

Premio Comunidad y Cultura

Título: Freud y sus imágenes

Mariana Mantiñán Barú

Resumen en español:

Freud y sus imágenes es un trabajo que explora los dibujos realizados por Sigmund Freud a lo largo de su vida como dimensión constitutiva —y no meramente ilustrativa— de su proceso de pensamiento. A partir de una selección de imágenes provenientes de la exposición *From Neurology to Psychoanalysis* (Nueva York, 2006), se propone una lectura en dos momentos: el primero, situado en los años de formación neurológica, en el que Freud utiliza el dibujo como herramienta de transcripción de lo observado en el microscopio; el segundo, en el que las imágenes son diagramáticas e intentan representar lo invisible del funcionamiento psíquico. Este pasaje no implica una ruptura, sino una transformación del mismo gesto: hacer visible lo que escapa a la percepción directa. Apoyándose en referencias de Didi-Huberman, Roland Barthes y Luis Camnitzer, el trabajo sostiene que las imágenes freudianas son actos de pensamiento en movimiento, que instalan un borde alrededor de un vacío, y que constituyen huellas del proceso creativo que acompañó y sostuvo la construcción de la teoría psicoanalítica.

Resumen en portugués:

Freud e suas imagens é uma obra que explora os desenhos feitos por Sigmund Freud ao longo de sua vida como uma dimensão constitutiva — e não meramente ilustrativa — de seu processo de pensamento. Baseada em uma seleção de imagens da exposição *Da Neurologia à Psicanálise* (Nova York, 2006), a obra propõe uma leitura em duas fases: a primeira, situada em seus anos de formação neurológica, na qual Freud utilizou o desenho como ferramenta para transcrever o que observava ao microscópio; a segunda, na qual as imagens são diagramáticas e buscam representar os aspectos invisíveis do funcionamento psíquico. Essa transição não implica uma ruptura, mas sim uma transformação do próprio gesto: tornar visível o que escapa à percepção direta. Inspirando-se nos trabalhos de Didi-Huberman, Roland Barthes e Luis Camnitzer, o estudo argumenta que as imagens freudianas são atos de pensamento em movimento, estabelecendo um limite em torno de um vazio e constituindo vestígios do processo criativo que acompanhou e sustentou a construção da teoria psicanalítica.

Resumen en inglés:

Freud and his images is a work that explores the drawings created by Sigmund Freud throughout his life as a constitutive —rather than merely illustrative—dimension of his thought process. Drawing on a selection of images from the exhibition *From Neurology to Psychoanalysis* (New York, 2006), the work proposes a two-part reading: the first, set during his years of neurological training, in which Freud uses drawing as a tool for transcribing what he observed under the microscope; the second, in which the images are diagrammatic and attempt to represent the invisible aspects of psychic functioning. This transition does not imply a rupture, but rather a transformation of the very act: making visible what eludes direct perception. Drawing on references from Didi-Huberman, Roland Barthes, and Luis Camnitzer, the work argues that Freudian images are acts of thought in motion, which establish a border around a void, and which constitute traces of the creative process that accompanied and sustained the construction of psychoanalytic theory.

Descriptores:

Imagen/Imagem

Freud, Sigmund/Freud, Sigmund

Teoría Psicoanalítica/Teoria Psicanalítica

Este año, al cumplirse los 170 años de su nacimiento, Sigmund Freud sigue siendo una figura clave para pensar el inconsciente, el deseo y la forma en que intentamos acercarnos a lo insondable de lo humano. La cultura y el arte han sido herramientas privilegiadas en ese acercamiento y el pensamiento del psicoanálisis desde sus comienzos y en la obra freudiana.

La cultura implica formas de vida, lenguajes, costumbres e imaginarios en torno a la manera de interpretar el mundo. Dentro de ese marco, el arte constituye un modo

particular de producción cultural. A través de recursos sensibles y simbólicos, el arte no solo refleja una época o una sociedad, sino que también puede generar nuevas maneras de pensar y percibir la realidad. La imagen por su parte, como representación, implica cierto posicionamiento ya que carece de neutralidad y ocupa un lugar central en la relación entre cultura y arte.

Hoy en día hablar de imagen o imágenes nos resulta cotidiano; haya noción o no al respecto, las imágenes están presentes. Pero no es exclusivo de este tiempo, estuvieron siempre. Lo que es novedoso, o del último período, es la cantidad de imágenes convertidas en estímulos que recibimos constantemente. Aquella imagen que fantaseamos, aquella que recordamos, la foto con la familia, la Mona Lisa o alguna pieza en movimiento de Calder, los carteles de la ruta, una estampita o la Capilla Sixtina, la imagen de un producto en Amazon, las de Instagram, la de los números cambiando en la bolsa de valores, las figuritas del mundial, la de la intervención quirúrgica robótica, o la imagen del objetivo de un misil¹. Las imágenes son miles, millones, muchísimas más que nosotros mismos.

Pero hay cierta particularidad en aquellas imágenes que son creadas por nosotros. Una imagen que aparece como la representación del objeto, se podría decir que es una nueva forma de presentar al objeto, que a su vez está atravesada por la posición -estética, y no sólo- de quien la realiza. Las imágenes han sido incluso clasificadas por tipo, por características, desde modelos más rígidos a los que reconocen el movimiento inherente. Didi-Huberman asemeja las imágenes a las mariposas, introduciendo lo cambiante de las

¹ En este punto se enlaza lo estético con lo político y eso requeriría una atención particular, que no pretende este trabajo.

mismas. Es la posibilidad de pensar las imágenes como algo dinámico, más allá de los límites que se les puedan adjudicar entre ellas, las imágenes son propuestas estéticas y dinámicas. Seguramente en algún momento hemos usado la expresión *¡imagínate!* para solicitarle a otro que transforme nuestro relato en imagen, evidenciando el lazo de la imagen con la noción de imaginación -que implica el trabajo con ellas-. O la expresión del inglés, "*picture it!*", siguiendo la misma línea. No es posible concebir la imagen sin la idea de imaginación. Al mismo tiempo que las imágenes cada vez son más, la imaginación va cada vez más en menos. La homogeneización de la cultura que, de la mano del capitalismo y las tecnologías, avanza más rápidamente que en cualquier otro momento, tiende a la opresión de la imaginación.

En la obra freudiana reunida por Strachey, no se encuentran referencias a los términos *dibujo*, *diseño*, *diagrama*, ni siquiera al término *imaginación* en las indexaciones, pero sí a la palabra ***imagen***², que es un término que Freud utiliza muy tempranamente y aparece en varias oportunidades. Referida a las obras de arte que Freud evoca³ (1910/1993, p. 108-9), a la imagen ligada a la elección de objeto (1905/1993, p. 208), la relación de las alucinaciones con las imágenes mnémicas (1915/1993 p. 229), de la angustia con esas mismas imágenes (1926/1993 p.89), la imagen mnémica en el investimento (ídem, p.129), la imagen del padre de la infancia (1933/1993 p. 151), las imágenes de los primeros objetos sexuales (1912/1993 p.175), las imágenes-movimiento,

² Distinto a *imago* (del latín), que si bien es mencionada menor cantidad de veces por Freud, toma carácter de concepto. También distinto a la noción de *imaginario* tomada por Lacan, donde desarrolla la idea de imagen del semejante.

