

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“LA FELICIDAD Y LO SINIESTRO”

Informe académico por artículo académico, elaborado dentro del Proyecto de Investigación “Filosofía(s) y psicoanálisis” (PAPIIT IN405108), que para obtener el grado de licenciado en filosofía presenta Luis Carlos Andrade Espino del Castillo.

Asesora:

Leticia Flores Farfán

México D.F. 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y a mi hermana por ser compañeros en el camino hacia un nuevo amanecer, así como a la banda de los conchertos y los compas en general, a quienes debo, entre muchas cosas, las ideas que me ocupan.

A las tías Chela y Elmita, a la Nena y a Margarita, al tío Juan, a las abuelitas Paz y Pitín; en fin, a toda la parentela que de algún modo u otro me han apoyado a lo largo de mi vida.

A los profesores de la facultad que con su ejemplo me enseñaron una cierta vocación filosófica: Ricardo Horneffer y Ana María Martínez de la Escalera. En específico, agradezco a Leticia Flores Farfán por toda la paciencia y el apoyo brindado; a Zenia Yébenes, Alberto Constante y Alfonso Herrera, integrantes del Proyecto de Investigación “Filosofía(s) y psicoanálisis”.

Por último, debo agradecer a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México, por el apoyo económico que me brindó para concluir mis estudios y elaborar el presente artículo académico como becario del Proyecto de Investigación “Filosofía(s) y psicoanálisis” (PAPIIT IN405108).

A la furia azul.

La felicidad y lo siniestro

Índice:

1. Introducción.....	6
2. La sublimación en el arte.....	6
2.1 El juego del arte.....	8
3. Lo ominoso o el juego de duelo.....	13
4. La felicidad o el juego de placer.....	20
5. Bibliografía.....	25

1. Introducción

A pesar de que los textos referentes al arte y la estética no son abundantes entre las obras de Freud, el psicoanálisis tiene una relación mucho mayor con el campo de la creación artística de lo que aparenta. Más que un objeto entre otros del cual obtener algunas indicaciones sobre la naturaleza de la psique, como también lo puede ser la religión, el derecho, la política, la medicina, la biología, etcétera, el arte llega a identificarse con la misma doctrina de Freud, lo cual se observa con mayor nitidez en los ensayos de “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen” (1907), y “Lo ominoso” (1919), que vertebran el presente trabajo. De esos dos ensayos se puede extraer una idea del psicoanálisis como la siniestra puesta en escena de las mociones ocultas del alma que pugnan por su expresión, por la dicha.¹

Para aclarar el sentido y alcance de esta tesis, se necesita primero desarrollar la noción de creación artística desperdigada en algunos textos breves de Freud. Es su carácter de juego o puesta en escena de lo inconciente lo que hará de la representación artística un lugar privilegiado de los afectos ominosos y dichosos, en las respectivas modalidades del juego de duelo o tragedia, y juego de placer o comedia.

¹ “El psicoanálisis, que se ocupa de poner en descubierto tales fuerzas secretas, se ha vuelto ominoso para muchas personas justamente por eso” Freud, Sigmund, *Lo ominoso*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v.7, p.243. Asimismo, Freud observa en su ensayo sobre la Gradiva de Jensen que “El procedimiento que el poeta hace emprender a Zoe para curar el delirio de su amigo de niñez muestra una amplia semejanza (no: una total coincidencia esencial) con un método terapéutico que (...) Breuer llamó primero ‘catártico’ y quien esto escribe prefiere designar ‘psicoanalítico’ Freud, Sigmund, *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v.9, p.73.

2. *La sublimación en el arte*

En los textos freudianos dedicados al análisis de la cultura, se concibe el arte como un medio de sublimación de pulsiones prohibidas, o de aquellas cuya expresión directa traerían consecuencias perniciosas para la sociedad.¹ Esta idea del arte como satisfacción sustitutiva de las pulsiones reprimidas tiene un precedente en la función catártica que Aristóteles atribuye a la tragedia. A través del drama heroico, el espectador puede desahogar ciertas pulsiones sofocadas y al mismo tiempo reforzar las barreras represivas, como en los sacrificios o ceremonias expiatorias, ya que la identificación con el héroe sublevado contra las restricciones de la autoridad, (“quien, osado, se alzó contra su padre y al final, triunfante lo ha vencido”²) se da tan sólo en el plano de la ficción, sobre todo en vista a la desdicha que le acarrea su revuelta. No obstante, en un texto anterior, Freud expresa su menosprecio ante semejante “prometeísmo empedecido, dispuesto a dejarse calmar temporariamente por una satisfacción momentánea”;³ fuente de un placer masoquista, del goce por la desdicha en el desvío económico que intenta, con la debilidad y la impotencia, ganarse el reconocimiento o protección de la autoridad.

Frente a esta idea del arte como un instrumento entre otros del proceso cultural, el giro ominoso de los llamados dramas psicopatológicos o “excéntricos”⁴ despierta un interés especial en el psicoanálisis, pues en éstos, al igual que en el tratamiento, se pone en escena la lucha de una moción conciente contra otra inconciente, y en lugar de reforzarse la represión, se procede a su remoción: “el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma (...) que el poeta nos habilita para gozar en lo sucesivo, sin remordimientos ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías.”⁵

Lo anterior no ocurre sin la plena identificación del espectador con el protagonista, tanto en la pugna por la expresión de la moción reprimida como en la resistencia. Freud estipula entonces las características de un drama psicopatológico

¹ “el arte brinda satisfacciones sustitutivas para las renunciaciones culturales más antiguas, que siguen siendo las más hondamente sentidas, y por eso nada hay más eficaz para reconciliarnos con los sacrificios que aquellas imponen.” Freud, Sigmund, *El porvenir de una ilusión*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, v.21, p.13.

² Freud, Sigmund. *Moisés y la religión monoteísta*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v.23, p.11.

³ Freud, Sigmund, *Personajes psicopáticos en el escenario*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v. 7, p.278.

⁴ Freud, Sigmund, *El creador literario y el fantaseo*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v.9, p.133.

⁵ *Ibid*, p.135

efectivo, como el que encuentra en la narrativa de E.T.A. Hoffman y W. Jensen: tiene que partir de un individuo considerado normal, hasta la irrupción de motivos igualmente normales, que encontraríamos en nosotros mismos, aunque “debidamente controlados”. Hasta aquí llegaría el drama clásico, distinguiendo entre el carácter anormal del héroe y el normal del espectador. En cambio, la peculiar catarsis del drama psicopatológico sólo consigue purificar los afectos si repite en el espectador la represión, escondiendo la moción que al mismo tiempo se entretiene con la normalidad a lo largo de la historia: “parece condición de la plasmación artística que a esa moción que pugna por llegar a la conciencia, pese a ser ciertamente notoria, no se la llame por su nombre; así el proceso se consuma de nuevo en el espectador cuya atención ha sido distraída, y él es presa de sentimientos, en vez de darse cuenta de lo que ocurre.”⁶ No es posible representar una neurosis, conocerla como algo externo y acabado. Para identificarla es preciso situarse desde la misma enfermedad y seguir su trama, con lo cual ya no se está enfermo: “cuando conocemos ese conflicto, olvidamos que es un enfermo, del mismo modo como él, al tomar conocimiento de su conflicto, deja de estar enfermo.”⁷

