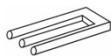


5

COMO EL DIBUJO EL SUEÑO
PHILIPPE-ALAIN MICHAUD



raducción: fernando delmar

Comme le rêve le dessin, Louvre-Centre Pompidou, Paris, 2005

(circa) / facultad de artes uaem

colección: *infra-mince*

2017



Lo infra-mince sería así el punto cualitativo en el que lo mismo se transforma en su contrario, sin que podamos decidir exactamente qué es todavía lo mismo

Marcel Duchamp

COMO EL SUEÑO EL DIBUJO

Aquel que desee crear una obra sobre el sueño, debe combinar todas las cosas.

Albert Dürer

En la advertencia al lector, que se incluye en la edición de 1677 del libro *Bellezze della città de Firenze* de Francisco Becchi (1591), Givanni Cinelli se burla de aquellos que se mofan de la extravagancia de los pintores de su tiempo y lleva a cabo un catálogo de los errores que, según ellos, estos habían cometido en el tratamiento de sus temas.¹ En la Santa Cruz, de la Capilla Zanchini, Bronzino representó el busto de Cristo en una torsión imposible. En el coro de San Lorenzo, Pontormo pintó sus figuras sumergidas en las aguas del Diluvio tan infladas que no se entiende lo que representan. Naldini, otra vez en San Lorenzo, en la capilla de Minerbetti, vistió a los personajes arrodillados alrededor de Cristo descendiendo de la cruz de una manera tan inapropiada, no por sus velos, sino por sus telas burdas y ásperas y por sus figuras exageradamente alargadas. Giovanni da San Giovanni realiza ángeles mitad mujeres. Ventura Salimboni lo hubiera hecho mejor si hubiera hecho los tejidos con más dulzura para que no parecieran de cartón. Matteo Rossellini hizo pinturas tan vistosas y tan cargadas de colores que se creían que estaban más manchadas que pintadas y Cecco Bravo se imaginó al Santo Miguel Arcángel en la puerta de la iglesia de San Miguel Berteldi da gli Antinori en una postura inverosímil: el modelo no hubiera podido tener así de separadas sus piernas.² De la misma manera, los fenómenos de distorsión se multiplican en la escultura: Giambologna, en sus modelos, no aplica las leyes de la anatomía sino sigue su

imaginación. Beccio Bandinelli exagera la musculatura de Hércules vencedor de Cacus en la puerta del Palazzo Vecchio –y todas sus figuras tienen los pies exageradamente largos. Vincenzo de' Rossi ha restirado demasiado las piernas de un san Mateo hecho en mármol en donde no distinguimos las ligas disimuladas bajo los pliegues del vestido. En el puente de Santa Trinidad, Piero Francavilla ha hecho un cuello y una pierna desproporcionados en la representación de la estatua de Primavera. Los brazos de Perseo de bronce de Benvenuto Cellini en la Loggia della Signoria están separados más allá de lo que permiten las proporciones del cuerpo humano, y el Neptuno colosal de Ammannati, en la fuente de la plaza, tiene un hombro más alto que el otro; la posición de los brazos que caen es insólita y los músculos de este gran cuerpo son a la vez, lánguidos y blandos. Ahora bien, todas estas diferencias que Cinelli cree encontrar en el arte florentino de su tiempo, estos errores de la razón y el decoro, se relacionan con el espíritu melancólico de los artistas, por lo que son tal vez menos los efectos de una serie de fallas que las huellas de una transformación de energía que caracteriza a la naturaleza del dibujo, que, cuando se sigue manifestando en la pintura o la escultura como forma independiente, aparece como vector de errores y distorsiones.

Ya sea concebido como inspiración o como concepto, como una forma preexistente depositado en el pensamiento o como una construcción, el dibujo, para el concepto de la teoría del arte del siglo XV, se confunde con la representación mental independiente de la realización que le precede y condiciona. El dibujo (*disegno*) escribe Vasari, designa una expresión manifiesta y una explicación del concepto que se encuentra en el alma de aquello que se imagina en el espíritu o se fabrica en el pensamiento.³ Vasari agrega

que es al final de una larga elaboración técnica cuando los artistas aprenden a manipular los instrumentos de dibujo –la tinta, la piedra negra, el crayón, y la pluma– y logran conformar su práctica a la idea que le sirve de guía y en la cual se completa. Entre las imágenes y la idea de las imágenes se establece una relación circular en donde el *disegno* es el elemento estructurante, separado de la materialidad del hecho.⁴ El dibujo es a la representación visual lo que la historia es al relato: es el núcleo del sentido y garantiza, en la obra, la conformidad con el modelo, la coherencia de la composición y el equilibrio de las proporciones. El dibujo preexiste en el espíritu del artista independientemente de su ejecución. “De este modo, el principio y, por así decirlo, el alma de la tragedia, escribe Aristóteles, es la historia: los personajes vienen después.” En efecto, es parecida a la pintura: si un pintor aplica, al azar, los más bellos materiales, el resultado no tendría la misma belleza que una imagen dibujada en blanco y negro”.⁵ El proceso de elaboración, según la teoría del dibujo, se convierte en proceso de abstracción. Según la teoría intelectualista de Federico Zuccaro, al fin del siglo XVI, el *disegno esterno*, subordinado al *disegno interno*, es “aquello que aparece circunscrito por la forma sin tener sustancia del cuerpo; es el simple lineamiento, la circunscripción, la medida y la figura de una cosa cualquiera que sea, imaginaria o real; y el dibujo así formado y circunscrito por medio de líneas es el ejemplo y la forma de la imagen ideal”.⁶

La teoría del *disegno* no da cuenta de la práctica afectiva que supone ordenar: el dibujo no busca conformar la figura a la imagen mental a la que se relaciona, sino a emanciparse de ella. No establece un puente entre el orden del pensamiento y de la vista, pero la hace opaca al discurso:

no busca la transposición, sino el desplazamiento y la transformación.