³ Freud se detuvo particularmente en cinco piezas visibles de arte a las que hace especial referencia, con las que piensa y trabaja en torno a su teoría; y de las cuales se encuentran imágenes en las Obras completas de Freud en edición de Strachey -algunas las referencia en distintas versiones- Gradiva, Moisés, Mona Lisa, El sueño del prisionero y la aparición del Diablo a Christoph Haizmann y que se pueden encontrar indexadas como *ilustraciones*.

la imagen-percepción, imagen-recuerdo, imágenes lingüísticas motrices, imágenes sonoras y, finalmente, imagen-palabra, donde formula por primera vez la relación entre lenguaje y la operación anímica, en la diferenciación de los procesos inconscientes y preconscious (1950/1993 p. 433-36, 365, 413).

A su vez, son varias las menciones que tienen que ver con los sueños,

...el sueño piensa principalmente en imágenes, y puede observarse que cuando se aproxima el momento del dormirse, y en el mismo grado que las actividades voluntarias se muestran dificultadas, surgen representaciones involuntarias que pertenecen, todas, a la clase de imágenes (1900/1993 p.73)

Además, imágenes visuales (ídem p. 329), específicamente cómo el sueño se vivencia en imágenes visuales (1916-17/1993 p. 81) o cómo el miramiento por la figurabilidad consta principalmente de imágenes visuales (1900/1993 p. 349) o el cambio del pensamiento a imágenes (ídem p. 586) o a imágenes visuales (ídem p.528 y 1916-17/1993 p. 155, 159, 167) y la particularidad de algunos sueños de transmutar representaciones en imágenes sensibles (1900/1993 p. 529) o sensoriales (ídem p. 541) e imágenes nítidas (ídem p. 545), o imágenes plásticas (1916-17/1993 p.110). “Recuerdos de imágenes visuales (...) todos soñamos prevalecientemente en imágenes visuales” (1901/1993 p. 52).

Las imágenes han acompañado el pensamiento freudiano y existe una referencia poco mencionada sobre el uso de las mismas por parte de Freud, que refiere a **sus propios dibujos**. Freud dibujaba mientras escribía, mientras pensaba. Así como la teoría de la

interpretación de los sueños muestra el enlace entre pensamiento y las imágenes, él mismo lo experimenta así -más allá de los sueños, incluso los suyos-. Freud enlaza su pensamiento con sus propias imágenes, diseñando, creando e interpretando en imágenes gráficas. La invención del psicoanálisis se sostuvo en el lazo del vínculo con el arte y la cultura, y también con las imágenes que Freud fue creando. No sólo son la apoyatura de su pensamiento, son el pensamiento mismo.

La primera imagen realizada por Freud que se conoce data de 1876 y figura en una de las cartas escritas desde Trieste para Eduard Silberstein y la última de 1933, llegando al final de su vida. Si bien algunas de las imágenes que Freud realizara fueron incorporadas en lo que se conoce como las Obras completas en edición de Strachey, hay muchas que no se encuentran. Esta ausencia fue tomada y desarrollada en la exposición que se realizó en el año 2006 en Nueva York⁴ que tuviera a Lynn Gamwell como curadora y Mark Solms como comentador, en la que mostraron las imágenes realizadas por Freud, permitiendo el acceso al proceso gráfico, y que algunas de ellas son las que se utilizan en este trabajo.

En este sentido se podrían plantear dos grandes momentos. Uno que responde a los primeros tiempos del Freud neurólogo en donde se focaliza en interpretar la realidad de manera fidedigna a través del microscopio y un segundo momento en el que los dibujos pasan a ser imágenes en diagrama que intentan explicar lo que no se ve. Esto marca una diferencia radical en lo que respecta a la ejecución de los dibujos, aunque en cualquier caso una imagen creada es una interpretación de algo más.

⁴ *From Neurology to Psychoanalysis*, producida por Binghamton University Art Museum en colaboración con Arnold Pfeffer Center for Neuro-Psychoanalysis del New York Psychoanalytic Institute de la American Psychoanalytic Association.

El primer momento

Siendo joven, estaba influenciado por la ciencia de la época, que se caracterizaba por utilizar el dibujo como herramienta fundamental para traducir lo que se veía y estudiaba en el microscopio con todas las preparaciones que esto implicaba. “En 1873, a los diecisiete años, entró en la Universidad de Viena para realizar estudios científicos: anatomía, biología, zoología, fisiología, medicina. Pero (...) siguió dejándose seducir por el pensamiento especulativo” (Roudinesco, 2015, p. 39)

Así, Freud realizó imágenes generalmente de tejido nervioso y células, intentando relacionar sus partes, como las neuronas de la lamprea (el pez *Petromyzon*), las gónadas de la anguila, el cangrejo de río (a quienes dedica las primeras 21 imágenes reconocidas como tales, la mayoría en correspondencias). Lo que además les daba la oportunidad de enfatizar en los dibujos según su punto de interés, sin dejar de representar la *realidad* - marcó un momento de cuestionamientos sobre una idea que ya tenía sus desarrollos anteriores en torno al concepto de realidad-⁵. Tiempo más adelante dirá: “...tampoco lo psíquico es necesariamente en la realidad según se nos aparece (...) y que el objeto interior es menos incognoscible que el mundo exterior” (1915/1993 p. 167)

⁵ John Locke y David Hume.

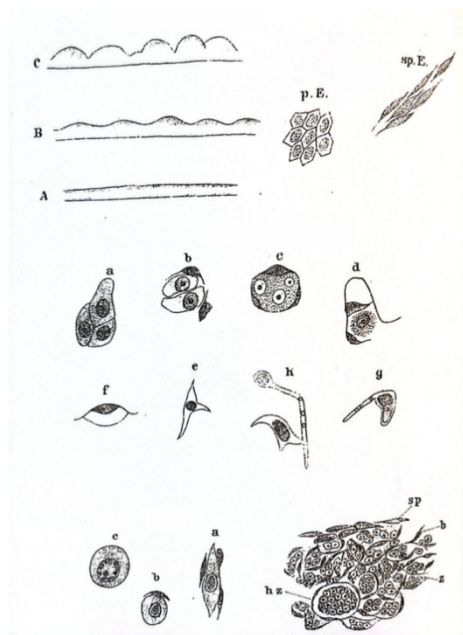


Imagen 1. "Sobre el origen del órgano de Syrski", Actas de la clase de Ciencias Matemáticas y Naturales de la Academia Imperial de Ciencias, Vol. LXXV, Sección L (1877) ⁶