A diferencia del héroe clásico, cuya identificación con el espectador se facilita por la certeza de que “en primer lugar, es otro el que está ahí, en la escena, actúa y padece, y en segundo lugar, se trata sólo de un juego teatral que no puede hacer peligrar su seguridad personal.”;⁸ el héroe psicopático no puede aceptar semejante distancia de parte del espectador, pues simplemente fracasaría su papel: “toda vez que nos topamos con una neurosis ajena y acabada, llamaremos al médico (como en la vida real) y juzgaremos que el personaje es inepto para una escenificación teatral.”⁹ Por ello, Freud considera que “la tarea del autor sería ponernos en el lugar de la enfermedad misma, y el mejor modo de conseguirlo es que sigamos su curso junto con el que enferma.”¹⁰

⁶ Freud, Sigmund, *Personajes psicopáticos en el escenario...* p. 281

⁷ *Idem.* “La perturbación desaparece cuando es reconducida a su origen; es que el análisis opera simultáneamente la curación” Freud, Sigmund, *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen...* p.74

⁸ Freud, Sigmund, *Personajes psicopáticos en el escenario...* p.278

⁹ *Ibid.*, p. 281

¹⁰ *Idem.* Después de todo, “ya no creemos que salud y enfermedad, normal y neurótico, se separan entre sí tajantemente (...) Hoy sabemos que los síntomas neuróticos son formaciones sustitutivas (...) y que sólo su número, su intensidad y su distribución justifican el concepto práctico de la condición de enfermo.” Freud, Sigmund, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v. 11, p.122. Así procede el autor de la *Gradiva*, quien “quiere aproximarnos a su héroe, facilitarnos la ‘empatía’; con el diagnóstico de *dégénéré*, se lo pueda o no justificar científicamente, el joven arqueólogo sería de súbito lanzado lejos de nosotros; en efecto, nosotros, los lectores, somos los hombres normales y la medida de la humanidad.” Freud, Sigmund, *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen...* p.38.

2.1 *El juego del arte*

Tanto el papel del autor como el del actor pueden reconducirse al del agente que juega al espectáculo (Schauspieler), apuntala o invierte sus fantasías en los objetos externos, como la magia del primitivo¹¹ o el juego del niño: “el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva.”¹² Este parentesco tiene su impronta en el idioma alemán que llama juego (Spiel) “a las escenificaciones del poeta que necesitan apuntalarse en objetos palpables y son susceptibles de figuración.”¹³ Así, la tragedia es juego de duelo (Trauerspiel), y la comedia, juego de placer (Lustspiel). Sin embargo, el creador artístico recupera el placer del juego infantil, dando expresión a sus fantasías, de un modo diverso al de la generalidad de los individuos adultos.

El adulto recupera en cierta medida el placer del juego, la liberación de la carga de la realidad efectiva, en el fantaseo de los sueños diurnos, que a diferencia del juego no se vierte sobre los objetos exteriores. Las fantasías surgen en respuesta a una insatisfacción: “cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad.”¹⁴ Cabe distinguir, en la vuelta de la pulsión del mundo exterior hacia la propia persona, las fantasías sustitutivas de la neurosis, que conservan su orientación hacia el mundo exterior, del delirio psicótico que pierde todo interés por los objetos externos. En la sustitución de lo perdido que propicia la represión en la neurosis, el yo toma su material del mundo de la fantasía, en lo cual coincide con la psicosis, “pero el nuevo mundo exterior, fantástico, de la psicosis quiere reemplazar a la realidad exterior; en cambio, el de la neurosis gusta de apuntalarse como el juego de los niños, en un fragmento de realidad –diverso de aquel contra el cual fue preciso defenderse-, le presta un significado particular y un sentido secreto, que, de manera no siempre del todo acertada, llamamos simbólico.”¹⁵

¹¹ La magia de los primitivos corresponde “al juego de los niños, que en ellos releva a la técnica de la satisfacción puramente sensorial.” Freud, Sigmund, *Tótem y tabú*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v.13, p.87. Con el primado actual de la ciencia, cuando “el individuo ha renunciado al principio de placer, y bajo adaptación a la realidad, busca su objeto en el mundo exterior.” *Ibid*, p.93, sólo el arte conserva el terreno de la omnipotencia de los deseos: “Únicamente en él sucede todavía que un hombre devorado por sus deseos proceda a crear algo semejante a la satisfacción de esos deseos, y que ese juego provoque –merced a la ilusión artística- unos afectos como si fuera algo real y objetivo.” *Ibid*, p.94

¹² Freud, Sigmund, *El creador literario y el fantaseo...* p.128

¹³ *Idem*

¹⁴ *Ibid*, p.130

¹⁵ Freud, Sigmund, *La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v.19, p.197.

El fantaseo o los sueños diurnos del adulto, a semejanza del delirio psicótico, tienen un carácter privado y vergonzante, renuente a tener espectadores tanto por su contenido como por el desprecio a la actividad infantil e improductiva: “su fantasear le avergüenza por infantil y no permitido”.¹⁶ En cambio, cuando el niño juega, hace magia, no se ve precisado a ocultar nada, y sin embargo lo que menos le interesa es exhibir o darse a ver, por lo cual, podríamos decir, resulta inaccesible en su absoluta transparencia: “El niño juega solo o forma con otros niños un sistema psíquico cerrado a los fines del juego, pero así como no juega para los adultos como si fueran su público, tampoco oculta de ellos su jugar.”¹⁷ Podríamos ubicar entonces al creador artístico entre el infante y el adulto, pues “juega sus juegos ante nosotros como su público, o nos refiere lo que nos inclinamos a declarar sus personales sueños diurnos”.¹⁸

Hay un cierto ocultamiento en el juego del poeta, ya que si sus fantasías se nos revelaran sin más, “nos escandalizarían, o al menos nos dejarían fríos.”¹⁹ La fantasía debe pactar con la realidad a fin de apuntalarse en sus objetos, ponerse en escena; y el costo a pagar es la oscuridad de los deseos, su aparición a media luz. La poesía consigue poner en juego o en escena los deseos, apuntalarlos en objetos reales, mediante una desfiguración que “atempera el carácter del sueño diurno egoísta”.²⁰ Así encubre los motivos verdaderos del deseo sin dejar de insinuarlos: “en la técnica para superar aquel escándalo, que sin duda tiene que ver con las barreras que se levantan entre cada yo singular y los otros, reside la auténtica *ars poetica*”;²¹ y al mismo tiempo procura un placer previo, “una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética”,²² que sirve de incentivo a un “placer mayor, proveniente de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad.”²³

¹⁶ Freud, Sigmund, *El creador y literario y el fantaseo...* p.129.