Puede ser que la historia del arte no sea, en el fondo, que la crónica de una divergencia en la que se enfrentan indefinidamente la práctica y la teoría; divergencia que, durante el manierismo, cuando la línea se libera de las condicionantes de la mimesis, se hace más evidente: “De una manera muy simple, escribe Robert Klein, el humanismo termina cuando la consumación, la *maniera*, adquiere un valor autónomo. Cuando, hacia 1600, el conocimiento artístico al alcanzar ese punto no encontró ninguna teoría que pudiera explicarla”.⁷ Sin duda esta emancipación artística del dibujo de su marco normativo había sido el resultado de una larga evolución material y técnica. A partir de los primeros años del siglo XVI, la disponibilidad creciente del papel relativiza la situación de penuria que había condicionado su práctica en tiempos del primer Renacimiento: a partir de entonces los artistas lo emplean con menos parsimonia. El trabajo a la punta de plata o a la pluma sobre papel entintado, que ponía en evidencia la dimensión lineal del dibujo y acentuaba su carácter definitivo y magistral es, poco a poco, remplazado por el uso de la piedra negra y de la sanguínea: eso permitía una gran rapidez en la realización y en cubrir sin premeditación superficies no preparadas, es decir, una ejecución rápida e improvisada. El empleo de estos materiales autoriza a los artistas a una mejor espontaneidad en la expresión y conduce a la multiplicación de bocetos, multiplicación que Luigi Grassi ha podido reconocer como signo de la emergencia de una sensibilidad moderna en la concepción del dibujo.⁸ A partir de entonces, las investigaciones y los ensayos y errores de los artistas no se hacen en tabletas recubiertas de cera o de polvo de hueso,

sino sobre superficies de papel parecido a pizarras mágicas en las que las imágenes no se borran.⁹

El esbozo (*esquisse*, *schisso*), escribe Vasari, es un primer género de dibujo que se hace para encontrar el modo de las actitudes y la primera puesta en escena de la obra. Esto se hace en forma de tache o mancha (*tache*, *macchia*) y eso es sólo un esquema o borrador del conjunto de la obra. Se le llama esbozo (*esquisse*) por la impetuosidad (*furor*) del artista que, de repente, irrumpe y se expresa con la pluma, el carbón, o con cualquier otro instrumento de dibujo con el único fin de tener un recuerdo presente en el espíritu. La teoría del *disegno* niega la evidencia inmediata del *esquisse* que la subordina a la obra terminada a la cual sirve, a la vez, como principio y fundamento.¹⁰

Esta no es una aproximación que lleva, directamente o por etapas, a un punto de realización a partir del cual se transforma retrospectivamente como algo inteligible. Al contrario, se separa de una forma ya constituida la que procede y se mantiene y se conserva como un trazo rápido e improvisado. De suerte que el proceso preparatorio que conduce al dibujo por etapas hasta su propia realización, terminará por desaparecer. Acoplado a un movimiento donde las aberraciones destacadas por Cinetti en la pintura y en la escultura de su tiempo aparecen como los síntomas de un estado alterado. La autonomía del dibujo queda frecuentemente oculta por los elementos miméticos que aparecen en él como la forma que tendrá al convertirse en pintura o en otra forma plástica. Es así que para Delacroix, en un momento donde la impulsión habrá adquirido definitivamente un lugar en el sistema de valores estéticos, el desafío de la pintura será de encontrar, en el trabajo del cuadro, la energía olvidada del boceto, *esquisse*: “los grandes artistas parten solo de un punto fijo, y es en esta expresión pura que les hace

difícil revenir en la ejecución lenta y rápida de la obra. El artista mediocre lo logrará con la ayuda de este *tour de force* de los detalles pero se alejará de la idea. Es increíble a qué punto se confunden los principales elementos de la composición en la mayoría de los artistas. ¿Cómo se preocupaban tanto por la ejecución de esta idea que no habían tenido?”¹¹ Esta idea es la evidencia inmediata del gesto a través del cual el proceso de elaboración se invierte y regresa a su propio origen.