Freud se encuentra en la búsqueda de los testículos de las anguilas, es decir, de la anguila macho, diseccionando en total más de 400 especímenes. En la carta mencionada dirigida a Silberstein desde Trieste, escribe sobre esta búsqueda y su poca fortuna. Menciona que aparentemente alguien más habría dado con el hallazgo, pero desconfía ya que no lo hace por medio de un microscopio, lo cual era una duda razonable. Esta figura (1877) muestra esa misma búsqueda, señalando las principales formas del órgano lobular (con y sin lóbulos) con fijación por medio de distintos líquidos, los epitelios y más consideraciones rescatadas de su intensa observación. Hoy en día se sabe que el espécimen que estaba investigando era intersexual, por lo que no tenía características macho/hembra. Vale rescatar el comentario de Mark Solms al respecto “¿No es notable

⁶ Todas las referencias de las imágenes de este texto son de Gamwell, L., Solms, M. (2006) y la traducción es propia.

que el futuro descubridor del complejo de castración, comenzara su carrera buscando sin éxito, los testículos perdidos de la anguila?"⁷ (Gamwell, Solms, 2006, p. 96)

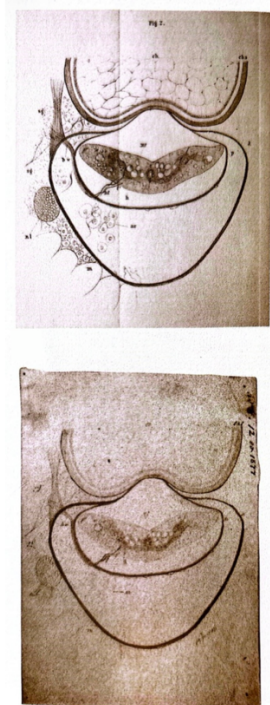


Imagen 2. "Sobre el origen de las raíces nerviosas posteriores en la médula espinal de Petromyzon of Ammocoetes (Petromyzon Planeri)", Actas de la clase de Ciencias Matemáticas y Naturales de la Academia Imperial de Ciencias, vol. LXXV, parte 1 (1877). La Academia de Medicina de Nueva York.

Esta imagen (1877) constituye la primera publicación neurocientífica de Freud, consta de la observación de las raíces nerviosas de la médula espinal del Petromyzon en cortes transversales. Impresiona por la calidad del detalle gráfico.

⁷ Traducción propia.

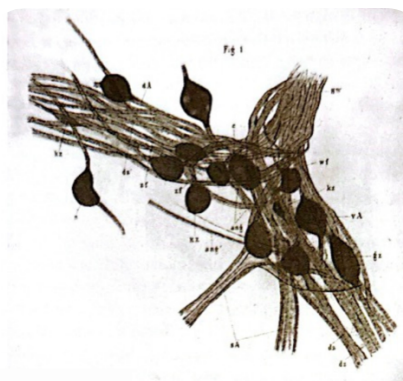


Imagen 3. "Sobre los ganglios espinales y la médula espinal de Petromyzon", Actas de la clase de Ciencias Matemáticas y Naturales de la Academia Imperial de Ciencias, Vol. LXXVIII, Sección L (1878). La Academia de Medicina de Nueva York.

La imagen (1878) ahora presentada puede pensarse como continuación de la anterior ya que también muestra el ganglio y la médula espinal del mismo animal. Sin embargo, el concepto de cada una es sorprendentemente diferente; en este caso está marcando el vínculo entre las células, su tamaño y los procesos de las mismas. Incluso a diferencia de la imagen anterior, hay un exceso de tinta que hace esa diferencia más cromática (acentuada en la transcripción). A esta imagen le siguen varias similares a lo largo de ese año que, a su vez, comienzan a virar en cuanto al foco de la mirada: si bien continúa el estudio de los ganglios y médula espinal, los resultados en las imágenes comienzan a cambiar.

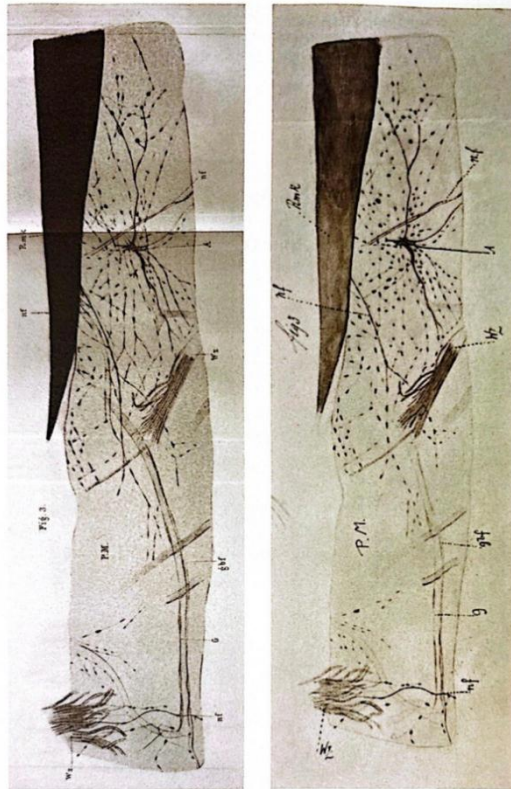


Imagen 4. "Sobre los ganglios espinales y la médula espinal de Petromyzon", Actas de la clase de Ciencias Matemáticas y Naturales de la Academia Imperial de Ciencias, vol. LXXVIII, parte 1 (1878). La Academia de Medicina de Nueva York.

Comenta Solms (2006) sobre esta imagen (1878) -que continúa siendo sobre el mismo objeto de estudio- que por medio de esta investigación de la migración genética y la transformación de estas células pudo comprobar cierta vinculación entre vertebrados e invertebrados aportando a la *continuidad evolutiva* de los organismos. Las ideas de este estudio las retoma al desarrollar el concepto de fijación.

En el año y medio que precedió a su visita a París, las investigaciones histológicas estaban en auge. Experimenta con las células de la médula espinal, la parte del sistema nervioso que aún constituía su principal interés. Para convertirse en un neuropatólogo completo tenía que “ascender por la médula”. Entonces comienza con Brücke, un estudio de la estación central reticular: el bulbo raquídeo. (Rodrigué, 1996, p. 161)

Así como va cambiando su foco, su objeto de estudio -o la representación de ese objeto- Freud comienza a hacer cambios en sus técnicas. Con los últimos experimentos hace un giro en la metodología y abandona una técnica más estándar como la observación de células muertas para comenzar a trabajar con células vivas, por lo que se le revelan procedimientos que antes no eran visibles y empieza a acercarse a la idea del movimiento como un factor determinante. Estos estudios son la antesala para comenzar sus investigaciones en torno a la médula oblongata, encargada del control de centros vitales. Freud pone su mirada en su vínculo con lo auditivo, pasando del sistema nervioso animal al humano.