¹⁷ *Ibid.* p.129

¹⁸ *Ibid.* p.135

¹⁹ *Ibid.* p.124. El erotismo, por ejemplo, “implica una trama narrativa del deseo que lleva a un ser al encuentro del otro, a diferencia de la pornografía en donde jamás se apunta a narrar una historia, y en donde se representa a individuos que no se reconocen como sujetos de deseo (...) sino que son reducidos a órganos sexuales susceptibles de penetrar y ser penetrados.” Flores Farfán Leticia y Casas Armando, *Apuntes sobre erotismo y pornografía en el cine*, en “Escenarios del deseo”, México, UNAM, 2009, p.54.

²⁰ Freud, Sigmund, *El creador literario y el fantaseo*, p.135. No obstante, como menciona Freud en la misma obra, existen creaciones artísticas que son mera transcripción de los sueños diurnos. En tales “narraciones egocéntricas” el héroe indiscutible es el yo, y en torno a su voluntad se disponen todos los elementos de la historia como si una Providencia tuviera especial atención en su cuidado.

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

A diferencia del niño que juega por jugar, esto es, no lo oculta pero tampoco lo exhibe, permaneciendo inaccesible en su transparencia "beatífica",²⁴ el poeta que juega ante un público precisa instalar un marco donde se exhiben desfigurados,²⁵ a manera de huellas, los motivos inconcientes del deseo, las fantasías inconfesables. A través de la puesta en escena, el autor puede dar expresión a sus mociones ajustando la realidad a sus propósitos, introduciendo o extrayendo del cuadro ciertos datos. Así es como Goethe se deshace del hermano competidor, que murió a los 6 años, al no mencionarlo en su obra autobiográfica "Poesía y Verdad" más que una sola ocasión.²⁶ El poder mágico del arte reside en este marco simbólico, idéntico al de una ventana, que permite al infante narcisista expulsar al hermanito competidor: "este 'afuera' parece ser una pieza esencial de la acción mágica y derivarse de su sentido oculto. Es preciso *quitar de en medio* al nuevo niño, en lo posible por la ventana, puesto que a través de ella entró."²⁷

El núcleo de los dramas psicopáticos, como lo son *El hombre de arena* y *La Gradiva*, reside justamente en esta frontera donde el adentro y el afuera se juntan y al mismo tiempo se distinguen;²⁸ en la puesta en escena del juego, donde la desfiguración o represión que el espectador sigue concientemente se empalma con la trama inconciente sustraída a la observación, lo reprimido: "hallamos un determinismo doble, una descendencia de dos diversas fuentes (...) Uno es como superficial y recubre al otro, que por así decir se esconde tras él (...) Pero no es lícito olvidar que el determinismo inconciente sólo podrá conseguir aquello que al mismo tiempo satisfaga al determinismo (...) conciente."²⁹ El arte poético consigue traspasar la barrera (sin eliminarla) entre las personas, logra conmovier a un público que ignora la causa de su

²⁴ "el atractivo del niño reside en buena parte en su narcisismo, en su complacencia consigo mismo y en su inaccesibilidad, lo mismo que el de ciertos animales que no parecen hacer caso de nosotros, como los gatos y algunos grandes carniceros (...) Es como si les envidiáramos por conservar un estado psíquico beatífico, una posición libidinal inexpugnable que nosotros resignamos hace ya tiempo." Freud, Sigmund, *Introducción al narcisismo*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v.14, p.88.

²⁵ "desfiguración" es la traducción del término alemán *Entstellung*, que significa, según precisa el mismo Freud, tanto "alterar en su manifestación", como "poner en un lugar diverso", "desplazar a otra parte". Freud, Sigmund, *Moisés y la religión monoteísta...* p.42.

²⁶ Freud, Sigmund, *Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad*, trad. J.L Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, p.145.

²⁷ *Ibid*, p. 146

²⁸ Es el himen que Derrida observa en el juego del fort/da del nieto de Freud en *Más allá del principio del placer*: "esas cortinas, esos velos, ese tejido, ese 'vestido' que disimula los barrotes forman ciertamente la pared interna del fort/da, la doble pantalla que lo divide en su dentro, con su cara interna y su cara externa, pero que no lo divide sino juntándolo consigo mismo" Derrida, Jacques, *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá*, trad. Tomás Segovia, México, ed. Siglo XXI, 2001. p.300

²⁹ Freud, Sigmund, *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen...* pp.43-44.

conmoción;³⁰ a través de los detalles, donde la singularidad disfrazada del deseo se delata como las huellas de un asesinato.³¹

Para resolver el enigma de esta conmoción,³² el psicoanálisis “suele colegir lo secreto y escondido desde unos rasgos menospreciados o no advertidos, desde la escoria –‘refuse’- de la observación.”³³ ya que son estos detalles “los que cada artista ejecuta de manera singular”³⁴ y sin una intención conciente. Un ejemplo de ello es el análisis de la escultura de Miguel Ángel, en el cual Freud encuentra el sentido de la obra atendiendo a ciertos detalles inusuales, detalles que sólo pueden “esclarecerse por la referencia retrospectiva a un momento anterior, no figurado.”³⁵

Ahora bien, la trama que transcurre fuera de escena y que gradualmente se entrelaza con lo visible, causando estupor y desorientación en el espectador, no sólo está oculta para el espectador, sino también para el autor, como se puede colegir en los comentarios que Freud externa sobre el proceso de escritura de su “novela histórica”: “la fuerza creadora de un autor no siempre obedece a su voluntad; la obra sale todo lo bien que puede, y a menudo se contrapone al autor como algo independiente, y aún ajeno.”³⁶ De esta forma, el artista acaba expresando algo que desconoce y el público se conmociona por lo que le es ajeno; expresa “mediante creaciones sus mociones anímicas, escondidas para él mismo, y esas creaciones conmueven poderosamente a los otros, a los ajenos al artista, sin que atinen a indicar de dónde proviene ese efecto conmovedor.”³⁷

No es por una intención perversa del que juega al espectáculo, del autor o actor, que se produce el desdoblamiento de la escena, como en un teatro de sombras, donde

³⁰ “Uno las admira, se siente subyugado por ellas, pero no sabe decir qué representan. Aunque pueda ser esa desorientación de nuestro entendimiento conceptual una condición necesaria de los efectos supremos que una obra de arte está destinada a producir” Freud, Sigmund, *El Moisés de Miguel Ángel*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v.15, p.217.

³¹ “Con la desfiguración de un texto pasa algo parecido a lo que ocurre con un asesinato: la dificultad no reside en perpetrar el hecho, sino en eliminar sus huellas.” Freud, Sigmund, *Moisés y la religión monoteísta...* p.42.

³² Freud no puede concebir goce artístico sin que el enigma de la conmoción se resuelva: “Una disposición racionalista o quizá analítica se revuelve en mí para no dejarme conmover sin saber por qué lo estoy, y qué me conmueve.” Freud, Sigmund, *El Moisés de Miguel Ángel...* p.217. Si no logra identificar el objeto, como le ocurre con la música, Freud es “casi incapaz de obtener goce alguno.” *Idem*.

³³ *Ibid*, p.227

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Ibid*. p.239. Sin embargo, Freud siempre guarda reservas sobre la veracidad de su interpretación, aunque bien puede limitarse dicho reparo a la coincidencia con la intención conciente del autor y no con las pistas que remiten a lo que ocurre fuera de escena, a lo inconciente: “¿No atribuimos peso y significación a unos detalles que para el artista eran indiferentes, que el plasmó de manera puramente arbitraria o por motivos formales, tal como ahora vemos, sin depositar ahí secreto alguno?” *Ibid*, p.240

³⁶ Freud, Sigmund, *Moisés y la religión monoteísta...* p.101.

