



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores Iztacala

"Lo ominoso de la mirada y la escucha en un texto de Edgar Allan Poe "

T E S I S ▾
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PSICOLOGÍA ▾
P R E S E N T A (N)

Adán Nájera Hernández

Directora: ▾ Dra. ▾ Laura Palomino Garibay

Dictaminadores: Dra. ▾ Rocío Tron Álvarez

Mtro. ▾ Jesús Francisco Ochoa Bautista



Los Reyes Iztacala, Edo de México, 18/06/2021



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.

ÍNDICE.

Introducción.	3
Capítulo 1: el interés de la literatura por el psicoanálisis.	16
a) El interés y la aplicación del psicoanálisis.	19
b) Freud, el arte y la literatura.	22
c) Freud, el psicoanálisis y el análisis literario.	29
Capítulo 2: Lo ominoso y la literatura de terror.	37
a) Sobre la literatura de terror.	39
b) El terror y el horror, lo sublime y lo ominoso.	43
c) Edgar Allan Poe y la literatura de terror.	53
Capítulo 3: La muerte, la mirada y la escucha. El corazón delator.	57
a) La muerte, la mirada y la escucha.	60
b) Siguiendo lo evidente: El corazón delator.	67
c) Sobre los rastros e indicios: El corazón delator.	77
d) Reflexiones sobre lo ominoso: La mirada, la escucha y la angustia por la muerte.	87
Discusión y conclusión.	94
Referencias.	101

Dedicado a aquellas personas sin las cuales, este trabajo de investigación habría sido imposible.

Agradecimientos.

En este punto presento mis más sinceros agradecimientos a mi hermana, quien se mantuvo paciente durante nuestras infinitas pláticas sobre la tesis, a mis amigos, quienes revisaron y criticaron el trabajo en cada parte del camino, a mis asesores, quienes me ayudaron a corregir y me apoyaron en lo posible durante todo este camino.

Pero sin lugar a dudas, mi mayor agradecimiento es a la Doctora Laura Palomino, quien me introdujo a la tradición teórica que tanto me ha apasionado y cuya orientación me llevó por este arduo camino hasta llegar a este punto.

Introducción.

El psicoanálisis como disciplina y como saber no puede reducirse solo a una psicopatología o una terapéutica, pues supone un potencial de extensión y expansión al conjunto de dimensiones antropológicas del saber humano, pues además de ser una investigación clínica y una ciencia de los procesos inconsciente, también puede considerarse como un medio de investigación para uso de los dominios que, si bien no conciernen directamente a la clínica, si tienen implicados fenómenos del inconsciente (Assoun, 2006, p. 97).

Por estas características es que el psicoanálisis puede llegar a mostrar su interés en otros campos de conocimiento, dando a conocer el punto de vista que sostiene respecto a ciertas disciplinas, así como muestra la ganancia de conocimiento que representa su llegada a algún campo de saber.

Es para dar a conocer el aporte que el psicoanálisis representa para otras disciplinas, no solo para llevar a cabo una explicación aparte, sino para complementar lo hecho por otras disciplinas, que Freud realizó en 1913 un texto titulado *El interés por el psicoanálisis* en donde recalca los posibles aportes que el psicoanálisis puede realizar a disciplinas como la medicina, la biología, las ciencias de la cultura o en la psicología, siendo esta última una de las disciplinas con las que más podría relacionarse. De acuerdo con Perez (s.f.) y con Davidson (2004) con ambas disciplinas surgieron como hijas de su época y la apertura de sus respectivos campos de estudio solo ha sido posible en cuanto a los fenómenos humanos -en el caso de la psicología -así como los fenómenos inconscientes y las patologías relacionadas con la sexualidad -en el caso del psicoanálisis -han formado parte de lo

existente en términos de lo conocido de sus respectivas épocas, esta relación, tanto en sus objetos de estudios como en su concepción hace posible dos tipos de relaciones entre el psicoanálisis y la psicología: la primera ya había sido descrita por Freud (1913) al mencionar que el psicoanálisis puede hacer su objeto de estudio por aquello que la psicología y otras disciplinas relacionadas pasarían como normal, incomprendible o accidental, funcionando como la puerta a una mayor comprensión de los fenómenos psicológicos, mientras que la segunda sería una clase de contraposición entre ambas donde cada disciplina aportaría conocimientos de forma separada.

