restos diurnos. Nos situamos ahora sí, en la elaboración onírica, a diferencia de lo que habíamos recorrido como *Traumarbeit*, trabajo

del sueño. A la elaboración secundaria Freud le atribuye la propiedad de “lo psíquico”, mientras que en el trabajo del sueño no interviene ninguna propiedad psíquica del sujeto, sino que su materia es la letra y sus leyes, las del lenguaje.

No hay por qué distinguir la función de esta *elaboración*, dice Lacan citando casi textualmente a Freud, del pensamiento de la vigilia. Al parecer, el párrafo freudiano tenido en cuenta por Lacan es el siguiente:

“¿Qué significa por ejemplo el juicio crítico, ‘Esto no es más que un sueño’, tan frecuente dentro del sueño mismo? Es ésta una verdadera crítica del sueño, idéntica a la que pudiera desarrollar nuestro pensamiento de la vigilia” (Freud, 1900 e).

Seguiremos citando a Freud para iluminar el texto de Lacan. Freud nos dice que no todo lo que contiene el sueño proviene del deseo inconsciente, sino que también “existe una función psíquica, no diferenciable de nuestro pensamiento de la vigilia, que puede proporcionar aportaciones al contenido manifiesto del sueño”. Y nos dice también que no se trata de algo excepcional, sino que esa instancia *psíquica*, que tiene que ver con la censura, participa regularmente en la formación de los sueños. La elaboración secundaria por lo tanto, no es exterior ni posterior al sueño, forma parte del sueño mismo, pero cumple un papel, como lo acentúa Lacan, “secundario” en cuanto a su importancia, no en cuanto al tiempo. Esta función psíquica que actúa en el sueño, “no parece elevarse a creaciones originales” nos dice Freud, reservando la creación y la

originalidad para el “trabajo del significante”, y dejando por cuenta de la elaboración secundaria a las significaciones defensivas con respecto a lo real del sueño.

“Esta labor hace que el sueño pierda su primitivo aspecto absurdo e incoherente y se aproxime a la textura de un suceso racional. Es así como esta función, análoga al pensamiento de la vigilia, hace que los sueños parezcan poseer un sentido directo; pero este sentido se halla también a mil leguas de su verdadera significación”.

¿Dónde encuentra Freud cumplida esta función? En las fantasías o sueños diurnos (*Tagtraum*). Estas formaciones muestran de manera privilegiada cómo el cumplimiento del deseo puede constituir una creación que goce de cierta benevolencia de la censura. *Su rasgo distintivo*, dice Lacan, *dado que esas fantasías pueden permanecer inconscientes, es efectivamente su significación*. La función de esta elaboración secundaria, concluye Freud, “es un factor que intenta constituir con el material dado (por la ideas latentes, o sea el deseo inconsciente), algo como un sueño diurno”, es decir una formación similar al pensamiento vigil que generalmente es bien tolerado por el sujeto.

De hecho, “existen sueños que no consisten sino en la repetición de una fantasía diurna que ha permanecido, quizá inconsciente” (Freud, 1900 f).

Para ejemplificar la función de la elaboración secundaria, Lacan recurre a la técnica del estarcido, que antes se hacía con un estencil y hoy se conoce como serigrafía. Consiste en volcar la tinta o pintura sobre una plancha cala-

da (*plancha de estarcir*) para que adquiriera una forma determinada, que puede ser una figura, imagen, texto, etcétera.

En el ejemplo, la placa de jalbegue, es decir de una lechada de cal o de arcilla blanca, se convierte en una forma sólida como producto del trabajo de estarcir “un cuadro de tema”; esa figura temática lograda sería equivalente para Lacan a la apariencia del contenido más o menos organizado del sueño, logrado por la elaboración secundaria. El *rébus* o el jeroglífico *son clichés más bien latosos en sí mismos* en la medida que repiten sólo la insistencia del deseo inconsciente, mientras que la función imaginaria de la elaboración secundaria tiene la apariencia de una rica variedad argumental en una escenificación compleja y proliferante. Puro “coquete mojado”.