Si “los grandes maestros no terminan sus dibujos” como lo escribe un siglo más tarde Dezallier d’Argenville, “y se contentan con hacer sus bocetos o “garabatos sacados de la nada que no satisfacen a los semiconocedores”,¹² no es por cuestión de un rasgo de su carácter sino por un principio metodológico: lo *non-finito* no es que algo falte sino es el trazo fijo de una diferencia. Lejos de conformar el material visual de una idea, el dibujo se somete, según una fórmula empleada por Valéry a propósito del sueño, “a una vasta operación de deliberaciones”.¹³ Y cualquiera que sea el grado de acabado que pueda llegar a tener, siempre lleva el trazo de la construcción de su superficie, es decir, el relato de su propia elaboración. El boceto no es una aproximación sino un desplazamiento, no busca restituir la apariencia de las cosas. Mientras el dibujo se encuentra sumergido en un escenario rígido de aproximaciones sucesivas que lo llevan, por etapas, a su resolución en la pintura, la continuidad, la linealidad y la regularidad del proceso chocan bajo el efecto de las corrientes que se oponen a su movimiento. El dibujo no es “la cama de la pintura”, para retomar la expresión de Tiziano citada por Delacroix.¹⁴ En un protocolo figurativo, el dibujo no “se parece”, no instauro, en el campo de lo visible, un lugar de imitación, sino busca, en cambio, renunciar a la repetición obsesiva del motivo. Valéry, al hablar de De-

gas, describe así la manera como, a partir de un material exterior, desaparece o se reencuentra. Los recuerdos se superponen y se mezclan la intencionalidad y los condicionamientos técnicos. El dibujo extrae los movimientos y gestos de la intencionalidad y construye un lugar donde ya no se refiera a nada si no que el gesto mismo vaya, poco a poco, coincidiendo con su propia descripción:

El deseo de formar de más cerca la imagen esbozada
en el espíritu hace que tome el lápiz
e inicie un extraño viaje,
algunas veces furiosamente dirigido
en el cual el deseo, el azar,
los recuerdos, la ciencia, y las innegables facilidades,
que son de la mano,
la idea y el instrumento se combinan, hacen las sombras,
las formas, las apariencias de seres y lugares,
la obra en fin, son los reflejos más o menos felices,
más o menos previstos...

Llega a suceder que este dibujo de invención extasíe
al ejecutante y se convierte
en una acción frenética que se devora, se alimenta,
se acelera, se exaspera ella misma,
en un movimiento de fuga que se
precipita hacia su alegría, hacia la posesión
de aquello que se desea ver.
Todo lo arbitrario del espíritu,
como todo el vacío del espacio a cubrir
son atacados, invadidos, ocupados
por una necesidad más y más precisa y exigente.¹⁵

Insensiblemente el dibujo de imitación se convierte en improvisación bajo el efecto del *furor* del artista –que según Vasari- se nutre de él mismo y trabaja para deshacer la imitación más que para rechazarla. El dibujo no busca en el tejido de la experiencia un modelo para reproducir sino un material para elaborar y las operaciones que lleva a cabo con fines de esta elaboración (la delimitación de los contornos y la definición de las formas, la distribución de luces y de sombras) no buscan lo terminado sino lo inacabado.

En muchas ocasiones Giacometti evocó la manera en que, en el trayecto analítico y minucioso del trazo, el trabajo sobre el motivo se transforma en mancha interminable: “y pasé todo el invierno en la habitación de un hotel pintando un cráneo (que me prestó la Academia de Dibujo) queriéndolo definir, de aprehenderlo en lo posible. Pasé días tratando de encontrar de donde dependía todo, el origen de un diente... que sube muy alto hasta cerca de la nariz, y seguirlo lo más exactamente posible, en todo su trayecto... de manera que si yo quería hacer todo el cráneo, esto me sobrepasaba, y me conformaba con quedarme con la parte inferior, es decir, la boca, la nariz, las órbitas, como máximo y no pasaba de ahí... Todavía hoy me arrepiento de no ir más allá...”¹⁶ “Ir más allá” significa sustituir la reproducción objetiva con una relación compleja e indefinida: no es sino siguiendo las líneas de intensidad que se prolongan más allá del motivo y, buscando a éste fuera de él, el trabajo encuentra, más allá, de su apariencia, el poder de aparecer del sujeto. Breton, al preguntarle a Giacometti en 1934: “¿Qué es la cabeza?”, contestaba, “Es el origen de los senos”.¹⁷ Uno entiende también, evidentemente, “dibujo”. Este no aparece de un simple desplazamiento del motivo sino de una renuncia o rechazo del mismo: la cabeza es el origen de los senos, y el origen del dibujo.

Pero para la tradición crítica, que no está conformada por una mirada exterior ni sujeta a las leyes del conocimiento, el dibujo constituye la vía de acceso privilegiado a la singularidad del artista que le permite, mucho más que la pintura, discernir el estilo y percibir la originalidad: “Los dibujos, afirma Roger de Piles, señalan el carácter del maestro y hacen ver si su genio está vivo y presente, si sus ideas son elevadas y, en fin, si tienen un buen hábito, un buen gusto por todas las piezas con las que se puede expresar en papel”. El artista que desee terminar un cuadro deberá tratar de salir, por así decirlo, de él mismo, con el fin de alcanzar las alabanzas de las partes que le faltan. Pero al hacer un dibujo, el artista se abandona a su genio y se deja ver tal cual es”.¹⁸ Tres siglos más tarde, Max Friendländer asociará otra vez el dibujo a la retórica de la intensidad: “Cuando se desvía la atención de los cuadros de un maestro por sus dibujos, se tiene la impresión de ver una red que se eleva frente a él, y que nos introduce a lo más íntimo de un santuario. Más que un motivo, un dibujo constituye un testimonio autógrafa superior a la pintura. Está hecho de una manera relativamente rápida –es el resultado de una acción espontánea y no debe tomar la ruta larga y difícil de los procesos artesanales.– Está menos ligado a la enseñanza, a las tradiciones y a las convenciones del taller... En la mayoría de los casos, el dibujante no responde a una cuestión que viene del exterior, no cumple con una necesidad, se siente libre con sus humores y su imaginación, sólo consigo mismo, como si se tratara, por así decirlo, de un monólogo...”¹⁹