Con aquella relación entre el psicoanálisis con otras disciplinas no es de sorprenderse que tras su concepción, se hayan realizado innumerables intentos de aplicar la teoría psicoanalítica en la mayor cantidad de campos posibles, tanto en el ramo científico, como en el cultural, conduciendo constantemente a la creación de métodos para interpretar diversos fenómenos de la humanidad.

Una de las formas en que el quehacer humano se manifiesta es el arte, donde el psicoanálisis reconoce lo atrayente que resulta estudiar la elucidación de la obra escrita y del efecto sublimatorio que representa para el espectador al presenciarlo del mismo modo que para el autor de la obra su realización, todo esto pese a que se mantiene en silencio el origen de su creación.

De entre todas las artes, una que se erige como una de las más importantes en el quehacer científico y en la obra freudiana es la literatura, aquellas narraciones que existen a la par de las sociedades humanas, arte de la que se sirvió Freud para recabar material de investigación en más de una ocasión, tomando como base la figura mitológica de Edipo

para desarrollar su *Complejo de Edipo* sirviéndose además de los mismos textos para el desarrollo de diversos conceptos.

Para dicho propósito Freud (citado en Pisani, 2007) vislumbró, desarrolló y descartó diversos métodos para el análisis literario, entre los cuales destacan:

- Patografía: consistía en llevar a cabo el análisis literario contrastándolo con el diagnóstico psicopatológico de quien se pretendía analizar; este es un método que Freud descartó casi de inmediato, pues de esta forma el análisis literario solo recaudaba lo que el diagnóstico ya decía, sin dar ningún aspecto novedoso ni al texto ni a la teoría.
- Psicografía: en este método, desarrollado por Marie Bonaparte, lo que se hace es realizar un análisis biográfico del autor que, tras ser revisado aplicando la teoría psicoanalítica, se realiza un nuevo contraste con el análisis literario; el método fue criticado por sus colegas, pues reducía el valor y el sentido mismo de la obra a analizar, pues a final de cuentas, lo que valía en este análisis era la biografía del autor.
- Psicocrítica freudiana: este es un método que Freud no nombró como tal, pero que fue dilucidado por Bravo (2013) en el cual se realiza una lectura de la obra literaria, usándola como un pre-texto que servirá para realizarle una re-lectura desde un enfoque psicoanalítico dejando al final el texto psicocrítico propiamente dicho.

Un acercamiento a dicho método es el texto de *Lo Ominoso* donde, a través de diversos textos realiza una reflexión que desarrolla el término ominoso, volviéndolo

prácticamente un concepto más de la teoría psicoanalítica al describir este concepto a partir de diversas citas en varios libros con el cuento del “hombre de arena” de Hoffman.

Y es que el terror, lo ominoso y el horror son temáticas estudiadas no sólo en desde el ámbito literario, sino desde varios campos, comenzando su estudio en el siglo XVIII y popularizando en el siglo XIX, divididos en su mayoría entre los fisiólogos y psicólogos que pretendían investigar el origen del miedo y aquello que lo provocara, desde la más mínima reacción física o psíquica, explicando que el miedo aparece ante la percepción – racional o irracional –de un peligro potencial.

Así, conforme se fueron desarrollando los estudios sobre el miedo, se fueron dividiendo en diversos conceptos, como el terror y el horror. Entre los autores que realizaron esta diferenciación, LLacer señala a De Vendra y Varma (1996), quienes diferenciaban el terror del horror en torno a lo gráfico; es decir, en el terror, se intuye que algo ocurre mientras que en el horror se muestra de forma directa; por otro lado, LLacer (1996) también menciona a St Armand (1972), quien diferencia ambos géneros respecto a la ubicación del sujeto: mientras el terror es la reacción ante el peligro externo, el horror vendría del interior del sujeto. La última postura sería la de Thompson (1974) quien relaciona la diferencia poniendo al terror del lado del dolor físico y mental mientras que el horror va junto con la caída en lo diabólico y la aberración moral.