³⁷ Freud, Sigmund, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci...* p.100

cabe suponer que detrás de la proyección se encuentran los objetos reales. La puesta en escena es obra de aquellos detalles inusuales, singulares y contradictorios que apuntan a un decurso oculto dentro del cual encontrarían explicación. Aparecen como mensajeros o retoños de una historia latente, olvidada u omitida por alguna razón secreta, y no por un inocente descuido: “Hay una clase de olvido que se singulariza por lo difícil que es despertar el recuerdo aún mediante unos intensos llamados exteriores, como si una resistencia interna se revolviere contra su reanimación. Ese olvido ha recibido el nombre en la psicopatología de ‘represión’”.³⁸ Por ello su reaparición desorienta y tiene una intensidad especial, causa una peculiar angustia que recibe el nombre de lo ominoso.

Estos detalles son para los poetas que trabajan sobre materiales épicos “los recuerdos incompletos y nebulosos que llamamos ‘tradición’”, cuyo “atractivo para el artista” consiste en la “libertad de llenar las lagunas del recuerdo según las apetencias de su fantasía, y de plasmar de acuerdo con sus propios propósitos la imagen de la época que quiere reproducir.”³⁹ Así, Freud concluye con la siguiente fórmula que, “cuanto más vaga se haya vuelto la tradición, más utilizable será para el poeta”.⁴⁰ Dicho olvido o latencia de la tradición sobre el que se explaya la creación poética, es también el de la infancia: “los recuerdos infantiles de los seres humanos (...) no son fijados por una vivencia y repetidos desde ella, como los recuerdos concientes de la madurez, sino que son recolectados, y así alterados, falseados, puestos al servicio de tendencias más tardías.”⁴¹

El poeta sólo puede jugar con juguetes, con objetos infantiles, es decir, con objetos que sólo recuerdan el olvido, tanto de la historia personal como la de los pueblos,⁴² y al jugar así, deviene él mismo un infante. En cuanto los juguetes revelan su intención y se manifiesta lo que permanecía latente, entonces el juego acaba o no puede comenzar aún.

³⁸ Freud, Sigmund, *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen...* p.29

³⁹ Freud, Sigmund, *Moisés y la religión monoteísta...* p.69

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Freud, Sigmund, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci...* p.78

⁴² “El país de los juguetes es un país donde los habitantes se dedican a celebrar ritos y manipular objetos y palabras sagradas, cuyo sentido y cuyo fin sin embargo han olvidado.” Agamben, Giorgio, *Infancia e Historia*, trad. Mattoni S., Buenos Aires, ed. Adriana Hidalgo, 2007, p.100.

3. *Lo ominoso o el juego de duelo*

En las dos narraciones que analiza Freud en sus ensayos sobre *lo ominoso*, y *el delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, el juego de la creación poética lo desata una impresión casual:¹ el gesto de una mujer esculpido en yeso, o unos prismáticos adquiridos en la calle; un azar que despliega la trama oculta en la que después se insertará como un eslabón más, que supone un orden distinto al consabido por la conciencia. No estamos hablando aquí de los motivos que inspiraron a los respectivos autores de la novela "Gradiva" y del cuento "El hombre de arena", W. Jensen y E.T.A. Hoffman...por lo menos aún no, ya que sólo podremos saber qué vio el poeta a través de lo que dio a ver en su obra. En efecto, indagar las causas del proceder creativo en la biografía del autor no puede orientarnos mejor que la usual apelación a la libertad de la imaginación.² Para descubrir el juego del autor, es preciso entrar en él: "nos percatamos de que el autor quiere hacernos mirar a nosotros mismos por las gafas o los prismáticos del óptico demoníaco, y hasta que quizás ha atisbado en persona por ese instrumento."³ Bien podemos prescindir de la precaución del "quizá", y afirmar que la creación del poeta, esos "sueños que jamás fueron soñados",⁴ en ningún modo son ajenos al delirio de sus personajes; lo cual nos justifica, por último, a prescindir de un análisis separado del autor.

Nathaniel, el héroe psicopático del *Hombre de la arena*, estudia en Italia cuando encuentra por las calles a un óptico ambulante de apellido Coppola, que le quiere vender un barómetro, o en su defecto, unos "bellos ojos", esto es, unos prismáticos. Antes de saber qué podía significar la inusual oferta de "bellos ojos", el estudiante sintió una intensa angustia al creer que tenía frente a sí a un personaje olvidado de su infancia, un amigo de su padre de nombre Coppelius, quien en una ocasión encarnó al Hombre de la Arena, amenazándolo con quitarle los ojos. El delirio cedió de inmediato al percatarse del objeto "realmente" implicado en la proposición. Sin embargo, con la compra de los catalejos se llevaba también -como al dos por uno- el motivo desconocido de la

¹ "El desarrollo de la perturbación anímica se inicia en el momento en que una impresión casual despierta las vivencias infantiles olvidadas" Freud, Sigmund, *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen...* p.40.

² Cuando Jensen fue interrogado sobre el posible influjo de las ideas del psicoanálisis en su novela, contestó "que su fantasía le había inspirado a *Gradiva*, que le había proporcionado deleite; y quien no gustase de ella, bien podía dejarla de lado." Freud, Sigmund, *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen...* p.75

³ Freud, Sigmund, *Lo ominoso...* p.230

⁴ Freud, Sigmund, *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen...* p.7. Igualmente habría que prescindir de la "timidez" con que Freud pregunta al autor de la *Gradiva* "si su fantasía estuvo comandada por otros poderes que los de su propio albedrío". *Ibid*, p.13.

angustia. Los catalejos le permitieron ver lo que permanecía fuera de su alcance, espiar la casa vecina y enamorarse de la mujer que allí habitaba; pero también presenciar la escena en que la mujer se convertía en una muñeca cuyas partes se disputaban sus dos artífices, uno de ellos, el óptico Coppola. Al intervenir en la escena y recibir los ojos desorbitados de su amada, Nathaniel empieza a delirar y se abalanza sobre el otro artífice. Ya recuperado después de un período de convalecencia, Nathaniel se compromete con su antigua novia, y unos días antes de la boda vuelve a tener un episodio delirante, cuando, desde el campanario de una iglesia, cree identificar al óptico Coppola (o sea al temible hombre de la arena) entre la gente de la plaza. En esta ocasión no logra desviar la vista ante lo que los catalejos le tenían previsto desde hace tiempo, y se tira del campanario.