El dibujo constituiría una escena sobre la cual el artista aparece como un orador, una teatralización de la expresividad. O, como lo nota Valéry, el dibujo está hecho de una acumulación de recuerdos disparatados: el sujeto que se revela en su ejercicio no es un sujeto idéntico a sí mismo,

maestro de sus representaciones y de sus efectos, sino su sombra o un reflejo invertido, un sujeto dividido, atravesado por fuerzas que no proceden de él y lo sacan de sí mismo, dejando en sus imágenes los trazos de su clausura. Es este sujeto el cual el joven Descartes dibuja su silueta a partir de los primeros tres sueños que tuvo la noche del 10 de noviembre de 1620. Esa noche, recuerda, experimentó una fuerte sensación de imposibilidad, sintió que sus movimientos eran dirigidos por las impresiones exteriores, de origen puramente corporales, sin tener nada planeado y sin ningún control:

Después de haberse dormido, su imaginación se sintió golpeada por la representación de *algunos fantasmas* que se le aparecieron y que lo espantaron de tal forma que *creía estar caminando por las calles y que estaba obligado a regresar de lado izquierdo* para poder llegar al lugar que deseaba, porque *sentía una gran debilidad del lado derecho de donde no se podía sostener*. Al sentirse avergonzado de caminar fortuitamente, hizo un esfuerzo para enderezarse, pero sintió un viento impetuoso, como un especie de torbellino, que lo hizo girar tres o cuatro veces parado en su pie izquierdo. Esto no fue lo que le dio miedo en ese momento. La dificultad que había tenido que arrastrar hacía que creyera que caía a cada paso, hasta encontrarse frente a un colegio abierto. Entró para encontrar un descanso y un remedio a su mal. Intentó llegar a la capilla del colegio, donde su primera idea fue ir a hacer sus oraciones, pero se dio cuenta que al dirigirse hacia allá se había cruzado con algún conocido a quien no saluda. Quiso regresar para saludarlo pero fue empu-

jado de nuevo con fuerza por el viento que sopla de la iglesia. Al mismo tiempo, vio en el patio del colegio, a otra persona que amablemente lo llamó por su nombre y le dijo que deseaba ir a encontrar a Monsieur N. Tenía algo que entregarle. M. Descartes se imaginó que era un melón que le habían traído de algún país extraño. Pero lo que más le sorprendió fue ver que aquellos que estaban alrededor de esta persona, permanecían firmes a pesar del fuerte viento. Se despertó con esta imagen y sintió, en ese momento, un dolor que lo hizo temer que no fue la artimaña de algún malvado genio que lo hubiera querido seducir. De pronto, se volteó a su lado derecho, del lado opuesto al que se había dormido y había tenido ese sueño.²⁰

“El sueño es, de alguna medida, la conciencia de las cosas, en vez de ser la conciencia de uno mismo (¿del cuerpo?)”, escribe Valéry.²¹ El sueño de inhibición de Descartes, en el cual el sujeto se descubre como un simple efecto de sus propias representaciones, resurgirá en las *Meditaciones metafísicas* a manera de hipótesis, al momento de establecer el dualismo riguroso del pensamiento y el entendimiento y la independencia de las fuerzas que gobiernan la *res extensa*. Estas fuerzas escapan del imperio de la conciencia racional, pero la atrapan y se propaga en su superficie en el momento que se liberan las funciones de la vigilia.²²

El dibujo es testimonio del acto de dibujar, como el sueño es testimonio del soñar, el sujeto que actúa y que se perfila en ese testimonio se parece al sujeto contrariado de Descartes, un sujeto sometido a la omnipotencia de lo extraño y del Otro y que se impone en la formación de las representaciones en vez de los ideales de lo claro y distinto, los

contravalores negativos de la oscuridad y de la confusión. A propósito de la serie de *Thèmes et Variations* en la que trabaja en su cama de 1941 a 1942, Matisse describe la manera como el ejercicio del dibujo supone un estado no de maestría sino de disponibilidad, una forma de receptividad donde se redefinen las categorías de la acción y de la invención tradicionalmente relacionadas a la impulsión creativa: “Cuando hago mis dibujos de la serie *Variaciones* el camino que hace el lápiz sobre el papel tiene, en parte, alguna cosa parecida al gesto de un hombre que busca, con su bastón, el camino en la oscuridad. Quiero decir que mi camino no tiene nada de previsto, algo me conduce, yo no me conduzco. Voy de un punto del objeto de mi modelo a otro punto que veo siempre solo, independientemente de los otros puntos a los que se dirige mi pluma. No es sólo que me dirige una fuerza interior que traduzco a medida que se forma más que por el exterior que mis ojos fijan y que no tiene ninguna importancia para mí en ese momento preciso sino en un débil brillo en la noche en la que camino, inventando siempre mi camino para llegar.”²³