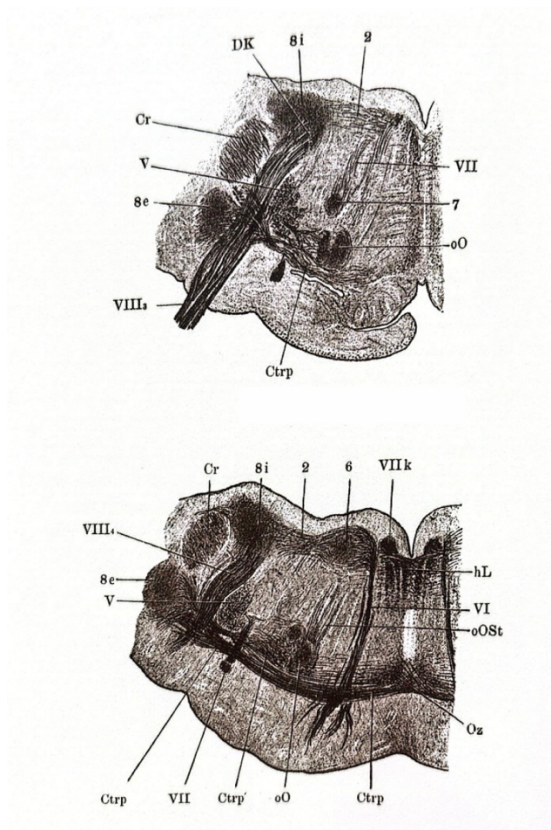


Imagen 5. "Sobre el origen del nervio acústico", Revista mensual de otología y enfermedades de la garganta, nariz y faringe (Nueva serie), vol. XX, n.º 8 (1886), figs. 3-4. Colección del Dr. Bruce Sklarew, Chevy Chase, Maryland.

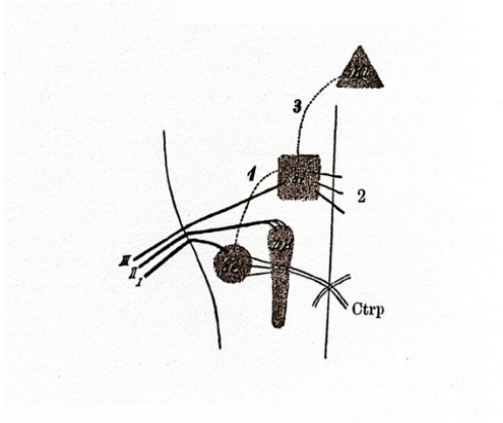


Imagen 6. “Sobre el origen del nervio acústico”. Revista mensual de otología y enfermedades de la laringe, nariz y garganta. (Nueva serie) vol. XX, n.º 9 (1886), fig. 5. Colección del Dr. Bruce Sklarew, Chevy Chase, Maryland.

En estas imágenes (1886) encontramos por un lado la búsqueda del origen del nervio acústico y su representación realista del sistema y por el otro, se muestra dando pasaje a otra forma de pensamiento freudiano, donde se empieza a esbozar la imagen como diagrama y la interpretación de lo que ve mientras traza las conexiones del nervio auditivo. A partir de aquí, sus imágenes se separan cada vez más de esa mirada pegada al microscopio para darle paso a lo abstracto del funcionamiento del sistema nervioso humano.

Las primeras imágenes que realiza son intentos de captar lo que podía ser visto pero que, de tan pequeño, caía en la lógica de lo invisible. Luego cuando estudia el tronco encefálico humano y la llamada médula oblongada, nuevamente debe deducir las funciones y se le agrega la complejidad del movimiento, enfrentándose con la representabilidad de lo dinámico y la variable del tiempo. Por lo que las imágenes vuelven a ser la apoyatura de su pensamiento. Esto da paso a las siguientes imágenes que realiza, que tienen que ver con las funciones complejas del funcionamiento humano.

Aparece en esta imagen (1886), que forma parte de una serie, la idea de que existe una relación funcional entre el cuerpo y la corteza, que luego retoma y aclara en su artículo sobre la afasia (1891). De alguna manera, con estas imágenes la mente y el cuerpo -ya como representaciones- empiezan a ocupar otro lugar de interés para Freud. Esta imagen podría considerarse en relación con lo que luego será la imagen del *peine* en La interpretación de los sueños.⁹

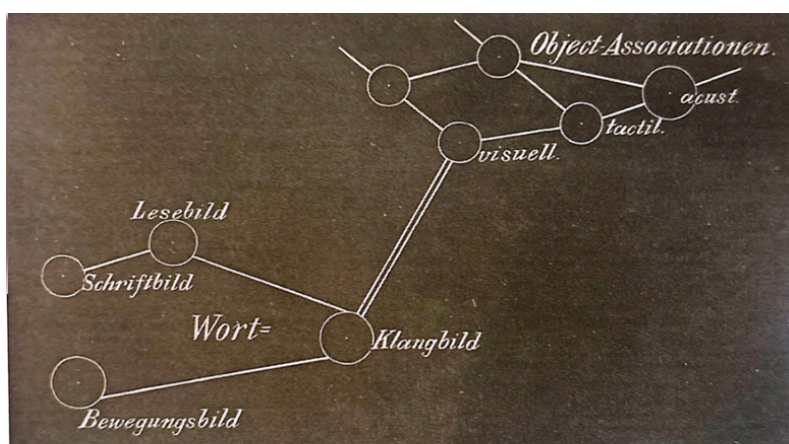


Imagen 8. Sobre la concepción de la afasia (Leipzig, Viena: Franz Deuticke, 1891). Figs. 8 y 9. Colección del Dr. Bruce Sklarew. Chevy Chase, Maryland

Unos años después, Freud dibuja sus imágenes ya con mayor abstracción; en esta imagen (1891) -que en su representación gráfica se parece mucho a las primeras de las células, como se puede ver en la imagen 3- aparece la representación de la palabra. Freud está trabajando con el lenguaje a nivel de imagen -imagen de sonido, imagen de movimiento, imagen de lectura y agrega el tipo de letra, la tipografía que es imagen en sí misma, rodeando la palabra (*Wort*) y enlazando solamente a través de su imagen sonora con la asociación de objetos (acústico, textil y visual). “De la imagen sonora, la excitación alcanza siempre a la imagen- palabra, y de esta, a la descarga” (1950/1993 p. 413)

⁹ Se puede ver más adelante: Imagen 11

Agrega Solms en relación a esta imagen:

Freud creía que el origen auditivo del lenguaje le daba la cualidad concreta y perceptiva que era necesaria para que las asociaciones se volvieran conscientes.

Podría decirse, por lo tanto, que este dibujo introdujo la base conceptual fundamental de la "cura por la palabra". (Gamwell, Solms, 2006, p. 96)

Vemos que algunos años después de sus primeros estudios celulares, Freud comenzó a representar gráficamente procesos mentales, esquemas de carácter especulativo. Con el tiempo, al ocuparse de funciones psíquicas más complejas -lenguaje y memoria-, pasó a elaborar modelos más abstractos de funcionamiento psicológico, abandonando la intención de reproducir estructuras más concretas como las neurológicas. Sus imágenes pasan a ser diagramas de carácter abstracto como la representación del *yo*, del *superyó* y del *ello*.