Estos conceptos muestran cierta relevancia, pues para Freud (1919), lo ominoso viene del orden de lo terrorífico que causa angustia y terror, surgiendo de aquello del orden de lo familiar que se ha mantenido reprimido, momentos infantiles o razonamientos de esa misma clase, propios de la creencia, de la omnipotencia de los pensamientos.

Ahora bien, no solo en el campo psicológico, fisiológico y psicoanalítico hubo autores que se interesaron en la temática del terror, pues desde el siglo XVII existieron autores que comenzaron a formar el género que en un principio fue mal llamado de “fantasía” entre los que se destaca Edgar Allan Poe, uno de los más grandes autores de la literatura americana, conocido por su habilidad para escribir relatos y poemas, aunque también desempeñará funciones de crítico literario.

El estilo de E. Allan Poe permitía, por lo tanto, utilizar su narrativa para realizar toda clase de lecturas sobre sus obras; una lectura alegórica, literal, metafórica, sobrenatural o aquella llena de simbolismos y ése peculiar estilo narrativo es el que me parece, permite abordar sus textos con una lectura psicoanalítica.

De ahí que el presente trabajo se propuso realizar el análisis de uno de los textos más representativos de Edgar Allan Poe *El corazón delator* con apoyo del método indiciario resaltado por Pura Cancina (2008), es decir; se buscaron los indicios en el cuento relacionados con el terror y el miedo como elementos que, desde una arista psicoanalítica, permitieran recuperar lo señalado por Freud sobre lo ominoso para realizar una lectura psicoanalítica de tres conceptos que resultaron fundamentales en el cuento: la mirada y la escucha como tres categorías enlazadas por una tercera, la muerte, obteniendo de esta forma una mayor comprensión del texto y una revisión de dichas categorías desde el psicoanálisis.

Para realizar esto, el capítulo 1, titulado *El interés de la literatura por el psicoanálisis*, el cual comenzará introduciendo al psicoanálisis y la psicología como dos disciplinas cuya formación fueron producto de la época y que no pudieron haberse formado

sin que antes hubieran existido trabajos que configuraran fenómenos del tipo humano e inconsciente como parte de aquello que existe y que, por lo tanto, se puede estudiar; además, describirá a grandes rasgos la relación entre el psicoanálisis y la psicología, pudiendo mostrar su carácter complementario, como en la psicología de corte psicoanalítico que combina elementos relacionados a la consciencia con los elementos propios del inconsciente; así como su carácter antagónico en donde cada disciplina es capaz de llegar a diferentes resultados haciendo uso de elementos que alguna disciplina tenga por separado y de los que la otra carezca. Esta introducción concluirá introduciendo la vocación misma que el psicoanálisis tiene para trabajar en conjunto con otras disciplinas.

En el primer inciso de este capítulo *El interés y la aplicación del psicoanálisis* se pretende ahondar un poco más en la posibilidad de que el psicoanálisis trabaje en conjunto con otras disciplinas.

El segundo inciso; *Freud, el arte y la literatura*, pretende profundizar más en la relación que el psicoanálisis y la psicología tienen con el arte, así como los aportes que el psicoanálisis puede otorgar en el campo artístico.

El último inciso de este capítulo; *Freud, el psicoanálisis y el análisis literario*, seguirá con esta relación entre el psicoanálisis y el arte, tomando como representación artística principal a la literatura, por lo que pretende describir la importancia que Freud dio a la literatura durante la edificación de su cuerpo teórico y los métodos que fue utilizando al relacionar su disciplina con la literatura.

Una vez esclarecidas la relación entre el psicoanálisis y la psicología, el interés que otras disciplinas pueden tener hacia el psicoanálisis y la relación que tiene el psicoanálisis

con la literatura, el capítulo 2 *Lo ominoso y la literatura de terror*, comenzará con una breve descripción del desarrollo de la concepción de lo que se tiene entendido como miedo, desarrollando este concepto desde la psicología y desembocándolo hacia lo que Freud llamaría lo ominoso.