No es una forma preconcebida que guía la mano del artista, o incluso en el curso de la ejecución, el establecimiento de relaciones entre las diferentes etapas o puntos del dibujo. El trazo siempre es parcial. El efecto de la composición no interviene sino hasta el final. El artista no decide ni la orientación ni la duración de su trayecto, y el hilo que debe seguir en la oscuridad no lo conduce a la forma terminada, pero hace surgir a la superficie un movimiento de regreso hacia esta forma indistinta donde lo visual se relaciona con lo desconocido. El dibujo no dirige nuestra atención a un tema constituido que se expresaría abiertamente en nosotros y nos conduce hacia un punto de realización previamente asignado. En las sinuosidades imprevistas del

gesto, el dibujo ignora su propia dirección. No anticipa nada, no se proyecta pero surge de la superficie de los fenómenos visuales latentes en un complejo automatismo y encuentros azarosos. Ya que no reconoce ningún momento preparatorio, desde el punto de vista académico del término, el dibujo contemporáneo hace aparecer al dibujo clásico como algo sin sentido. Ni en los dibujos de Matisse, ni en los dibujos italianos del siglo XVI y XVII, el trabajo de la figuración es un camino hacia un fin, donde la prefiguración serviría de guía; el cambio entre estos dibujos y el dibujo contemporáneo es el regreso de un estado consolidado a un estado abierto de la representación, un estado donde las imágenes no están fijas –un campo de transformaciones generalizadas: *ogni dipintore dipinge se*.

INTERPRETACIÓN

Daniel Arasse, en su libro *Le Sujet dans le tableau*, al desarrollar el concepto de una “iconografía analítica”, revisa el modelo de la iconología tradicional, que es la base de la relación entre texto e imagen, a la luz de la noción del trabajo del sueño, entendido este como la transformación de un relato de figuras.²⁴ Esta inflexión del análisis, amplía el campo de la iconografía al abrir la hipótesis del inconsciente y deja intacto el origen discursivo de los datos visuales, es decir, la cuestión de la interpretación y del sujeto al que, en última instancia se relaciona. Desde que el dibujo deja de ser concebido en términos de la significación y se independiza de los esquemas de interpretación, que lo subordina a un orden de formas constituidas, aparece como una colección de efectos no fijos, de movimientos hacia atrás. De la “figura figurada” a la “figura figurante”, hacia un estado expresivo más arcaico o del origen de las representaciones. En este

estado los lazos lógicos se distienden y las imágenes se desestructuran. La aparición del sentido no se puede pensar sino como una resistencia al sentido, hacia esta región que Freud describe como una madeja o enredo de ideas que se ramifican en todos los sentidos sin agotarse. Inutilizables para el análisis, añaden eso que de entre el punto más grueso del tejido, formado por el enredo de ideas, surge el deseo “como el hongo sale de su micelio”.²⁵ Es el tope que el análisis del dibujo no podrá rebasar, si no es para ser aneado por la teoría del sueño. Interpretar es reconocer y nombrar en el dibujo la forma que toma el deseo; y es también perder su especificidad. Si no podemos interpretar el dibujo como se interpreta un sueño, por lo menos podemos describirlo de la misma manera, sin tomar en cuenta el surgimiento del significado, salvo a la forma que toma este surgimiento, como esos sueños insignificantes (*enupnioi*)²⁶, hechos de accesorios y, por así decir, de pedazos de un pasado o muy reciente o muy lejano. Estos sueños en la Antigua Grecia se oponían al sueño que sí se podía y era posible interpretar (*oneiros*).²⁷

SEPARACIÓN

En el sueño, dice Heráclito, el soñador posee su propio mundo, mientras que en la vigilia este es común a todos los hombres.²⁸ Sin embargo, para el que sueña el flujo de las sensaciones no ha dejado de escaparse y, por intermediación de los sentidos y del sonido del cuerpo, busca todavía organizar un mundo. Aunque se trate de un mundo soñado, aunque la referencia a este contenido *in nuce* en cada fragmento de nuestra experiencia, no puede tomar una forma organizada y transmisible. Uno encuentra en la literatura freudiana toda una serie de términos para describir la desvin-

culación de la realidad y la construcción del mundo subjetivo del sueño: *Abkenhrung*, *Ablenkung*, *Ablôsung*, *Abwendung can der Aussenweit*, apropiación, diversión, desviación, desinversión de la realidad exterior...²⁹ Freud, en el relato que hace de un sueño sobre el color, en el capítulo VII de *La interpretación de los sueños*, describe de esta manera los fenómenos de pérdida de adherencia que se observan en la ontología precaria de las imágenes soñadas: los elementos cromáticos de su sueño se desprenden de las superficies que se colorean por presentársele de manera casi independiente y se encuentran atravesadas por una suerte de atracción o de resonancia hacia otras formaciones de recuerdos más lejanos: “he mencionado un sueño, en el que el profundo azul del agua, el negro de humo arrojado por las chimeneas de los barcos y el rojo oscuro y el sepia de los edificios me dejaron una profunda impresión. Si algún sueño puede ser referido a una excitación visual, ninguno mejor que este. Pero, ¿qué es lo que la había producido? Una impresión reciente, que vino a agregar a una serie de impresiones anteriores. Los colores que vi en mi sueño eran, en primer lugar, los de las piezas de una caja de construcción, con las que mis hijos habían edificado el día inmediatamente anterior a mi sueño un espléndido palacio. En las piezas de esta cada de construcción podía encontrarse el mismo rojo oscuro, el mismo azul y el mismo negro que en mi sueño veo. A esta impresión vinieron a agregarse las de mi último viaje a Italia; el bello color cálido sepia de la tierra. La belleza cromática del sueño no era, pues, sino una repetición de la que el recuerdo me mostraba.”³⁰

Disociación de los contornos y de las superficies, formación de imágenes compuestas cuyos elementos son capas de memoria más o menos enterradas: del juego de construcción el cual sirve como préstamo para la elaboración

del sueño, la experiencia vuelve a surgir en fragmentos re-compuestos, sometidos a efectos de fusión, de desplazamiento y de pérdida idénticos a los que se encuentran en la elaboración de un dibujo.