Este segundo momento en la realización de las imágenes que Freud produce no está desligado del momento que atraviesa en su pensamiento. Es un cambio que se produce también a nivel de sus imágenes mentales. Quizás no abandona la lógica del microscopio, aunque ahora represente procesos psíquicos. En ambos casos implica cercarse todo lo que se pueda a los procesos que explican determinados eventos y poder representarlos. En un tiempo, se contrasta con el microscopio, en otro con su propia representación mental. En este segundo momento, con otras características, también se sigue tratando de darle lugar a lo invisible.

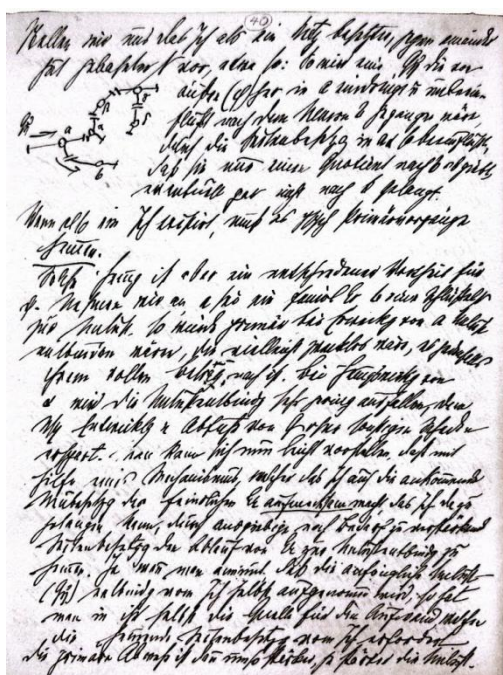
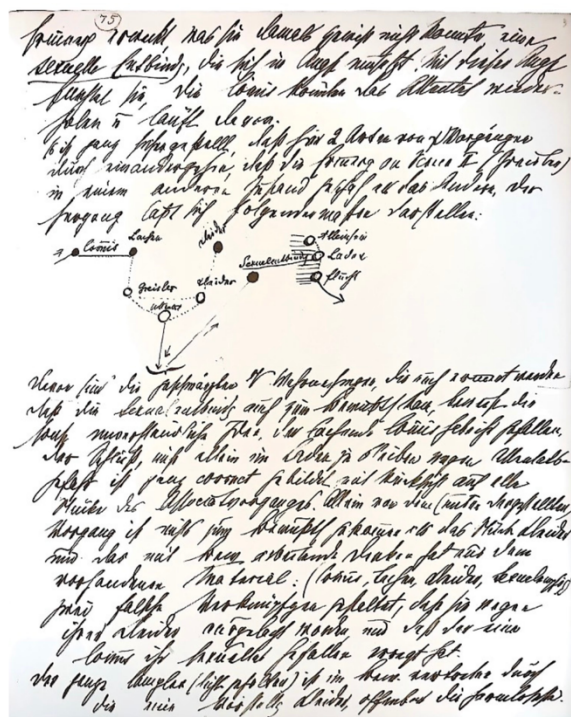


Imagen 9. Proyecto de psicología científica, manuscrito de 1895. Colección Sigmund Freud, Biblioteca del Congreso.

Los últimos intentos de Freud por representar la mente en términos neurológicos se encuentran en el *Proyecto de Psicología*¹⁰ y los *Manuscritos*¹¹ -o cartas con Fliess-. Son los textos freudianos donde más *cantidad* de imágenes neurológicas se puede hallar, en un intento de encontrar explicación, de construir una teoría que articule la vida psíquica con el funcionamiento del sistema nervioso. Imágenes neuropsicológicas que luego serán metapsicológicas.

¹⁰ Es donde aparecen más cantidad de imágenes producidas por Freud, generalmente representando los sistemas de neuronas (ϕ , ψ , ω), circuitos de energía psíquica y esquemas de descarga y memoria.

¹¹ Abarcan de 1892 a 1897. Se puede ver a un Freud que dibuja con mucha más claridad en el *Manuscrito M* cuando habla de la histeria y cómo se vuelve más confuso -con líneas de menos peso y más dudosas cuando en una carta a Fliess habla de la melancolía- en lo que representa el *Manuscrito G*.



Esta imagen (1895)¹² que forma parte del *Proyecto*, muestra a las neuronas phi en una reacción de inhibición frente a una estimulación excesiva.

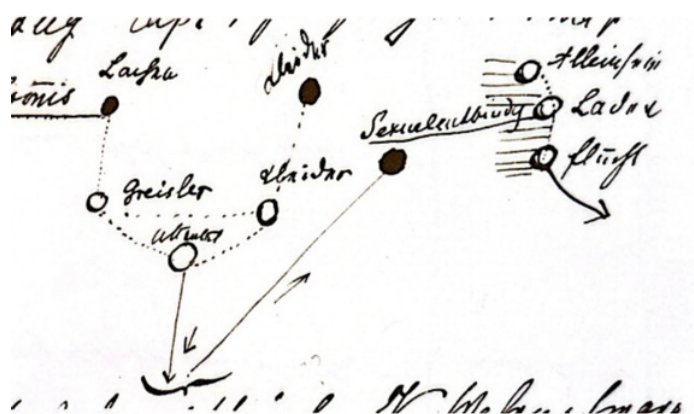


Imagen 10. Proyecto de psicología científica, manuscrito de 1895. Colección Sigmund Freud, Biblioteca del Congreso.

¹² Mismo año en que Röntgen experimenta con tubos de rayos catódicos con el fin de estudiar la fluorescencia, dando lugar al descubrimiento de los rayos x y lo que se llamó "fotografía de lo invisible".

Insiste el mismo esquema de imagen protagonizado por círculos y sus conexiones, ahora también agregando la diferencia entre ellos por medio del color. En esta imagen, extraída del *Proyecto* sobre un sueño y su recuerdo, los puntos negros identifican a lo *inconsciente* y los blancos las asociaciones *conscientes*. Pero lo más valioso parece ser que no hay apoyatura orgánica: Freud vira su insistencia y curiosidad hacia lo que parece incognoscible.