Ya en el primer inciso: *Sobre la literatura de terror*, se pretende hacer una breve revisión sobre el desarrollo del género del terror en la literatura y su desarrollo, mientras que el siguiente inciso: *El terror y el horror, lo sublime y lo ominoso*, Se hará una revisión un poco más detallada de los géneros del terror y el horror a través del concepto de lo sublime y comparando esto con lo que Freud consideraba Lo ominoso. Ya en el último inciso: *Edgar Allan Poe y la literatura de terror*, Se realizará una breve semblanza biográfica del autor, relacionándolo con su carrera en la literatura de terror

En el último capítulo: *La muerte, la mirada y la escucha: el corazón delator*, comenzará haciendo una breve revisión de su estilo literario haciendo comparativas con la lógica psicoanalítica, esto para que en el primer inciso: *Siguiendo lo evidente: el corazón delator*, se lleve a cabo una lectura superficial del cuento de Poe, resaltando algunos puntos que aparecen a plena vista, esto para que en el siguiente inciso: *La muerte, la mirada y la escucha* se lleve a cabo una revisión de los tres elementos fundamentales hallados en el texto: la angustia por la muerte, el ojo y los latidos del corazón, utilizando tres conceptos del psicoanálisis, es decir: la muerte, la mirada y la escucha, realizando breves descripciones de estos conceptos y su importancia para el psicoanálisis; esto porque el tercer inciso: *Sobre los rastros e indicios: El corazón delator*, realizará una lectura más detallada del cuento del *Corazón delator* apoyándose, esta vez, de los conceptos de la mirada, la escucha y la angustia por la muerte, esto a través del método indiciario propuesto

por Pura Cancina (2008). Ya en el último inciso: *Reflexiones sobre lo ominoso: La mirada, la escucha y la angustia por la muerte*, se realizará la interpretación del texto con ayuda de los indicios recuperados, así como las categorías de ojo-mirada, escucha de los latidos del corazón y la angustia por la muerte, esto para dar una nueva forma de interpretar al texto desde una lógica psicoanalítica.

Ya en la discusión, se pretende realizar una revisión de lo dicho en este trabajo, además de ir cerrando las temáticas del mismo, haciendo una breve reflexión la posibilidad de realizar lecturas a diversos temas desde la óptica psicoanalítica.

OBJETIVO GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN:

El presente trabajo propone realizar una lectura desde un arista psicoanalítica del texto *El corazón delator* de Edgar Allan Poe, tomando como categoría central lo ominoso.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- a) Realizar un recuento de la relación entre el arte y el psicoanálisis.
- b) Articular la relación del psicoanálisis freudiano con la literatura
- c) Destacar las formas en que Freud concebía el análisis literario y su uso en el ámbito psicoanalítico.
- d) Hacer una breve descripción de la literatura de terror y su evolución.
- e) Articular las aportaciones de Edgar Allan Poe con respecto a la literatura de terror.

- h) Desarrollar lo ominoso de la mirada y la escucha en el texto.

METODOLOGÍA:

Se llevará a cabo el análisis a partir del método indiciario descrito por Pura Cancina (2008), el cual se basa en que dicha lectura desde la perspectiva psicoanalítica, tomando los indicios en una obra para desarrollar aspectos de algún concepto psicoanalítico, siendo en este caso, el concepto de lo ominoso.

Con esto en mente se realizó una lectura del cuento *El corazón delator* de forma superficial con el objetivo de identificar los significantes presentes a partir de su repetición; posterior a esto se realizó una búsqueda bibliográfica para analizar los significantes construyendo así una lógica interpretativa en torno a los significantes de mirada, escucha y angustia por la muerte reuniéndolos a todos como categorías del concepto de lo ominoso.

ESPECIFICACIONES TÉCNICAS.

A través de una lectura a profundidad del texto, el método indiciario refiere a tomar ciertos puntos específicos como indicios a través de los cuales se puede realizar una interpretación con el objetivo de desarrollar un concepto o idea en específico del corte psicoanalítico, por lo que la intención en este caso es recabar estos indicios y, a través de lo dicho anteriormente, darle un sentido al texto que permita referir en términos de Lo ominoso.

ANTECEDENTES.