Una historia semejante, aunque con un ambiente menos ominoso y un desenlace en definitiva opuesto al *Hombre de la arena*, es la que nos cuenta Jensen sobre un joven arqueólogo apasionado por su ciencia, Robert Hanold. El protagonista adquiere en una venta de antigüedades un bajorrelieve que cautiva de manera inexplicable su atención. En él figura una mujer recogiendo el vestido y caminando de una manera peculiar, inhabitual. El atractivo que ejerce la pieza estimula una serie de conjeturas científicas con las que el arqueólogo busca determinar el origen de la representación; su ciencia se pone al servicio de la fantasía. Conjugando materiales tanto de sus sueños como del saber erudito, construye toda una historia de la mujer representada en el bajorrelieve: la imagina viviendo en Pompeya antes de su entierro en el año 79 d.C., le confiere el nombre de Gradiva, en referencia al andar del dios guerrero avanzando al combate, *Mars Gradivus*;⁵ le atribuye una ascendencia griega, hija de algún oficiante del templo de Ceres, etcétera. Examina entonces, con el pretexto de la indagación intelectual, el andar de las mujeres de su entorno sin obtener símil alguno, hasta que de pronto le parece ver desde la ventana de su casa a una mujer con la misma manera de andar representada en el bajorrelieve. Sale de su casa y la persigue sin darle alcance.

De nueva cuenta, una serie de sucesos sin una conexión lógica aparente, pero que despiertan en él intensos sentimientos de angustia o desasosiego, como la impresión auditiva del canto de un canario proveniente de una casa vecina, o un sueño donde ve a la Gradiva en el momento en que las cenizas ardientes expulsadas por el Vesubio la petrifican; se anudan con los pretextos científicos para justificar un viaje a Pompeya. Es

⁵ *Ibid*, p.42.

en este lugar donde, después de varios sucesos extraños y perturbadores, como la delirante aparición de la Gradiva en el mediodía, o los sueños en que el espectro se pone en lugar de un cazador de lagartijas,⁶ el héroe logra por fin exhumar el original del bajorrelieve: su vecina y compañera de la infancia Zoe, con quien se termina casando.

Más allá de la notable divergencia entre ambas historias en cuanto al tono afectivo que les imprimen finales tan dispares, diferencia que se trata de explicar en el siguiente apartado; es evidente su pertenencia a lo que Freud llama drama psicopatológico, donde la acción se desarrolla como una lucha entre una moción conciente y otra inconciente. Dicha ambivalencia característica de la puesta en escena, es lo que Freud designa tiempo después como lo ominoso: *das Unheimlich*. De hecho, la traducción que se hace del término alemán al español no transmite la convivencia de los dos sentidos opuestos que Freud quiere expresar, y que en la lengua alemana corresponde más bien al adjetivo *heimlich*, sin el prefijo de negación “un”. *Heimlich* se dice tanto de lo familiar como de lo secreto, a la manera de aquellas palabras que no han avanzado mucho respecto de su origen comparativo, esto es, que para designar una cosa sólo disponen de la referencia a su contrario.⁷ Así, parece verosímil que “desde la noción de lo entrañable, lo hogareño, se desarrollara el concepto de lo sustraído a los ojos ajenos, lo oculto, lo secreto”.⁸

Un-Heimlich son entonces aquellos detalles que resultan extraños en la disposición pulcra y ordenada de la realidad, que nos hacen dudar de su existencia efectiva y nos desorientan; son las vivencias más íntimas y familiares que la conciencia del yo olvida o le pasan desapercibidas, de modo que cuando retornan a su campo de atención, le resultan ajenas, ominosas.

Viendo a través del prismático, siguiendo la trama oculta, el contenido del delirio inscribe al estudiante Nathaniel en la saga del héroe trágico Edipo: “la acción del criminal mítico, Edipo, de cegarse a sí mismo no es más que una forma atemperada de castración, el único castigo que le habría correspondido según la ley del Talión.”⁹ El hombre de la arena que se desdobra en el abogado Coppelius y el óptico Coppola, es el doble o fantasma del padre muerto, o para ser fieles a la verdad psicológica, asesinado

⁶ “Sueño y delirio provienen de la misma fuente: lo reprimido; el sueño es el delirio por así decir fisiológico del hombre normal.” *Ibid*, p.52.

⁷ “El ser humano, precisamente, no pudo obtener sus conceptos más antiguos y más simples sino por oposición a sus opuestos, y sólo poco a poco separó los dos lados de la antítesis y aprendió a pensar uno de ellos sin medirlo conscientemente con el otro.” Freud, Sigmund, *Sobre el origen antitético de las palabras primitivas*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, p.150.

⁸ Freud, Sigmund, *Lo ominoso...* p.225

⁹ *Ibid*, p.231.

por el hijo; es una proyección que expía el sentimiento de culpa por la hostilidad reprimida hacia el padre muerto, de la misma forma en que el primitivo proyecta en la realidad exterior al demonio hostil del ser querido difunto.¹⁰ Así se puede observar cómo “la angustia en torno de los ojos entra aquí en la más íntima relación con la muerte del padre”¹¹ y explica que el hombre de arena aparezca “todas las veces como perturbador del amor.”¹²

Parece que la muerte o lo muerto, “lo que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos”,¹³ es el centro de irradiación de lo ominoso; pero en realidad no se trata de la muerte en sí, sino del deseo de muerte y su represión ligadas a la economía libidinal y las pulsiones sexuales. La muerte ominosa es siempre la del otro, y sólo en cuanto otro, tras la vuelta a la propia persona de la pulsión de agresión inhibida, se puede desear la propia muerte, ya que en el inconsciente no hay una pulsión originaria que responda a la muerte propia: “lo que llamamos nuestro inconsciente (...) no conoce absolutamente nada negativo, ninguna negación –los opuestos coinciden en su interior-, y por consiguiente tampoco conoce la muerte propia, a la que sólo podemos darle un contenido negativo.”¹⁴ En efecto, la angustia por la muerte propia y su desmentida acontece en virtud de una previa identificación e interiorización del objeto perdido con la ambivalencia del sentimiento que ello supone.¹⁵ De esta forma, la pulsión de agresión que se expresa en el duelo hacia el objeto exterior, es inhibida y vuelta hacia el propio yo en la melancolía.

La inmortalidad del ello hace que el fragmento de yo ligado al objeto perdido, y que tendría que perderse junto con él, desmienta su desaparición cediéndole un espacio dentro del yo: “el doble fue en su origen una seguridad contra el sepultamiento del yo, una enérgica desmentida del poder de la muerte”.¹⁶ El demonio interiorizado en el

¹⁰ El animismo o demonismo pervive como estrategia fóbica que posibilita huir de la angustia, “un empeño defensivo que lo proyecta fuera del yo como algo ajeno” *Ibid*, p.236.

¹¹ *Ibid*, p.232.

¹² *Idem*. Esta proyección se apoya en la asociación de restos mnémicos de objetos sin conexión alguna en la realidad, y que suelen pasar desapercibidos, como el parecido fónico de dos nombres que refieren a personas completamente distantes en tiempo y espacio (el abogado Coppelius y el óptico Coppola), para entretener con los motivos conscientes una trama donde al final se manifiesta lo reprimido, lo oculto.

¹³ *Ibid*, p.241

¹⁴ Freud, Sigmund, *De guerra y muerte. Temas de actualidad*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v. 14, pp. 297-298.

