

---

## ¿CÓMO SE MIRA UN SUEÑO? EL SUEÑO COMO ENUNCIADO (EN LA IMAGEN VÍDEO)

---

**María Muriedas Díez**

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología

### Resumen

Este texto se fundamenta en la experiencia del hacer, partiendo del proyecto que desde hace un tiempo estoy desarrollando en torno a la traducción a imágenes vídeo de una serie de sueños. A la vez que se proponen las traducciones de los sueños a texto como partituras o protocolos performativos, se evidencia, en un intento de búsqueda a priori alejado de simbolismos y significados ocultos, la imposibilidad de trasladar/registrar fielmente lo soñado tanto a palabras como a imagen en movimiento. En esta doble imposibilidad, el proceso de materialización en vídeo de estos enunciados mediante el dispositivo de registro y la puesta en escena, lo onírico choca con lo contingente, y de esta forma, se producen narrativas que pueden trasladarnos a sucesos cotidianos que conectan con nuestras vivencias o inquietudes personales. Esta metodología de choque, posibilita una investigación de análisis teórico y práctico que permite indagar en torno a conceptos como: lo real y lo ficcional, visibilidad e invisibilidad, la imagen y su representación, así como las narrativas abiertas o inconexas, y el papel que éstos ocupan en las formas del vídeo de exposición contemporáneo.

**Palabras clave:** VÍDEO; SUEÑO; PERFORMATIVIDAD

---

## HOW TO LOOK AT A DREAM? THE DREAM AS A STATEMENT (IN THE VIDEO IMAGE)

---

### Abstract

This text is rooted in the experience of doing, taking as a starting point a project I've been developing for a few months now, focused on translating a series of dreams into video images. While proposing translations of dreams into text as scores or performative protocols, it becomes evident, in an attempt to steer clear of symbolism and hidden meanings, that it is impossible to faithfully transfer/register what was dreamt, both in words and in moving images. In this double impossibility, through the process of materializing these statements into video, using recording devices and staging, the oneiric collides with the contingent producing narratives that can transport us to everyday events that resonate with our experiences or personal concerns. This collision methodology allows an investigation of theoretical and practical analysis, delving into concepts such as the real and the fictional, visibility and invisibility, the image and its representation, as well as open or unconnected narratives, and the role they play in contemporary video exhibition forms.

**Keywords:** VIDEO; DREAM; PERFORMATIVITY

Muriedas Díez, María. 2024. «¿Cómo se mira un sueño? El sueño como enunciado (en la imagen vídeo)». *AusArt 12 (1)*: 213-223. <https://doi.org/10.1387/ausart.25819>



04':48''

Todos somos soñadores, todos somos productores de imágenes, narraciones fragmentadas: seductoras, misteriosas, inesperadas, expresiones de nuestras fantasías y deseos, sólo parcialmente recordadas y registradas. Según Atom Egoyan, nuestros sueños -esas extrañas películas nocturnas que proyectamos en alguna pantalla craneal interior- se presentan en un 'cierto' lenguaje cinematográfico. Los sueños son nuestras genuinas video formas, todos somos videomakers, todos somos arquitectos de pequeños teatros privados y casas de cine, constructores de las más elementales ilusiones (Budak 2004).

Hace un tiempo, mi amiga Ana me contó a través de un audio un sueño que había tenido y que tenía que ver conmigo. Estaba visitando una exposición mía en una sala enorme que había cerca de la universidad. La sala estaba dividida a su vez en más salas, era muy bonita y luminosa. Había proyectándose simultáneamente un montón de vídeos sobre pantallas muy finas suspendidas en el aire unas detrás de otras. Había todo tipo de vídeos, muy diferentes entre sí. Me describió dos de ellos; en el primero era yo quien estaba grabando a Ana mientras yacía tumbada en la hierba. Esta escena se podría haber dado muchas veces, Ana y yo trabajamos a menudo juntas para su proyecto de música, yo le hago las fotos y casi siempre termina en el suelo. En el segundo, aparecía un ser corriendo hacia algún lugar a cámara lenta. Era una persona con una especie de disfraz que alguien había cosido para mí. La tela del traje era bastante clara y en la parte de la cabeza tenía bolas de metal y otras cosas del estilo. Las telas se movían con el viento.

Me llamaba la atención la posibilidad de trabajar a partir de una serie de imágenes que, supuestamente, yo había creado pero que realmente



05':07'

se habían generado en su cabeza y había traducido a palabras desde el recuerdo. Yo ahora podía *interpretar*<sup>1</sup> abriéndome así la posibilidad de convertir el sueño en partitura o protocolo performativo para generar imágenes fotográficas y videográficas. No como guion al uso, sino como una serie de instrucciones definidas que, en forma de texto, podían servir como guía para generar situaciones y procesos de acción específicos, en los que entrase en juego tanto lo que la partitura establecía como lo que no.