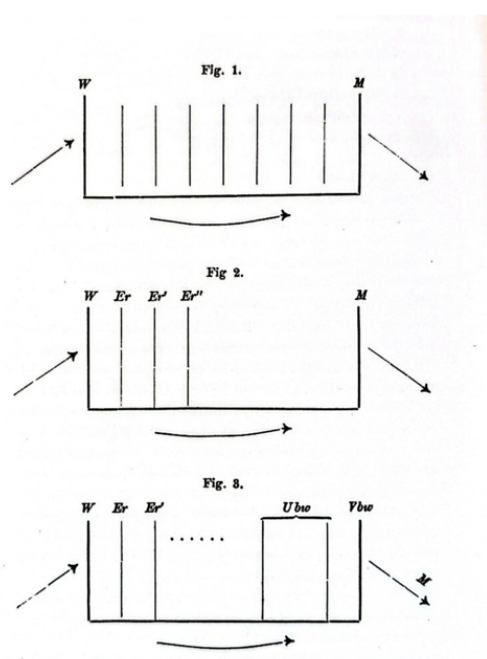
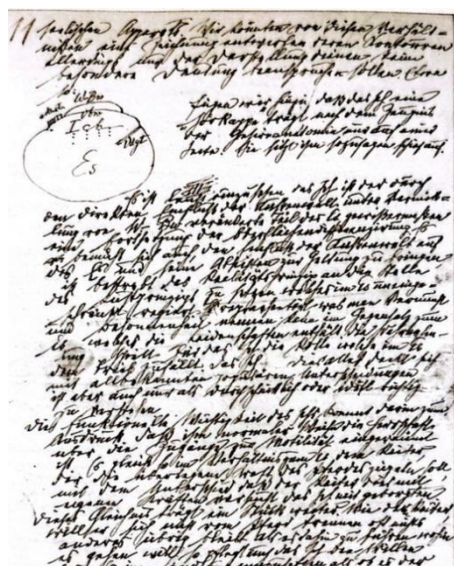


Imagen 11. La interpretación de los sueños (Leipzig y Viena: Franz Deuticke, 1900). Figs. 1-3. Colección de Bruce Sklarew. MD, Chevy Chase, Maryland

Curiosamente, en *La interpretación de los sueños* se presenta uno de los diagramas más ajustados y precisos. Esta imagen (1900) nace en una carta anterior a Fliess, en el inicio de su metapsicología.

La idea que aquí se pone a nuestra disposición es la de una *localidad psíquica*. Queremos dejar por completo de lado que el aparato anímico de que aquí se trata nos es conocido también como preparado anatómico, y pondremos el mayor cuidado en no caer en la tentación de determinar esa localidad psíquica como si fuera anatómica. Nos mantendremos en el terreno psicológico y sólo proponemos seguir esta sugerencia: imaginarnos el instrumento de que se valen las operaciones del alma como si fuera un microscopio compuesto, un aparato fotográfico, o algo semejante. La localidad psíquica corresponde entonces a un lugar en el interior de un aparato, en el que se produce uno de los estadios previos de la imagen (...) para una primera aproximación a algo desconocido no necesitamos otra cosa que unas representaciones auxiliares...” (Freud, 1900-01/1993, p. 529/30)



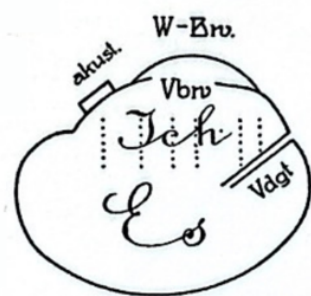


Imagen 12. El yo y el ello (Leipzig, Viena, Zúrich: Editorial Psicoanalítica Internacional, 1923). Academia de Medicina de Nueva York.

Las últimas imágenes (1923) de esta selección están en relación al conocido diagrama de *El yo y el ello*, al decir de Peter Galison en la presentación que se hiciera de la muestra de los dibujos de Freud¹³. Es una imagen topográfica de la mente que muestra una organización espacial, donde el *ello* queda en la parte posterior, por encima el *yo*, y sobre ellos una especie de gorro, la parte consciente de la mente. Las dos líneas a la derecha dan lugar a lo reprimido. En 1932 aparecerán nuevos diagramas de este esquema donde introduce gráficamente la idea del *superyó*.

¹³ Virtual online exhibit opening and panel discussion. Freud's drawings and the visual origins of Psychoanalysis.

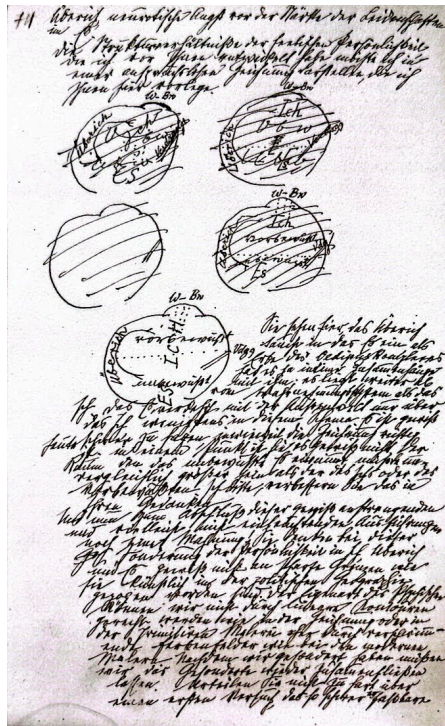


Imagen 13. Manuscrito para Nuevas conferencias introductorias sobre psicoanálisis, 1933. Colección Sigmund Freud, Biblioteca del Congreso.

Finalmente, esta imagen (1933) muestra 5 bocetos encontrados en sus papeles por Ilse Grubrich-Simitis en la Biblioteca del Congreso y que esbozan las relaciones del yo, lo reprimido y los sistemas.

La distancia entre las últimas imágenes y las del primer momento es notoria, el foco está puesto en otro lado, sus esquemas son de sus propios pensamientos que toman forma en imagen. La imagen persiste y lo muestra en trazo pensante. Freud abandona el modelo neurológico¹⁴ pero no abandona la forma gráfica de pensar; en un momento conecta neuronas y en otro representaciones. Por más que su posición cambie, la creación de imágenes perdura, ya que lo visual no es accesorio de su pensamiento, es estructural.

¹⁴ "Hoy en día, a decir verdad, debo confesar que no conozco nada que me parezca menos pertinente para la comprensión patológica de la angustia que el conocimiento de las trayectorias nerviosas que siguen sus excitaciones" (Rodrigué, 1996, p. 162)

Como todos los momentos, especialmente los procesos del pensamiento, no encuentran una línea límite radical que los divida. Freud va realizando una transición en la muestra gráfica que denota un pasaje: él y su pensamiento están en movimiento. La representación de funciones neuronales, con la complejidad que esto tenía, lo lleva a convertir sus dibujos en diagramas, lo que implica representar la abstracción de su pensamiento. Las imágenes en las que piensa ahora necesitan incluir las funciones y lo dinámico de lo que quiere representar. Con la correspondencia con Fliess y las imágenes en *El Proyecto*, se podría decir que se da el ingreso a la metapsicología de sus imágenes, que lo llevaba a inferir sus ideas por medio de la observación clínica (ya no estaba buscando las consecuencias de las lesiones mentales), no había explicación clara y exclusivamente neuronal que pudiera dar cuenta de lo que estaba pensando.