¹⁵ “Cuando el hombre primordial veía morir a uno de sus deudos (...) entonces debía hacer en su dolor la experiencia de que también uno mismo puede fenecer, y todo su ser se sublevaba contra la admisión de ello; es que cada uno de esos seres queridos era un fragmento de su propio yo, de su amado yo. Pero por otra parte a esa muerte la consideraba merecida, pues cada una de las personas amadas llevaba adherida también un fragmento de ajenidad” *Ibid*, p. 294

¹⁶ Freud, Sigmund, *Lo ominoso...* p. 235

superyó, que se constituye por todas las elecciones de objeto resignadas,¹⁷ tiene su primer objeto en los progenitores. Con el relevo melancólico del Padre en la interioridad del yo, la cultura hace posible una crueldad sin sangre, aparece una agresión ascética, psíquica, que potencia al infinito la crueldad primitiva e inculta de las restricciones externas y arbitrarias.¹⁸

En el caso de la hipotética horda primitiva, las pulsiones obtenían o no su meta sin otra consecuencia que el congraciarse con el otro o recibir su castigo, una violencia pareja. En cambio, con el relevo o sustitución de la autoridad externa por la conciencia moral, se amplifica la agresión contra el individuo, perdiendo además el fin pulsional que tenía para el patriarca de la horda primitiva, pues ahora se inhibe la satisfacción de las pulsiones con el único propósito de acrecentar circularmente el sentimiento de venganza. Mientras más renuncia a lo pulsional exige el superyó, mayor es la agresión o resentimiento que originado de la frustración es vuelto a empuñar por el superyó: “cada fragmento de agresión de cuya satisfacción nos abstenemos es asumido por el superyó y acrecienta su agresión (contra el yo)”.¹⁹ La peculiar angustia de lo ominoso responde a este retorno de lo reprimido, “resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto”.²⁰

Lo idéntico que se repite en lo ominoso es la angustia en que se ha trocado el afecto reprimido, se repite esta angustia en la represión de ésta misma, se produce un retorno de lo reprimido en lo represor: “Justamente aquello que se escogió como instrumento de la represión (...) pasa a ser el portador de lo que retorna; dentro de lo represor y a sus espaldas se impone al fin, triunfante, lo reprimido.”²¹ En el intento de ocultar o sofocar lo reprimido no se logra otra cosa que re-velarlo y relevarlo en el mismo acto: “lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz”.²²

Ya sea en el teatro de las instancias psíquicas de cada individuo, o en el de las relaciones entre ellos, el juego sadomasoquista del castigo y la trasgresión, del duelo y

¹⁷ “todas las posibilidades incumplidas de plasmación del destino, a que la fantasía sigue aferrada, y todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse.” *Ibid*, p. 236

¹⁸ “Podemos detener la crueldad sangrienta (*cruor, crudus, crudelitas*), podemos poner fin al asesinato con arma blanca, con guillotina, en los teatros clásicos o modernos de la guerra sangrienta, pero según Nietzsche o Freud, una crueldad psíquica los suplirá inventando nuevos recursos.” Derrida, Jacques, *Estados de ánimo del psicoanálisis*, trad. Gallo, V. Buenos Aires, ed. Paidós, 2001, p. 10.

¹⁹ Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v.21, p.125

²⁰ Freud, Sigmund, *Lo ominoso...* p.240

²¹ Freud, Sigmund, *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen...* p.30

²² Freud, Sigmund, *Lo ominoso...* p.241

la fiesta, no tiene otro fin o satisfacción que él mismo, como se observa en el caso de Dostoievski: “lo principal era el juego en sí y por sí (...) era para él también una vía de autocastigo (...) Podía insultarse, humillarse ante ella, exhortarla a despreciarlo, conmiserarla por haberse casado con él, viejo pecador, y tras ese aligeramiento de la conciencia moral el juego proseguía al día siguiente.”²³ El motivo del parricidio en la novela de los hermanos Karamazov se inserta en este juego, lo mismo que el ataque epiléptico y la manía de jugar, pues en todos estos casos se consume el relevo/sacrificio del padre en su doble operación: transgrediendo su ley y, al mismo tiempo, padeciendo dicha trasgresión como castigo. Cristo es el paradigma de semejante relevo del Padre, cuya fórmula podría resumirse como sigue: “uno quiere estar en el lugar del padre porque lo admira (le gustaría ser como él) y porque quiere eliminarlo.”²⁴ Cumpliendo ambos propósitos, los ataques epilépticos de Dostoievski ponen en escena la pasión de Cristo: “uno ha deseado la muerte de otro, y ahora uno mismo es ese otro y está muerto.”²⁵

Entre el superyó sádico y el yo masoquista se entabla un juego idéntico al del niño narcisista, un juego sin otro fin que el jugarse, donde lo reprimido retorna sin desfiguración o maquillaje erótico: “En lo inconciente anímico, en efecto, se discierne el imperio de una *compulsión de repetición* que probablemente depende, a su vez, de la naturaleza más íntima de las pulsiones; tiene suficiente poder para doblegar al principio de placer, confiere carácter demoníaco a ciertos aspectos de la vida anímica.”²⁶ Lo siniestro es la aparición en escena de la pulsión de muerte autónoma, desmezclada, pero no en el sentido de una identidad u objeto que en determinado momento se muestra, sino justo por su ausencia absoluta, su duplicidad originaria:

[...] el diablo [la muerte, para nuestro caso] regresa según un modo que no es ni el de una representación imaginaria (doblemente imaginaria) ni el de una aparición en persona. La aparición de su regreso desafía semejante distinción o semejante oposición (...) Aparición, pues, del diablo “mismo”, además de su representación; aparición de representación del “original” además de su representante que se supone que lo suple; aparición que debe entenderse en el sentido de la visitación, de la cosa misma en el suplemento de su “propio” suplemento (...) pero

²³ Freud, Sigmund, *Dostoievski y el parricidio*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v.21, p.188.

²⁴ *Ibid.* p.181 Para Freud, el sacrificio de Cristo como expiación del pecado original de los hombres, según lo habría entrevisto el profundo sentido religioso de Pablo, sólo puede significar que el redentor es el mismo criminal, el caudillo de la banda de hermanos que dio muerte al padre, a Dios, y por eso debe pagar con su propia vida. Sin embargo, la acción que estaba destinada a la reconciliación con el Padre, vuelve a cometer el parricidio al relevar la religión del Padre por la del Hijo. Al hijo es a quien hay que adorar por que ha cargado sobre sí la culpa de todos. La identificación con el héroe de la tragedia, o de la pasión, es al mismo tiempo una acción de relevo o apropiación del Padre, de lo prohibido o reprimido.

²⁵ *Ibid.*, p.180

²⁶ Freud, Sigmund, *Lo ominoso...* p. 238

no lo hace reduciendo los efectos de doble, los multiplica por el contrario, y la duplicidad sin original en la que consiste acaso la diabolicidad, su inconsistencia misma.²⁷

Es un ser imposible que se muestra como la pura inmanencia de sus subrogados, como el necesario relevo del relevo, y es en el arte donde nos podemos reconciliar con esta singular verdad o “des-mostración”²⁸ de la muerte: “es en el mundo de la ficción, en la literatura, en el teatro, donde tenemos que buscar *el sustituto de lo que falta a la vida*. Ahí todavía hallamos hombres que saben morir, y aún que perpetran la muerte de otro. Y solamente ahí se cumple la condición bajo la cual podríamos reconciliarnos con la muerte: que tras todas las vicisitudes de la vida nos reste una vida intocable [...] Morimos identificados con un héroe, pero le sobrevivimos y estamos prontos a morir una segunda vez con otro, igualmente incólumes.”²⁹

²⁷ Derrida, Jacques, *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá...* pp. 258-259.