La psicología -ya sea como ciencia o como disciplina -tiende a determinarse no solo por el objeto de estudio, sino también por la dirección del pensamiento que toma la época, al construir un conjunto de saberes generalmente científicos, en aquello que existe en la época en cuestión, por lo que solo se han concebido saberes psicológicos en la medida en que fenómenos de carácter humano fueron apareciendo en el registro de lo existente (Pérez, s.f. p. 54), posibilitando su estudio solo en la medida en que se habla de su existencia.

Al igual que en el caso de la psicología, el psicoanálisis también cuenta con una teoría que se fue desarrollando de acuerdo a los fenómenos que se consideraron existentes en la época de su surgimiento, ya que tal y como dice Davidson (2004) Freud no fue un genio solitario que creó su teoría de la nada ni tampoco un plagiador que solo juntó un conjunto de escritos para unirlos a su teoría; él fue quien construyó su teoría conociendo las teorías presentes en su época, lo que le permitió subvertir el saber de la época para crear nuevos conceptos que permitieran registrar nuevos elementos existentes.

Y conforme se fueron desarrollando y relacionándose, ya fuera para complementarse o para contraponerse, para generar una amplia visión de los fenómenos psíquicos; ambas disciplinas fueron ampliando sus formas de estudiar los fenómenos; ya sea como en el caso del psicoanálisis, donde Freud (1913) escribió un texto que dejaba en claro las disciplinas con las que el psicoanálisis pudiera dialogar o a través de un desarrollo algo más fragmentado de la psicología, donde diversas teorías se proponen analizar diversos tipos de fenómenos.

Algo que ambas disciplinas han tenido en común es el estudio -en mayor o menor medida- del arte y de la facultad del artista para no solo proyectar su percepción de la realidad sino que, a través de diversos medios o estilos, también es capaz de moldear esa misma realidad para expresar algo en específico (Calderón, 2005).

Y es que el arte es tan diverso que sus formas de estudiarlo también son variadas, ya sea desde la psicología -a través de la psicología del arte -puede llegar a aportar en el análisis de la creación artística con base en su conocimiento de lo humano (Pazos, 2014) de la misma forma en que el psicoanálisis puede visualizar el arte, ya sea como una fuente sustitutiva de satisfacción que permita una sustracción pasajera de los apremios de la vida diaria (Freud, 1930), o como una forma en la que antiguas creencias pueden hacerse valer (Freud, 1913), lo que permite además acercarse a temáticas como la creación, el análisis del artista o incluso recuperando el arte como una manera de desarrollar los conceptos del mismo cuerpo teórico, ya sea a partir de la patografía (método descartado que consistía en contrastar el diagnóstico psicopatológico del artista con una obra en cuestión), la psicografía (realización de un análisis biográfico del autor al contrastar sus etapas de la vida con sus obras), la psicocrítica freudiana (desarrollada por Freud, pero nombrada por Bravo (2013) donde se desarrolla la lectura de una obra literaria, como un pre-texto que permita realizar una re-lectura desde un enfoque psicoanalítico) o el método indiciario (donde la atención se centra justamente en aquello no advertido y que sirve para desarrollar una idea o un concepto); todos estos métodos son los que han permitido al psicoanálisis nutrirse del arte para construir nuevos aportes a su teoría, pero también facilitaron que el arte se beneficiara con su perspectiva.

Otro fenómeno estudiado por diversas disciplinas está relacionado con el miedo, su estudio científico nace en el siglo XVIII, donde se refería principalmente al área fisiológica del mismo sin tener en cuenta el concepto propiamente dicho, no fue hasta el paso de los años que la psicología y el psicoanálisis dieron forma a lo que consideraban como miedo; la psicología, viéndolo como una emoción con la función adaptativa de prevenir el riesgo y frenar el acercamiento a un peligro real o potencial (Barrera, 2010); y el psicoanálisis refiriéndose al concepto de lo ominoso, el cual refiere a aquello del orden de lo terrorífico que revela de forma abrupta algo familiar que debería mantenerse reprimido (Freud, 1919 p. 219).