En 2021 participé en la revista *ZINE02 Cuadernos de Investigación Cinematográfica, 2021*<sup>2</sup> con el ensayo visual «Cuando se fueron los caballos». En la publicación, mediante una secuencia de imágenes, plasmé el registro fotográfico que había precedido a lo que el propio título aludía: la marcha o partida de los caballos. Lo que sucedía entre las imágenes y el texto era que podíamos imaginar unos caballos, podíamos ver el lugar en el que, aparentemente, acontecieron los hechos, pero, aun así, no sabíamos cómo eran, ni siquiera podíamos saber si los caballos estuvieron allí en realidad. En ningún momento, en nuestra condición de espectadores, los podemos ver y eso hace que exista la posibilidad de que nunca hayan estado ahí. Podemos creer ahora en el enunciado que se refiere a ellos, imaginar a partir de él en condición de título y recrear la situación. Lo mismo pasa ante las narrativas abiertas, las historias rotas e inconexas, o los saltos temporales propios de los sueños. Entran en juego la percepción y la subjetividad propia de la mirada de cada espectador, y será a partir de ellas que podamos llenar, en la forma de la fantasía y la imaginación, los vacíos narrativos o las elipsis que vayan surgiendo en la rememoración.

En ese que tentativamente he llamado ensayo visual, recogido en formato de revista y que posibilitaba una lectura cronológica y lineal, se daba un



05':12''

choque entre la representación fotográfica que podíamos ver físicamente maquetada y la imagen mental o virtual que es provocada por el enunciado o título de la secuencia. De manera que el proceso de simbolización se da precisamente en esa conjunción entre lo conocido y lo desconocido entre lo visible y lo invisible, entre lo dicho y lo no dicho.

Se ha tratado mucho en relación a la interpretación de los sueños, estos han sido vistos como una de las formas en las que el inconsciente comunica sus deseos y conflictos a la mente consciente a través de símbolos e imágenes. Lacan pensaba precisamente que estas imágenes simbólicas de los sueños podían proporcionar información sobre el funcionamiento psicológico de un individuo, en particular sobre sus deseos y miedos, y también en como el contenido y los símbolos de los sueños no debían interpretarse literalmente, sino que era necesario analizar sus significados subyacentes y conexiones con la psique del soñador. Algo que Freud veía también como una ventana a lo reprimido, a los pensamientos y deseos que el individuo mantiene ocultos a sí mismo.

En cualquier caso, aunque esto pueda resultar interesante, cuando decido partir de los sueños, no es esa traducción de significados ocultos y simbolismos la que me atrae. Me inclino a trabajar con la capacidad de traducción literal de lo soñado, con la imposibilidad de trasladar fielmente tanto a palabras como a imágenes algo que no podemos mirar físicamente.

La capacidad y la imposibilidad. Lo que queda fuera y la falta de *concreción*. La posibilidad descriptiva de un sueño y la fidelidad de esta descripción. Ana estaba tumbada en la campa. ¿Cómo era esa campa? ¿Qué se veía en el fondo? ¿Había algo en el horizonte? ¿Cómo estaba siendo grabada, era



05':16''

un plano cenital? ¿Estaba dormida? ¿Estaba posando? ¿Cómo iba vestida? ¿En qué pensaba? Las posibilidades eran infinitas.

Una vez hemos despertado de un sueño recurrimos al recuerdo y a la memoria, a la rememoración, pero sabemos que ésta es selectiva por necesidad. En nuestra cabeza se da una evocación, una acción de llamada que al acudir cambia, se rehace, se olvida parcialmente... Y olvidamos porque de lo contrario viviríamos en el sueño permanentemente. Hay una diferencia entre el recuerdo de algo que ha sucedido en la realidad y el recuerdo de un sueño, el primero parte de algo que ha acontecido, y el otro de una ficción construida en la mente de cada uno. Igual que se da una pérdida al tratar de recordar un sueño, el proceso de traducción de ese recuerdo a palabras, texto o imagen también deja siempre algo fuera.