Final

Lo que los analistas hicieron con el texto de Freud, “fue asunto de los dioses”, es decir, de un destino inevitable -del que nadie se hace responsable- cuando no se puede estar a la altura de su originalidad. El analista lo demuestra en su práctica: para situar sus referencias, mutila el texto del inconsciente mientras privilegia las formas imaginarias dibujadas *en reserva* sobre ese texto primordial, y finalmente interpreta los sueños mezclándolas con los jeroglíficos oníricos, donde ya no se trata de *leer* sino de *ver*. Lo que logra es “una liberación visionaria de la pajarera jeroglífica”: si sólo se trata de ver las imágenes, los pájaros jeroglíficos son liberados de su función de letra y entonces, el *aleph* (que es una letra) vuela como un buitre, y el *vau*

(que es un determinativo) pía como un pollito.

En un escrito contemporáneo a “La Instancia...”, Lacan insiste:

“...la significación manifiesta en las imágenes del sueño es caduca (esto es, sirve para una sola vez), no teniendo alcance salvo al dar a entender el significante que se disfraza en ellas” (Lacan, 1956 b).

Ironiza enseguida los versos de un dístico de Schiller titulado *Sprache*, que hace del lenguaje humano una expresión del alma: “Habla el alma, escúchenla...” Todo esto, nos dice, es el fruto del *romanticismo eterno*, incorregible, pues en el discurso no es el alma sino el Otro quien habla, y: “... esta exterioridad de lo simbólico con relación al hombre es la noción misma de inconsciente” (Lacan, 1956 c), anticipando así su futura formulación del inconsciente como discurso del Otro.

El modelo de la *Traumdeutung* no es un aspecto parcial del análisis limitado a la interpretación de los sueños, sino que recubre la totalidad del trabajo analítico.

La lectura de Freud “muestra por el contrario la coherencia absoluta de su técnica con su descubrimiento”. ¿Cuál es esa coherencia?

Se trata de la relación entre las reglas del inconsciente planteadas en *Die Traumdeutung* y la técnica psicoanalítica como vía excluyente que “permite situar los procedimientos freudianos en el rango que les corresponde”.

La asociación libre es el medio por excelencia para el acceso al inconsciente, pero al inconsciente del *Traumarbeit* (trabajo del sueño), no a la liberación de un inconsciente afectivo, instintivo e inarticulado en el cual hallar

las imágenes más íntimas del sujeto. Si la asociación libre nos da acceso a él (al inconsciente), ¿es por una liberación que se compara a la de los automatismos neurológicos? Si las pulsiones que se descubren en él son del nivel diencefálico, o aun del rino-céfalo, ¿cómo concebir que se estructuren en términos de lenguaje? (Lacan, 1956 d).

La *Traumdeutung* es mucho más que la exposición de una técnica para interpretar los sueños; es del principio al fin la que da las leyes de estructura del inconsciente “en su extensión más general, (...) tanto en el sujeto normal como en el neurótico”.

La eficacia del inconsciente “no se detiene al despertar”; todas nuestras acciones, incluso los actos volitivos o racionales de nuestro yo ilusoriamente autónomo, encuentran su razón en el inconsciente, y esa razón es “la razón desde Freud”.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

DERRIDA, J. (1966), “Freud y la escena de la escritura”, p. 271. En *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.

FREUD, S. (1899 a), Carta a Fliess N° 107 del 28-05-1899. En *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, tomo III, Madrid, 1968.

FREUD, S. (1899 b), carta a Fliess N° 118 del 11-09-1899. En *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, tomo III, Madrid, 1968.

FREUD, S. (1900 a), *La interpretación de los sueños*, p. 285. En *Obras Completas*, Amorrortu, Vol. IV.

FREUD, S. (1900 b), “La interpretación de los sueños”, cap. 3, nota 1, p. 306. En *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.

FREUD, S. (1900 c), “La interpretación de los sueños”, p. 338. En *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Tomo I.

FREUD, S. (1900 d), “La interpretación de los sueños”, p. 459. En *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Tomo I.

FREUD, S. (1900 e), “La interpretación de los sueños”, p. 499. En *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Tomo I.

FREUD, S. (1900 f), “La interpretación de los sueños”, p. 501. En *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Tomo I.

FREUD, S. (1914), *Historia del Movimiento Psicoanalítico*, p. 987. En Biblioteca Nueva, Tomo II.

JAKOBSON, R. (1956), “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”. En *Fundamentos del Lenguaje*, Editorial Ayuso-Pluma, Madrid, 1980.

LACAN, J. (1956 a), “Situación del psicoanálisis en 1956” y “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (1957). En *Escritos*, Siglo XXI, México, 1976.