Como el sueño, el dibujo tiende a la separación pero, no más que el sueño, sus lazos con la realidad no se rompen completamente. En las imágenes de dibujo, como en las imágenes del sueño, el mundo de la experiencia no desaparece, sino esta fragmentada y desorganizada.³¹ Algunos motivos son apenas discernibles, otros desaparecen bajo la sobrecarga del trazo, el tratamiento se concentra en un detalle mientras que de secciones enteras de la hoja están vacías, construyendo un escenario inestable, desigual y variable. “El sueño es un jeroglífico”, escribe Freud al principio del capítulo VI de la *Interpretación de los sueños*, re-prochando a sus predecesores de haberlo interpretado como un dibujo.³² El jeroglífico es transparente, no tiene una consistencia visual propia. El jeroglífico incorpora a las imágenes un enunciado o una parte del enunciado y su aspecto extraño no tiene sino un carácter literal de la trasposición de la que resulta. El dibujo, al contrario, no se puede reducir directamente al orden del lenguaje: permanece opaco a la organización. Este aparece como un contragolpe del trabajo de la figuración.³³ En las primeras líneas del estudio que le consagra al Moisés de Miguel Ángel en 1914, Freud se declara más interesado por la significación de las obras que por sus cualidades técnicas o formales, algo que niega, hasta cierto punto, la serie de dibujos que realizó cada día frente al Moisés y en los cuales buscaba reconstruir los movimientos del profeta.³⁴ Y de este modo manifiesta su irritación en una carta dirigida a Ernest Jones después de haber pasado una tarde estudiando a los pintores de la época de Miguel Ángel; “El significado tiene poca importancia para estos

artistas, todo lo que les interesa es la línea, la forma, la cualidad de los contornos, son indiferentes al *Lustprinzip* (el principio del placer)”.³⁵ Sin embargo, y conforme a toda la tradición de la interpretación de los sueños de la cual Freud reconoce su deuda, una analogía persiste entre el sueño y el dibujo: si el sueño no se puede interpretar como un dibujo, este, en cambio, se puede describir, a la luz de los fenómenos que se observan en las imágenes, como un ejercicio de escritura.

ESCRITURA

“En el antiguo Egipto, escribe Warburton, todos los viejos egipcios reconocían que sus dioses eran los autores de la ciencia de los jeroglíficos. Nada, entonces, más natural que de suponer que estos mismos dioses eran los autores de los sueños, y que empleaban para los sueños el mismo lenguaje que para los jeroglíficos”.³⁶ La primera forma de escritura para los antiguos mexicanos fue la pintura, el segundo tipo corresponde a los jeroglíficos egipcios, que marca el nacimiento de la sintaxis; cada imagen representa una clase de objeto y no un objeto particular. En fin, el ideograma chino se libera del elemento icónico de los jeroglíficos para expresar la cosa a través de una construcción de signos abstractos. Entre la escritura y la imagen no hay una solución de continuidad: el uno y el otro derivan de la misma problemática de escritura, escritura que la elaboración gráfica aleja progresivamente de su origen indescifrable.

“No se ha subrayado la importancia de lo visible en el sueño. El sueño es aquello que hace visible, que da lugar a lo ya visto (dèjà-vu), al hacerse invisible”, escribe J. B. Pontalis.³⁷ La actividad productiva de las imágenes que se ejerce en el dibujo como se ejerce en el sueño, no conduce a

un horizonte de significación. La forma de aquello que no podemos decir; el carácter original del dibujo tiende al carácter “regresivo” de sus imágenes.³⁸ Freud describe con el término de regresión el pasaje de la representación a la imagen sensorial de la cual sale y declara que cuando se emplea el término, no hace sino darle nombre a un fenómeno inexplicable,³⁹ en un movimiento de realización, el dibujo vuelve por debajo de los códigos de la representación mimética, hacia una región donde la imagen aún no se estabiliza.

Cuando las relaciones lógicas están perdidas, surgen en la superficie de la mente, como en el sueño, “fragmentos torcidos reunidos como hielos flotantes”⁴⁰ así el dibujo deja escapar a la superficie de la hoja sus fallas y sus grietas.⁴¹ Jacques Lacan, a propósito del gesto de Matisse tal como aparece en la célebre película en cámara lenta de François Campeaux en 1946, comenta así el movimiento de flujo y de reflujo de la mano por debajo de la hoja que precede la ejecución del dibujo y que, simultáneamente, revela su principio y su origen:

No debemos olvidar que la mano de los pintores es algo que le da un nuevo y diferente sentido al término de regresión –nos encontramos frente a la fuerza impulsora, capaz de olvidarlo todo ya que genera de nuevo su propio estímulo. Es aquel por el cual la temporalidad original por donde se sitúa como distinta la relación del otro es esta, en la dimensión escópica, aquella del instante terminal. Este momento terminal es lo que nos permite distinguir, de un acto, un gesto. Es el gesto el origen de la pincelada. Y es verdad que el gesto está siempre presente, por lo que no hay duda que el cuadro es sentido primero por nosotros, tal como el término de

impresión o impresionismo se refiere, como más afín al gesto que a otro tipo de movimiento.⁴²

El gesto suspendido, dudoso de la mano no se agota fuera de él mismo y se proyecta en todos sentidos en un laberinto de trazos antes de cualquier señal, como un ritual desaparecido. Es la renuncia a la acción hecha impresión. Este gesto, que después Matisse confesaré que es su verdadero gen, no hace sino dramatizar la pérdida de orientación inicial. Este gesto está formado por los puntos de interferencia que proceden o preparan el movimiento de restitución donde el dibujo, confundiendo las cronologías, cuestiona la noción misma de estilo y se convierte en la negación de su mismo alcance.