Hay movimiento en el mismo acto de pasar el pensamiento a una imagen, y a su vez, la imagen que creamos tiene la capacidad de con-mover (sea artística o académica, que parecen ser los dos bordes por los que estamos transitando), el movimiento está siempre implícito y es inherente a cualquier actividad del ser humano, es característico y constitucional. El pasaje de la representación de una imagen a otra, que es representación del objeto, es también acto, en tanto las imágenes en ese estado de movimiento, construyen nuevas narrativas que producen transformaciones subjetivas. Lo que deja como resto la siguiente interrogante: ¿qué lugar ocupan las imágenes y qué hacemos con ellas?

Quizás las imágenes están primero definidas por su marco, por su borde y después por lo que uno ve -que incluso puede distar de lo que se pretende mostrar-. En toda imagen hay un detalle que nos llama más la atención, que por algún motivo nos captura, quedamos seducidos y entramos a la imagen por ese punto. “Siento que su sola presencia

cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada a mis ojos con un valor superior. Este detalle es el *punctum*¹⁵ (Barthes, 2022, p. 60) Hay algo de la imagen que punza y que puede ser distinto para cada uno, nada tiene que ver con lo correcto, esperado u obvio y es un punto que atraviesa hasta lo inconsciente. Se presenta cierta analogía con nuestra escucha psicoanalítica, ese detalle que emerge frente a todas las palabras que son dichas, que resuena distinto, que nos *conmueve*. El *punctum* para Barthes tampoco es necesariamente el elemento principal de la imagen y en algún sentido genera cierto disturbio, lo atraviesa afectivamente y no es posible hilarlo con la intención del creador de la imagen, de hecho, la intención de crearlo sella su no existencia.¹⁶

Especialmente en el siglo XIX, los dibujos eran la transcripción que se podía hacer de lo que se veía en el microscopio y Freud supo usarlos de esa manera. Pero también usaban los dibujos para poder representar lo que no se podía ver, lo invisible. A la vez que se valían para hacer foco en esa reproducción de lo que les interesaba señalar, existía -y existe en toda transcripción- la intención de poner cierto foco en aquello que se está interpretando.

Asimismo, se puede notar lo que no está en la imagen, eso que queda en el entre. En la música el espacio que queda entre notas se llama intervalo y para la cultura japonesa, no es sólo el espacio, sino que es también el silencio, es ese vacío entre dos notas lo que toma espacio y se considera con tanto valor expresivo como las notas en sí, no como ausencia. Para las imágenes en torno al arte ilustrativo, lo conocemos como espacio negativo, también tomando la idea de vacío como compositivo.

¹⁵ Idea desarrollada para la imagen fotográfica y que puede ser tomada en tanto representación de un objeto otro.

¹⁶ Acompaña al *punctum*, la idea de *studium*, aquello que sí se encuentra en la órbita de la comprensión de una imagen.

Los artistas son los grandes creadores de imágenes, y Freud también lo está siendo. Quizás en el pasaje de un momento a otro, pasa de la posición de imitación a la posición de imaginación, aunque lo creativo se presente en ambos casos de maneras diferentes, especialmente en el gesto -movimiento- que propone este pasaje.

A modo de texto curatorial

En este trabajo hay una selección de imágenes a modo de curaduría de arte basada en la posibilidad de mostrar el recorrido y el crecimiento de Freud como pensador reflejado en sus dibujos, que muestran desde el trazo, la abstracción del pensamiento y la correlación entre la solidez de su teoría con la de su resultado gráfico, alejándose de la repetición para acercarse a lo creativo.

La curaduría en este caso es bajo un criterio arbitrario -quizás la mayoría así lo sean- está basada en dos grandes líneas; por un lado, lo que personalmente encuentro significativo en cuanto a la historia del psicoanálisis y por el otro, lo que tiene que ver con un resultado estético de la imagen. Entre esas líneas y su interjuego se construye esta selección, que, como todo, es parcial y responde simplemente a una posible mirada. Con la presente exposición se logra hacer un recorrido del pensamiento freudiano, acercándonos a su proceso creativo, tanto en la teoría como en las imágenes que lo fueron acompañando.¹⁷

¹⁷ Algunas de las imágenes que no se incorporaron quizás por ser más conocidas o de mayor acceso, obviamente no implican ausencia de valor para el edificio teórico del psicoanálisis. Por otro lado, la decisión de colocar los epígrafes de las imágenes junto a ellas para facilitar la lectura y la interacción de la imagen con el texto, responde a que en este caso en particular la imagen se realza en ese encuentro con el texto, aunque dejemos pasar el etiquetado no invasivo y con él favorecer la asociación que la imagen proponga sin el sesgo de la interpretación racional tan próxima.

Cuando Didi-Huberman, en varias oportunidades, usa la metáfora de la mariposa para pensar la idea de *imagen*, plantea lo efímero fusionado con lo visible, en todo lo que tiene lugar en el pasaje de lo vivo y lo que tiende a desaparecer, a mutar. La imagen se aleja de una idea cerrada, es apertura al pensamiento, que es lo que proponen las imágenes freudianas, se ven las líneas del pensamiento que va surgiendo, se traduce la mutación de las ideas, tal como lo hace el psicoanálisis en sí.

Sucede así en esos primeros momentos más esquemáticos y en los otros donde las representaciones no son cerradas, porque nacen desde un proceso de pensamiento y porque la mirada las continúa construyendo. De este modo, la imagen acontece; y afecta antes de poder darse al sentido.¹⁸

En las imágenes de Freud, el vacío compositivo tiene que ver con el vacío de lo invisible, en un doble juego, porque lo que no está, no está en imagen y al mismo tiempo, lo que no está en lo fáctico aparece en la imagen y se construye. La teoría se arma con lo invisible a lo que se le da lugar gráfico y como idea, a la vez que se enlaza con el espacio en el que se relacionan, que necesariamente implica ese espacio vacío. Se constituye por el acto del pensamiento en imágenes, en un acontecimiento de creación -en donde se pone en juego la creatividad y la imaginación- volcando todos los elementos en el plano, que

¹⁸ Pensadores más recientes aportan en el punto de relación imagen/sujeto. La vida misma se vuelve obra y nosotros imagen, el cómo gestionar nuestra imagen pública se vuelve el desafío. En *Devenir obra de arte*, Boris Groys refiere al proceso al que estamos sometidos los sujetos hoy en día. Las imágenes pierden valor por originales y lo ganan por el lugar que ocupan. Las máquinas de exposición, sea el espacio específico de arte con su selección y curaduría meticulosa o las redes con su vertiginosidad y exceso, coinciden en el punto de exposición de la imagen, que pasa a ocupar lugar de posición subjetiva y el sujeto se (auto)diseña para eso quedando preso de su propia imagen pública. “La actitud ética es sustituida por la estética y la erótica. A la sociedad no le interesa nuestra alma, sino nuestra imagen pública” (Groys, 2023, p. 14)

se organizan en su mutabilidad -por momentos- y en la línea de pensamiento que implica una construcción teórica. Freud instala un borde alrededor de un vacío.