Así pues, el recuerdo de un sueño elimina cosas, a su vez, su enunciación primero y su escritura después, elimina y produce también vacíos o elipsis. Y si construimos la imagen audiovisual en base a esas selecciones que han sido previamente dichas y luego escritas, tenemos que de alguna manera llenar esos vacíos que ha dejado el texto, siempre desde la incertidumbre, entrando así en un bucle de pérdidas y reposiciones como en una especie de teléfono estropeado. Así, la idea de reposición, de invención, opera como decía anteriormente en la forma de la fantasía y la imaginación y en el choque que se produce con los dispositivos de registro foto/imagen en movimiento/sonido. En el choque con lo material y lo contingente donde se produce a la vez el desvío hacia una imagen *concreta* (precisa) que ya no es la soñada, no podría serlo. Y, sin embargo, de la misma manera, esta imagen deja fuera de ella todo lo que se decide que no entra en el encuadre



05':27'

y en el *acontecimiento*. Se da como apuntaba Dubois en un corte espacial y temporal.

(...) lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra. Más exactamente, hay una relación -dada como inevitable, existencial, irresistible- del afuera con el adentro, que hace que toda la fotografía se lea como portadora de una 'presencia virtual', como ligada consustancialmente a algo que no está allí, ante nuestros ojos, que ha sido apartado, pero que se revela allí como excluido. El espacio off, no retenido por el corte, ausente como tal del campo de la representación siempre está marcado originariamente por su relación de contigüidad con el espacio inscrito en el marco: ese ausente se lo sabe presente, pero fuera-de-campo, se sabe que estaba allí en el momento de la toma, pero a un lado (Dubois [1986] 2016, 160).

Precisamente la primera puesta en escena que realicé partiendo del sueño con el que comenzaba este texto, aquél en el que en uno de los vídeos relatados yo registraba a Ana yaciendo tumbada, trataba de eso, de la selección de un fuera de campo que previamente había de acontecer en un espacio concreto, una campa. Había seleccionado esta campa porque desde algunos puntos de vista, si lo buscaba, podía ver solamente hierba y cielo, nada más en el horizonte, como una explanada que nunca terminaba. En el vídeo que ella describía yo imaginaba un cambio de poses, la búsqueda de *la fotografía* tal y como sucede en nuestras sesiones. Pasamos la tarde grabando con una cámara de vídeo mini DV. Cuando pensaba en las imágenes



05':35''

que habían de ser materializadas, me venía a la cabeza una textura, la calidez y la intimidad de un vídeo casero de cuando éramos pequeñas. Cuando llevábamos un rato grabando, del horizonte surgieron tres caballos galopando hacia nosotras. Ella continuaba tumbada y yo no dejé de grabar y de hacer fotos. Fue como un sueño. Al cabo de un rato se fueron hacia otro lado, nosotras seguíamos grabando. Ahora cuando veo esas imágenes me pienso como alguien que rememora y revive, buscando dentro de un sueño. Se hizo de noche y nos fuimos.

En su sueño, nada, nada más que el deseo de soñar (Blanchot [1988] 1995, 38).

Al día siguiente (como en un despertar) no encontraba lo que habíamos grabado, no podía saber si había perdido las cintas o si en una de mis torpezas no había grabado nada... Esto me llevó a pensar en la posibilidad de que nada de lo vivido con los caballos hubiera sucedido, que no hubiera sido más que un espejismo, como si el recuerdo no filmado no fuese suficiente. Para mí muchas veces no lo es. En las pocas imágenes de vídeo que recuperé solamente aparecía Ana tumbada. Los caballos ya se habían ido. Era el final de la tarde justo antes del anochecer. A la semana revelé las fotografías analógicas que había hecho y ahí estaban los caballos de nuevo, esta vez en imágenes fijas, fragmentadas, unidas entre sí por vacíos discontinuos.

\*\*\*





05':40''

(...) un paisaje desarrollado en la bruma aparece más vasto, más sublime, incita a la imaginación [...] El ojo y la imaginación se sienten más atraídos por lo vaporoso y lo lejano que por lo que se muestra más próximo y claro a la mirada (Caspar Friedrich citado en Argullol 2006, 113).

Frente a las imágenes de alta definición, en esta búsqueda de traducción/interpretación y en relación a la idea de cierta indefinición que está presente en lo onírico, lo etéreo o lo vaporoso decido aprovechar aquellos medios que me acercan a una cierta pérdida de información, que devuelvan a la imagen esa *señal secreta* a la que aludía Benjamin en varios de sus textos. La pérdida de definición y el deterioro no solamente se sitúan en una similitud a lo que podría considerarse un pictorialismo en la imagen o un carácter impresionista propio del súper 8 o de soportes de vídeo de baja resolución, sino que también considero aquellas faltas de información que suponen silenciación, invisibilidad, ocultación, en definitiva, una suspensión de la información visual. Algo que también ocurre mediante el uso de re-filmaciones y traslados de un soporte a otro, e incluso de un medio a otro.