NOTAS

¹ Cf. En particular Giovanni Andrea Gillo da Fabbriano, en *Dialogo di gli errori de' pittori circa l'histoire*, 1566, que limita la finalidad de la pintura a la descripción de una historia, según la interpretación exacta de los preceptos del *ut pictura poesis*.

² Giovanni Cinelli, "Advertencia al lector" en Francesco Bocchi, *Le Bellezze della città di Firenze*. Florencia, 1677, p. 5-19.

³ "Si può conchiudere che esso disegno altra non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea." Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568, citado a partir de Paola Renocci (editora), *Scritti d'artifrl Cinquecento, VIII, II. Disegno*, Turín, Einaud, 1979, p. 1912. Sobre el concepto de *disegno* en la época manierista, ver Wolfgang Kemp, "Disegno, Beitrage sur Geschichite des Beitriffe zwischen 1547 und 1697", *Marburger Jahrburch zur Kunstwissenschaft*, 19, 1972.

⁴ Erwin Panosfky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. de l'allemand par H. Joly, Paris, Gallimard, 1989. P. 103 y Ronselaer Wright Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture XVe-XVIIe siècles*. Trad. del inglés y actualización por M. Brook, Paris, Macula, 1991, p. 21-37.

⁵ Aristóteles, *Poética*, VI, 50^a. Trad. R. Dupont-Roc y J. Lallot, París, Editions du Seuil, 1980. P. 57.

⁶ "Il disegno esterno é quello che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo: semplice lineamiento, circoscrizione misurazone e figura di qualsivoglia cosa imaginata e reale, il quale disegno cosi formato è circoscritto con línea e esenpio e forma dell' imagine ideale". (Federico Zoccaro, *L'Idea de' scultori, pittori e architetti*, Turín, 1607).

⁷ Robert Klein, “La forme et l’intelligible”, en *La Forme et l’intelligible*, Paris, Gallimard, 1970. P. 173.

⁸ Luigi Grassi, “I concetti di schizzo, abozzo, non finito e la costruzione dell’opera d’arte” en *Studi in onore di Pietro Silva*, Florencia, F. Le Monnier, 1957, p. 97-116.

⁹ Es el origen del “pizarra mágica” que le sirvió de modelo para la construcción del aparato psíquico según Freud. “Hace algún tiempo ha aparecido en el comercio, con el nombre de “pizarra mágica”, un pequeño artificio que promete un mayor rendimiento que la hoja de papel o la pizarra. No pretende ser otra cosa que una pizarra la que pueden eliminarse los caracteres mediante un cómodo manejo. Pero si uno lo estudia de más cerca, halla una notable concordancia entre su construcción y la de nuestro aparato perceptivo tal como yo lo he supuesto, y se convence de que efectivamente puede ofrecer ambas cosas: una superficie perceptiva siempre dispuesta y huellas duraderas de los caracteres recibidos. Sigmund Freud, “Notas sobre la pizarra mágica” en *Obras completas, XVII*, Paris, PUF, 1992, p. 143. Sobre la pizarra mágica ver Jacques Derrida, “Freud et la scène de l’écriture” en *L’Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1979. P. 293-340.

¹⁰ “Gli schizzi (...) chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovare il modo delle attitudine e il primo componimento dell’opera: e sono fatti in forma di una machia e accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E perché del furor dello artifice sono in poco tempo o con altodesignatario o carbone espressi sollo per tentare l’animo di quel che gli sovviene, perciò si chiamano schizzi”. (G. Vasri, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architecti (Introducción al cap. II)* Florencia, Milan, tomo I 1558, p. 174.

¹¹ Eugène Delacroix, *Journal*, (23 de abril de 1854. París, Plon, 1981, p. 485.

¹² Antoine-Joseph Dezallier d’Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres* (París, 1762) Ginebra, Minkoff, 1972, p. LXV.

¹³ No hay en el sueño relaciones que subordinan un funcionamiento o la aplicación de fuerzas, al conjunto de contactos o de perfiles

particulares. (Paul Valéry, “Rêve” (1911), dans *Cahiers* 2 (1921), París, Gallimard, 1974, p. 34. Para la antigüedad, el sueño es contrario a lo establecido: “Escuchen a Esychius que hablará de la “disconexión” del sueño (*luisis*) cuando en el sueño su murmullo será claro, y esto sólo será posible si se fijan los elementos del sueño. Entonces solamente el sueño podrá significar soñar con la vida. Si los sueños se olvidan flotan en la insensatez. Por otra parte, de modo que haya suelo es necesario dormir y este exige que se haya desatado el enlace que encierra la facultad más importante: el pensamiento (*hegemonikon*). La “disconexión” celebra el dormir mientras que la mirada celebra el sueño. (Laurence Kahn, “Lier le songe ou le délier”, en *La petite maison de l’ame*, París, Gallimard, 1993. El sueño se centra en el futuro y transmite el significado: no está “ligado” a aquello que se puede interpretar. Al contrario, el sueño que lleva el pasado, se compone de pedazos insignificantes, inconexos de la vida diurna.