Como dice Camnitzer¹⁹ en el artículo donde comenta la muestra que se realizara en Nueva York sobre los dibujos de Freud, tomar su obra como si fuera un artista, no sería del todo justo. Sin embargo, tiene el camino de la búsqueda del artista, se nota el proceso de pensamiento, las elecciones y los descartes, cuáles caminos -también estéticos- lo logran seducir para poder transmitir lo que parecía no encontrar, hasta allí, una posible forma de expresión. A la vez que varias de las imágenes logradas realmente tienen algo interesante en lo gráfico y estético a considerar, más allá de saber de su autoría, “los dibujos de Freud demuestran suficiente habilidad y competencia como para merecer consideración y explorar ciertos temas (también artísticos)”²⁰ (Camnitzer, 2005, p. 109)

Si bien nos podríamos permitir algunos acercamientos convertidos en comentarios acerca de la imagen,²¹ Freud lo que verdaderamente tiene es una caligrafía impecable. En toda la primera etapa de trabajo con lo que efectivamente ve, logra mostrar su interés y

¹⁹ Luis Camnitzer, artista plástico uruguayo radicado en Nueva York desde la década del 70.

²⁰ Traducción propia

²¹ Por ejemplo, tomando la imagen en la página 10, que forma parte de la serie de investigación de los ganglios espinales y la médula espinal de la especie *Petromyzon* de 1878, se puede ver el detalle del dibujo, evoca sutilmente una línea asociativa al estilo de la estética asiática poniendo énfasis en el trazo realizado con tinta. En donde por más que Freud está intentado ser fidedigno, este dibujo, continuando con la propuesta, parece tener la intención de capturar la esencia más que la realidad concreta. Obviamente junto al contraste de tinta y papel tan característico, se muestra el vacío, no como ausencia sino como parte constitutiva de la imagen. Para finalizar, la incorporación de tipografías, característica de esta estética. Está claro que Freud está intentando ser fiel a lo que ve, especialmente en esta etapa, pero algo del trazo se escapa a eso y simplemente se muestra, se expresa. El inconsciente se muestra antes de ser nombrado.

destreza (sin formación en arte) y es en la segunda etapa que se introduce en el mundo de lo conceptual, incluso para el mundo del arte, acercándose así a éste.

En la historia del arte, se produjo un proceso paralelo. El realismo estricto, como única forma de representación aceptable, fue abandonado. El primer paso fue investigar las estructuras ocultas tras las imágenes visibles (impresionismo, cubismo). Finalmente, también se traspasó la frontera entre representación y concepto. Francis Picabia (quien, al igual que Duchamp, estaba fascinado por los rayos X) escribió en el catálogo de una exposición en Nueva York en 1913: «La concepción cualitativa de la realidad ya no puede expresarse de forma puramente visual u óptica»²² (Camnitzer, 2005, p. 111)

No diseñaba ideas ya formadas, sino que imaginaba para poder pensar lo que todavía no tenía forma. En ese sentido, sus imágenes se convierten en escenarios visuales. A su vez, son actos que se transforman en huellas del proceso psíquico, mostrando el aparato en pleno funcionamiento y una teoría en construcción, donde Freud es *imaginado* -representado- por sus ideas, apareciendo un cruce ingenioso entre imagen, pensamiento y deseo.

Freud no parte de una estructura clara, sino que la estructura emerge en el mismo gesto de dibujar. En ese sentido, las imágenes tienen un carácter constructivo, aunque la creación nunca sea completa, siempre deja un resto que no logra inscribirse. El dibujo, entonces, no elimina el vacío, sino que lo bordea y crea imagen.

²² Traducción propia

En las imágenes más representativas del proceso de transición, vemos a un Freud utilizando puntos como neuronas, flechas y líneas como flujos o conexiones, y esto organizado sobre el espacio negativo, lo neutro que aporta la hoja en blanco y que permite las relaciones entre los elementos. Hacia el final de sus teorías, las imágenes diagramáticas pasan a ser espacios definidos más por lo que falta que por lo que contienen, como si el aparato estuviera organizado alrededor de un vacío. En ese sentido, el borde es el que traza aquello que parece no poder representarse, las flechas y las conexiones lo hacen existir y lo insinúa en trazo. Freud pensaba visualmente sus teorías -no sólo en texto- y las imágenes muestran el gran desafío de *hacer visible lo invisible*.

Referencias bibliográficas:

Barthes, R. (2022). *La cámara lúcida*. Paidós.

Camnitzer, L. (2005). Os desenhos do outro. Freud (Sigmund). *Ide psicanálise e cultura/SbpSP, Vol. I* (1), 108-113.

Collection of Historical Scientific Instruments. (2021). *Virtual online exhibit opening and panel discussion: Freud's drawings and the visual origins of psychoanalysis* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YLWdhFKgqPY>

Didi-Huberman, G. (2007). *La imagen mariposa*. Múdito y Co.

Freud, S. (1950 [1895] /1993). *Proyecto de psicología*. (Vol I). Amorrortu Editores.

Freud, S. (1900 [1899] /1993). *La interpretación de los sueños*. (Vols IV y V). Amorrortu Editores.

Freud, S. (1901/1993). *Psicopatología de la vida cotidiana*. (Vol VI). Amorrortu Editores.

Freud, S. (1905/1993). *Tres ensayos de una teoría sexual*. (Vol VII). Amorrortu Editores.

Freud, S. (1910/1993). *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*. (Vol XI). Amorrortu Editores.

Freud, S. (1912/1993). *Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa (Contribuciones a la psicología del amor, II)*. (Vol XI). Amorrortu Editores.

Freud, S. (1915/1993). *Lo inconsciente*. (Vol XIV). Amorrortu Editores.

Freud, S. (1917/1993). *Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños*. (Vol XIV). Amorrortu Editores.

Freud, S. (1916-17 [1915-17]/1993). *Conferencias de introducción al psicoanálisis*. (Vol XV). Amorrortu Editores.

Freud, S. (1926/1993). *Inhibición, síntoma y angustia*. (Vol XX). Amorrortu Editores.

Freud, S. (1933 [1932] /1993). *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. (Vol XXII). Amorrortu Editores.

Freud, S., Breuer, J. (1893-1895/1993). *Estudios sobre la histeria*. (Vol II). Amorrortu Editores.

Gamwell, L., Solms, M. (2006). *From Neurology to Psychoanalysis. Sigmund Freud's neurological drawings and diagrams of the mind*. Binghamton University Art Museum. State University of New York.

Groys, B. (2023). *Devenir obra de arte*. Caja Negra Editora.

Harvard University. (2021, mar 8). Freud's drawings and the visual origins of psychoanalysis [Video]. Collection of Historical Scientific Instruments. https://chsi.harvard.edu/current_exhibitions/freud-interp-drawings

Rodríguez, E. (1996). *Sigmund Freud. El siglo del Psicoanálisis*. Editorial Sudamericana.

Roudinesco, E. (2015). *Freud. En su tiempo y en el nuestro*. Debate.