²⁸ “La des-mostración da la prueba sin mostrar, sin poner en evidencia la conclusión, sin ofrecer nada que llevarse, sin tesis disponible” Derrida, Jacques, *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá...* p.282.

²⁹ Freud, Sigmund, *De guerra y muerte. Temas de actualidad...* p.292

4. *La felicidad o el juego de placer*

Son notables las semejanzas entre la novela corta de Jensen y el cuento del Hombre de la Arena de Hoffman, como el entrelazamiento de motivos concientes e inconcientes, la reanimación de lo inerte, la repetición involuntaria de lo reprimido, el cumplimiento mágico del deseo, y la indistinción entre realidad y fantasía: todos ellos rasgos de lo ominoso. Pero los contrastes no son menos llamativos, como el desenlace del delirio, que en el caso de la Gradiva es el feliz casamiento de los héroes, mientras que en la antípoda, el héroe del cuento acaba con su propia vida en la víspera del casamiento. En general, en el primero domina un afecto cómico, gracioso o humorístico, y en el segundo uno trágico u ominoso.

¿Qué factores producen esta sustancial divergencia en creaciones artísticas que pertenecen por igual a un género “ex-céntrico”, al drama psicopático? Freud parece ofrecer una respuesta en la parte final de su ensayo sobre lo ominoso. La literatura popular y el folclor le ofrecen cantidad de ejemplos donde las fuentes de lo siniestro se convierten en causa de un efecto placentero o cómico: “¿Quién osaría calificar de ominoso el hecho de que Blancanieves vuelva a abrir los ojos?”¹ Dos elementos, según Freud, provocarían que esta situación se tornara siniestra: el contenido peligroso de lo que retorna, se realiza o reanima; y la duda intelectual sobre la existencia efectiva o ficticia del contenido. Para evitar lo siniestro, los enanos pueden contar con un férreo sentido de realidad y así descartar todo fenómeno de reanimación; o bien pueden carecer de un gran discernimiento, pero el amable carácter y las buenas intenciones de la Blancanieves que retorna les depararía una gran dicha.

De hecho, el desenlace feliz de una historia que se planta de lleno en la ficción, respetando desde un inicio la frontera con la realidad, es tan incapaz de producir efectos dichosos como ominosos; igualmente, la realidad vaciada de fantasía, que no permite sorpresas desagradables, sólo puede ofrecer “contentos baratos.”² En verdad, si los relatos populares que Freud considera igual de fantasiosos que las “narraciones egocéntricas”, pueden procurar una dicha distinta a la compensación autocomplaciente de estas últimas, necesariamente deben consentir la ambigüedad siniestra que supone la

¹ Freud, Sigmund, *Lo ominoso...*, p.246

² Freud, Sigmund, *El Malestar en la Cultura...* p.87. Frente al contento que proporciona la mera evitación de displacer, “lo que en sentido estricto se llama ‘felicidad’ corresponde a la satisfacción más bien repentina de necesidades retenidas (...) estamos organizados de tal modo que sólo podemos gozar con intensidad el contraste, y muy poco el estado.” *Ibid*, p.76

puesta en escena.³ Esto significa que la verdadera dicha de los enanos, del protagonista de la *Gradiva*, Robert Hanold, no se consigue en el seguro e incoloro fantaseo interno, a la manera del psicótico, sino arriesgándose en la realidad, apuntalándose en sus objetos: en la comedia o “juego de placer” (*Lustspiel*).⁴

La única diferencia que resta entre la ominosa historia del estudiante Nathaniel y la feliz de Harold, es el contenido de la pulsión que se juega. Se trataría, por un lado, de la pulsión de muerte, y por el otro, de la pulsión de vida, como se puede conjeturar tomando en cuenta el fin de las historias, que es también el fin del delirio, de las formaciones de compromiso producto de la lucha entre pulsiones, el cual adviene cuando una pulsión parece triunfar definitivamente sobre la otra alcanzando su satisfacción unilateral.

Hay, sin embargo, dos razones para no hacer de esta diferencia una oposición tranquilizadora. En primer lugar, el contenido de la pulsión no puede definirse de antemano, pues todos los actos que componen la trama se encuentran sobredeterminados en lo esencial por el juego de dos fuerzas antagónicas. A ello se debe la irreductible ambigüedad y los reveses imprevisibles que estructuran los relatos.⁵ En segundo lugar, la resolución que se espera al final de la historia no declara victorioso a uno u otro bando, sino a los dos, a la manera de un compromiso cumplido donde una pulsión alcanza su fin en la misma acción que su opuesta: al final son la misma historia, la de la muerte del individuo y la de su reproducción.⁶

De este modo se nos ha ido de las manos el único anclaje que nos ofrecía Freud para distinguir lo siniestro de lo cómico. Sin embargo, los efectos siniestros u ominosos no pierden por ello su vitalidad y distinción respecto de los cómicos o dichosos, lo cual

³ La comedia no puede desentenderse de esta ambigüedad, como lo supone Trias: “nada tan cómico, en efecto, como asistir a la irrupción *inofensiva* (para el sujeto y para el testigo) del horror bajo la forma de repugnancia en el ser ajeno: he aquí una de las vetas primeras y primitivas de todo humorismo, quintaesencia del profundo egoísmo defensivo que subyace a éste” en Trias, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Debolsillo, 2006, pp. 28-29.

⁴ “La neurosis no desmiente la realidad, se limita a no querer saber nada de ella; la psicosis la desmiente y procura sustituirla. Llamamos normal o ‘sana’ a una conducta que aún determinados rasgos de ambas reaccione: que, como la neurosis, no desmienta la realidad, pero, como la psicosis, se empeña en modificarla” Freud, Sigmund, *La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2004, p.195

⁵ “No debemos contar con una pulsión de muerte y una de vida puras, sino sólo con contaminaciones de ellas, de valencias diferentes en cada caso” Freud, Sigmund, *El problema económico del masoquismo*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2004, p.170

⁶ “De ahí la semejanza entre el estado que sobreviene tras la satisfacción sexual plena y el morir, y, en animales inferiores, la coincidencia de la muerte con el acto de procreación. Estos seres mueren al reproducirse, pues, segregado el Eros por la satisfacción, la pulsión de muerte queda con la manos libres para llevar a cabo sus propósitos.” Freud, Sigmund, *El yo y el ello*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v.19, p.48.

obliga a intentar explicar la divergencia de los efectos sin atribuirles una causa sustancial, un fin o contenido, sino como el resultado de diferentes combinaciones o distribuciones del juego de fuerzas de la escenificación.