¹⁴ E. Delacroix, *Journal*, (25 de enero 1867), *op. Cit.*, p. 621

¹⁵ Paul Valéry, “Degas dans dessin” en *Oeuvres*, París, Gallimard, 1960, vol. II, p. 1212.

¹⁶ Alberto Giacometti, “Entretien avec Goerges Charbonnier”, en *Écrits*, París, Herman, 1990, p. 283-285.

¹⁷ Id. “Le dialogue en 1923”, *Ibid*, p.16.

¹⁸ Roger de Piles, *Abregé de la vie des peintres*, París, Promeneur, 1993, p. 77.

¹⁹ Max I. Friedländer, *Art and Connoisseurship*, (Londres, 1942), *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 348-349.

²⁰ Este episodio se conserva gracias al testimonio del abad Adrien Ballet, *La Vie de Monsieur Descartes*, (París, 1662), citado por René Descartes, *Oeuvres*, AT, X, 157 sq.

²¹ Paul Valéry, “Rêve”, *op. cit*, p. 86.

²² Sobre la noción del cuerpo en la filosofía de Descartes, ver los escritos de Catherine Perret en *Les Porteurs d’ombre. Mimesis et modernité*. París, Belin, 2001, p. 7-18.

²³ Henri Matisse, “Notes sur la série Thèmes et variations”, en *Écrits et Propos sur l’art*, Paris Herman, 1972, p. 67.

²⁴ “Los conceptos y el método que guían la orientación freudiana de los sueños son de gran utilidad para la historia del arte. Porque la pintura clásica trabaja también para transformar un relato en imágenes”. Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau*, París, Flammarion, 1997, ver en particular la introducción, p. 14.

²⁵ “Los sueños mejor interpretados guardan puntos oscuros. Uno puede darse cuenta de un nudo de ideas que no se pueden deshacer y que no aportarán nada más al contenido del sueño. Es el “ombligo” del sueño, el punto en el que se encuentra con lo desconocido. Las ideas del sueño que uno encuentra durante la interpretación no se agotan, estas se ramifican en todos los sentidos en la intrincada red de nuestros pensamientos. El deseo sufre en el sueño en el punto más grueso de este nudo como el hongo de su micelio”, S. Freud, *L'interprétation des rêves*, París, PUF, 1967, p. 446.

²⁶ Este tipo de sueño, cuyo origen no es sobrenatural sino humano era considerado tradicionalmente en la antigüedad con un cierto desdén. Horacio evoca así las obras poéticas mal construidas e incoherentes, formando un cuerpo donde los pies y la cabeza no responden a ningún tipo. Horacio, *Arte poética*, 7-9.

²⁷ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 13.

²⁸ “Se dice que los hombres despiertos tienen un solo mundo que es común, mientras que los que duermen se encuentran en un mundo propio” Heráclito, 98.

²⁹ Maurice Dayan, “Images de rêves”, en *Topique*, 53, Pouvoirs de l'image”, Oar'si, PUF, 1994, p. 71-82.

³⁰ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 395

³¹ op. cit. p. 405

³² Ludwig Binswanger, “Le rêve de l'existence”, en *Introduction à l'analyse existentielle*, París, Éditions du Minuit, 1971. P. 36.

³³ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., 242.

³⁴ Louis Marin, “Le concept de la figurabilité ou la rencontre entre histoire de l'art et psychoanalyse”, tomado de D. Arasse *De la représentation*, París, Gallimard, 1971, p. 8-44.

³⁵ S. Freud, “Le Moïse de Michel-Ange” en *Essais de psychanalyses appliqués*, París, Gallimard, 1981, p. 232.

³⁶ Citado por Ernst Gombrich, “Verbal Wit as a Paradigm of Art. The Aesthetics Theories of Sigmund Freud (1856-1939)” en *Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*. Oxford, Phaidon, 1984, p. 113. Sobre las relaciones del psicoanálisis y el arte ver Ernst Kris, *Psychoanalyse de l'art*, (1952) Londres, Allen Lane, 1972.

³⁷ William Warburton, *Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens (1744)*, Introducción de Patrik Tort y Jacques Derrida, París, Aubier, 1972. P. 193.

³⁸ L. B. Portalis, “Entre le rêve-objet et le rêve-text” en *Entre le rêve et la douleur*, París, Gallimard, 1975, p. 27.

³⁹ “Esta regresión es, sin duda, una de las características psicoanalíticas del proceso del sueño, pero no hay que olvidar que no es privilegio del sueño. El recuerdo intencional, la reflexión y otros procesos particulares de nuestro pensamiento normal corresponden también, en un movimiento contrario en nuestro aparato físico, a algún acto complejo de representación hacia la materia prima de trazos de la memoria que se encuentran en la base”, S. Freud, *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 461.

⁴⁰ *Ibid.* p. 462

⁴¹ *Ibid.* p. 269

⁴² Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire*, París, Éditions du Seuil, p. 167.