Las imágenes-sueño parecen tener dos polos que se distinguen por su producción técnica. Uno utiliza medios ricos y recargados, fundidos, sobreimpresiones, desencuadres, movimientos complejos de aparato, efectos especiales, manipulaciones de laboratorio, llegando hasta lo abstracto, tendiendo a la abstracción. El otro, por el contrario, es sumamente sobrio y opera por francos cortes o montaje-cut o solamente mediante un perpetuo desencanche que 'hace' sueño, pero entre objetos que siguen siendo concretos (Deleuze 1987, 84).

Si me pongo a pensar en todo el proceso, lo que me ha estado interesando continuamente ha sido la dinámica de cruce con la realidad que producen los textos y los sueños tomados como partituras.



07':17'

(...) siempre situadas en el filo de la navaja entre los acontecimientos escenificados (o reconstruidos y actuados) y las situaciones extremadamente naturales y no mediadas con un mayor grado de espontaneidad incontrolada (Budak 2004, sobre Katarzyna Kozyra).

En este cruce que se da en el momento de performatividad de la puesta en escena, surge la posibilidad de que se produzcan nuevas narrativas mediadas por el contexto en el que suceden. Y que puedan trasladarnos a sucesos cotidianos y de actualidad que nos conecten con nuestras vivencias o inquietudes personales. En lo registrado, en el objeto vídeo, pueden, de pronto, aparecer cosas que resignifiquen lo que vemos y que, aunque no se soporten en una estructura argumental tradicional (planteamiento, nudo y desenlace) se pueda crear la ilusión de una historia que descubrir. Podríamos pensar que la performatividad de la puesta en escena no es más que una ficcionalización, pero como en toda performance que se repite y se repite de manera eventual, entra en juego lo contingente y este hace que cada situación sea diferente de la anterior. En este caso el azar nos ofreció, nos regaló la imagen de los caballos, aquello que no estaba en la traducción del sueño aparecía dentro del campo de la puesta en escena como una entidad con la fuerza de la protagonista principal. ¿Cómo podíamos rechazarlo?

Y en este sentido, ¿cómo enunciamos un sueño? Evocándolo, recreándolo y cuando lo convertimos en materia *concreta*, cosa que ocurre con la imagen de carácter fotográfica o audiovisual, rellenando todos los intersticios o elipsis que ha provocado esa enunciación, volviendo precisamente a generar un nuevo sueño que mirar o que enunciar. Por lo tanto, el sueño es mirado por la presencia de una partitura y a la vez aparece renovado como mirada justamente porque el cuerpo del espectador se vuelve o torna ahora acto de imaginación.

## Referencias bibliográficas

- Argullol Murgadas Rafael. 2006. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acanalado
- Blanchot, Maurice. (1988) 1995. *The writing of the disaster [L'écriture du désastre]*. Translated by Ann Smock. Lincoln NE: University of Nebraska
- Budak, Adam. 2004. «Performative poetics of video dreaming». En *Video-dreams: Zwischen Cinematischem und Theatralischem [Video-dreams: Between the cinematic and the theatrical]*, Herausgeber, Peter Pakesch. Köln: Walther König
- Deleuze, Gilles. (1985) 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff. Madrid: Paidós
- Didi-Huberman, Georges, Clément Chéroux & Javier Arnaldo Alcubilla. 2018. Cuando las imágenes tocan lo real. Prólogo de Alberto Satamaría; traducción, Inés Bértolo. Madrid: Círculo de Bellas Artes
- Dubois, Philippe. (1986) 2016. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Traducción de Graziella Baravalle. Madrid: Paidós
- Muñoz Fernández, Horacio. 2017. *Posnarrativo: El cine más allá de la narración*. Santander: Shangrila Textos Aparte
- Muriedas Díez, María. 2021. «Cuando se fueron los caballos». *ZINE Cuadernos de Investigación Cinematográfica 2*. <https://www.zine-eskola.eus/es/publicaciones/0004-zine02>
- Sontag, Susan. (1966) 1984. *Contra la interpretación*. Traducción de Horacio Vázquez Rial. Madrid: Alfaguara

## Notas

1. La labor de la interpretación lo es, virtualmente, de traducción (Sontag [1966] 1984, 18).
2. Una publicación académica editada por Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE), el Festival de San Sebastián y la Filmoteca Vasca.

(Artículo recibido: 10/12/2023; aceptado: 12/01/2024)