Desde esta perspectiva, la puesta en escena se reduce a un complejo juego de miradas, de reflejos, donde el autor ve lo que el público quiere ver, para entonces dar a ver o exhibir algo en lo que ya no reconoce su intención, pues su intención fue reflejar la del otro. Semejante relevo del objeto exhibido por el sujeto que ve, para al final ser el sujeto-objeto que se ve a sí mismo, es característico del desarrollo pulsional y sus destinos de pulsión: 1) *el trastocamiento en el opuesto*, que cambia la meta de activa a pasiva, del odio al amor, del componente sádico al masoquista; y 2) *la vuelta hacia la propia persona* o cambio de objeto, lo cual va de la mano con el trastocamiento en la cualidad de la pulsión que se ha mencionado.

A la manera del reenvío mutuo de los opuesto en las palabras originarias, el sadismo originario no puede pensarse separado de un masoquismo igualmente originario: “Una vez que el sentir dolores se ha convertido en una meta masoquista, puede surgir retrogresivamente la meta sádica de infligir dolores; produciéndolos en otro, uno mismo los goza de manera masoquista en la identificación con el objeto que sufre”.⁷ Pero, lo mismo vale para el masoquismo: “El gozar del dolor sería, por tanto, una meta originariamente masoquista, pero sólo puede devenir meta pulsional en quien es originariamente sádico.”⁸

El proceso de trastocamientos en la orientación de las pulsiones tendría un inicio hipotético en la pulsión de ver, de apoderarse sádicamente de un objeto, que con su inhibición se volvería hacia la propia persona, como pulsión de ser visto, de ser el objeto pasivo de sí mismo. Sobre esta torsión de las pulsiones de objeto que devienen masoquistas, se produce una nueva torsión buscando en un objeto externo al agente sádico de la pulsión masoquista, es decir, dirigiendo de nuevo la pulsión hacia los objetos externos, como en el punto de partida, sólo que ahora se presenta con una mezcla indisociable de las metas pasivas y activas, como sadomasoquismo.

Del hipotético sadismo originario, que buscaría la humillación y el sojuzgamiento sin la mínima ganancia de placer o la intención de infligir dolor (“el niño

⁷ Freud, Sigmund, *Pulsiones y destinos de pulsión*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v.14, p.124.

⁸ *Idem.*

sádico no toma en cuenta el infligir dolor, ni se lo propone”⁹), no se vuelve a saber nada en el sadismo subsecuente que goza con infligir dolor. Al respecto, Freud mismo señala la cooriginalidad del sadismo y el masoquismo cuando en el narcisismo primario del infante las pulsiones sexuales toman por objeto el propio cuerpo. La oposición entre activo y pasivo, “como la que media entre amar y ser-amado, se corresponde por entero con la vuelta de la actividad a la pasividad y admite también, como la pulsión de ver, idéntica reconducción a una situación básica. Hela aquí: *amarse a sí mismo*, lo cual es para nosotros la característica del narcisismo.”¹⁰

Regresando al arte, y para concluir, podemos explicar el privilegio que Freud atribuye a la representación artística para “provocar e inhibir el sentimiento ominoso”,¹¹ en virtud del juego que configura el marco de exhibición donde el espectador ve lo que el poeta quiere dar a ver, es decir, el encubrimiento u olvido radical de las hipotéticas fantasías originarias por el juego de reflejos sadomasoquista. Sobre la base de esta indistinción entre el espectador y el autor, el ver y el ser-visto en el verse a sí mismo (=el narcisismo primario), se puede derivar un efecto ominoso haciendo que el espectador vea pasivamente lo que el autor le pone enfrente, esto es, con la adopción de una actitud predominantemente masoquista por parte del lector, que tampoco es ajena, por otro lado, al papel activo o sádico del autor.

Para lograr semejante posicionamiento, el autor procede a “ocultarnos largo tiempo las premisas que en verdad ha escogido para el mundo supuesto por él, o en ir dejando para el final, con habilidad y astucia, ese esclarecimiento decisivo.”¹² En cambio, el efecto cómico surge como un ahorro del sentimiento de lo siniestro,¹³ una ganancia de placer que corresponde a un rebajamiento del displacer masoquista por el predominio de la actitud sádica en el espectador,¹⁴ la cual tampoco podría gozar del dolor ajeno sin un componente masoquista: “Nosotros conocemos las condiciones previas de esta escena, no compartimos el error de ‘El despedazado’, y por eso lo que

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.* p.128

¹¹ Freud, Sigmund, *Lo ominoso...* p.250

¹² *Idem.*

¹³ “la ganancia de placer humorístico proviene del ahorro de un gasto de sentimiento” Freud, Sigmund, *El humor*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, v.21, p.157.

¹⁴ “En la vivencia era pasivo, era afectado por ella; ahora se ponía en un papel activo repitiéndola como juego, a pesar de que fue displacentera. Podría atribuirse este afán a una pulsión de apoderamiento que actuara con independencia de que el recuerdo en sí mismo fuese placentero o no.” Freud, Sigmund, *Mas allá del principio del placer*, trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires, ed. Amorrortu, 2004, p.16.

para él no puede menos que ser ominoso nos produce un efecto irresistiblemente cómico.”¹⁵

¹⁵ Freud, Sigmund, *Lo ominoso...* p.251.

5. Bibliografía:

- 1.- Agamben, Giorgio, *Infancia e Historia*, trad. Mattoni S., ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007, p.100.
- 2.- Derrida, Jacques, *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá*, trad. Tomás Segovia, ed. Siglo XXI, México, 2001.
- 3.- --- *Estados de ánimo del psicoanálisis*, trad. Gallo, V, ed. Paidós, Buenos Aires, 2001.
- 4.- Freud Sigmund, *Personajes psicopáticos en el escenario*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1905-1906), v.7.
- 5.- --- *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1907), v.9.
- 6.- --- *El creador literario y el fantaseo*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1908) v.9.
- 7.- --- *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1910), v.11.
- 8.- --- *Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1910), v.11.
- 9.- --- *Tótem y tabú*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1913), v.13.
- 10.- --- *Introducción al narcisismo*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004,(1914), v.14.
- 11.- --- *El Moisés de Miguel Ángel*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1914), v.15.
- 12.- --- *Pulsiones y destinos de pulsión*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1915), v.14.
- 13.- --- *De guerra y muerte. Temas de actualidad*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1915), v.14.
- 14.- --- *Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1917), v.17.
- 15.- --- *Lo ominoso*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1919), v.17
- 16.- --- *Más allá del principio del placer*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1920), v.18.

- 17.- --- *El yo y el ello*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1923), v.19.
- 18.- --- *El problema económico del masoquismo*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1924), v.19.
- 19.- --- *La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1924), v.19.
- 20.- --- *El porvenir de una ilusión*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1927), v. 21
- 21.- --- *Dostoievski y el parricidio*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1927), v.21
- 22.- --- *El humor*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1927), v.21.
- 23.- --- *El malestar en la cultura*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1929), v.21
- 24.- --- *Moisés y la religión monoteísta*, trad. J.L. Etcheverry, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, (1939), v.23
- 25.- Flores Farfán Leticia y Casas Armando, *Apuntes sobre erotismo y pornografía en el cine*, en “Escenarios del deseo”, UNAM, México, 2009.
- 26.- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, ed. Debolsillo, Barcelona, 2006.