LACAN, J. (1956 b), “Situación del psicoanálisis en 1956” p. 193. En *Escritos*, Siglo XXI, México, 1976.

LACAN, J. (1956 c), “Situación del psicoanálisis en 1956”, p. 192. En *Escritos*, Siglo XXI, México, 1976.

LACAN, J. (1956 d), “Situación del psicoanálisis en 1956”, p. 189. En *Escritos*, Siglo XXI, México, 1976.

LACAN, J. (1957), “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. En *Escritos*, Siglo XXI, México, 1976.

LACAN, J. (1958), “La dirección de la cura y los principios de su poder”, p. 251. En *Escritos*, Siglo XXI, México, 1976.

LACAN, J. (1970), “Lituraterre”. En *Suplemento*

de las Notas: *La Interpretación de los Sueños* E.F.B.A. N° 1, p. 136, nov/dic., 1980.

LACAN, J. (1972), *El Seminario 20. Aun*, clase 10 del 15-5-73, pp. 145-146, Editorial Paidós, Barcelona, 1981.

LACAN, J. (1977), "Apertura de la sección clínica", en *Cuadernos de Psicoanálisis*, Año X, N° 1, Editorial Altazor, Buenos Aires, noviembre de 1980.

SILBERER, H. (1921), *Der Zufall und die Koboldstreiche des Unbewussten*. Schriften zur Seelenkunde und Erziehungskunst III: Ernst Bircher Verlag, Bern und Leipzig 1921.

NOTAS

¹ Cuando el párrafo incluya frases breves de Lacan extraídas de "La Instancia...", ellas irán entre comillas.

² Para una mejor ubicación bibliográfica, considero necesaria la siguiente aclaración: desde que Amorrortu en 1979 editó las *Obras Completas* de Freud, citar la *Interpretación de los sueños* por el número de sus capítulos se ha prestado a confusión. En efecto, en dicha edición que trae la traducción directa del alemán por José L. Etcheverry con todas las notas y comentarios de James Strachey extraídas de la Standard Edition en inglés, la obra se compone de siete capítulos traducidos como: I. "La bibliografía científica sobre los problemas del sueño", II. "El método de la interpretación de los sueños", III. "El sueño es un cumplimiento de deseo", IV. "La desfiguración onírica", V. "El material y la fuente de los sueños", VI. "El trabajo del sueño" y VII. "Sobre la psicología de los procesos oníricos". Mientras que en la edición de Biblioteca Nueva, traducción de López Ballesteros, la obra consta de nueve capítulos, es decir dos más. Los agregados son: Capítulo I. "Los sueños", que es en realidad un artículo independiente escrito por Freud para la Enciclopedia Británica con posterioridad, y que no figura en la edición de Amorrortu. Los siguientes capítulos II, III, IV, V, VI y VII de Biblioteca Nueva, corresponden a los capítulos I, II, III, IV, V y VI de Amorrortu. El otro agregado es el Capítulo VIII: "Apéndice. El sueño y la poesía. El sueño y el mito", del Dr. Otto Rank, que tampoco figura en Amorrortu. Y finalmente le sigue el Capítulo IX "Psicología de los procesos oníricos" que se corresponde con el Capítulo VII en Amorrortu.

³ Para seguir el desarrollo de Lacan sobre el origen de la escritura, ver sus momentos más destacados en el Seminario 9: *La Identificación y El Seminario 18. De un discurso que no sea del semblante*, en ambos con el auxilio del especialista Mr. James Fevrier.

RESEÑA CURRICULAR DEL AUTOR

Profesor, Licenciado y Doctor en Psicología, ejerce el psicoanálisis en Buenos Aires.

Profesor titular regular, investigador, Director de la Maestría en Psicoanálisis en la Universidad Nacional de Mar del Plata; Docente a cargo de cursos en las Maestrías de la Universidad Nacional de Rosario, MDP y UBA; Docente en el Doctorado y Evaluador externo de las publicaciones de la Secretaría de Investigación de la UBA, Facultad de Psicología.

Autor de los libros "Psicoanálisis, un discurso en movimiento", Biblos, 1994; "Las adicciones sus fundamentos clínicos", Lazos, 2003; "Lo fundamental de Heidegger en Lacan, Letra Viva, 2005 y "La Instancia de Lacan" (2 tomos), Eudem, 2009.

E-Mail hectorloopez@arnet.com.ar