Esta tardanza en concebir el miedo como un objeto de estudio no es ajena al arte y la literatura, pues antaño el miedo y el terror -al estar relacionados con la mitología y los castigos divinos -se catalogaba como un subgénero de la fantasía donde aquello sobrenatural salía a la luz para atormentar a los incautos. No fue hasta el siglo XVIII que el miedo comenzó a tomarse como un género aparte, con múltiples autores que a lo largo de los años han recuperado el terror y lo plasmaron en las páginas (Rodolfo, 2013 p. 20) ganándose el título de género en toda regla, con sus propios elementos y formas para representar o narrar alguna historia.

Uno de estos autores fue Edgar Allan Poe (LLacer, 1996) el cual revolucionó no solo en este ámbito, sino que además ayudó a la construcción de lo que hoy se conoce como relato corto, pues para él, los cuentos de terror debían impactar y afectar, por lo que la duración era esencial para crear y mantener un efecto en el espectador. Y es que la genialidad del escritor ha favorecido que múltiples disciplinas hayan tomado su obra desde

distintas perspectivas como la antropológica o la psicológica, convirtiéndose en uno de los mejores autores para trabajar desde una lectura psicoanalítica.

1. El Interés de la literatura por el psicoanálisis

La psicología, ya sea como una ciencia o como una disciplina, se encuentra determinada, no solo por el objeto a estudiar, también lo hace por la dirección general que toma la época, con capacidad de llevar a cabo la construcción de los saberes científicos dependiendo del material en el que pueda apoyar. Es decir, tomando como referencia aquello que es pensado y aquello que puede existir de acuerdo a la época. El mismo nacimiento de la psicología no ocurre sino hasta que los fenómenos humanos hacen parte de lo existente, con características que permiten situar los fenómenos humanos como objetos de estudio y campos de conocimiento específicos, de ahí que las disciplinas de corte psicológico aspiren a construir un saber científico que pueda proporcionar una explicación con respecto al psiquismo y lo esencial del ser humano (Pérez, s.f. p. 54). La concepción del saber científico en la psicología viene, además, del pensamiento respecto a lo existente, los avances y descubrimientos de diversas disciplinas que posibilitaron, no solo una concepción más científica y materialista de la psicología, avance dado por la época que posibilitó la preponderancia del discurso científico y el enfoque de la disciplina (Paraíso, 1995).

El caso de la psicología planteado por Pérez (s.f.) y Paraíso (1994) también puede verse desde el psicoanálisis, pues contrario a lo que Davidson (2004) llama “El mito freudiano”, manera en la que llama a la idealización de Freud como un genio solitario que desarrollaba toda su teoría sin nada más que un saber que solo él poseía; la aparición del psicoanálisis no habría surgido sin que otros autores –ya sean escritores, filósofos, médicos

o pensadores –hubieran realizado una serie de reflexiones acerca de los temas relacionados al inconsciente, la psique humana y la sexualidad. El gran aporte de Freud fue la subversión de dichos conceptos y el agregado de nuevos planteamientos que permitieron la formación de la teoría psicoanalítica. Así, el psicoanálisis también nace como producto de la época, al mismo tiempo que su aparición –tal como ocurre en la psicología –sirvió como el catalizador de un cambio en el pensamiento, dando paso a nuevas ideas y configuraciones sobre lo existente, delimitando nuevos objetos de estudio.

Esto abre preguntas con respecto a los saberes de la psicología y el psicoanálisis ¿sería posible articular ambos saberes? Y de ser así ¿Cuál sería la función de dicha articulación en el proyecto de cientificidad moderna? La cuestión la resuelve Pérez (s.f.) de la siguiente manera:

El psicoanálisis queda inscrito en el proyecto de ciencia, como un saber y una práctica científica por lo que tendría que considerarse como una psicología o un rival de otros conjuntos que aspiren a ser definidos en el mismo proyecto. Rival o complemento, el psicoanálisis resulta definido dentro del proyecto científico de la época (p. 55).

De este modo, puede describirse al psicoanálisis como un proyecto de ciencia que puede operar describiéndose como un saber que puede integrarse a la psicología de la misma manera que puede contraponerse, permitiendo que dicha contraposición elucide nuevos saberes que no serían posibles en la psicología.

Este nexo entre psicología y psicoanálisis ya había sido planteado por Freud (1913) en su texto *El interés por el psicoanálisis*, en el apartado de *El interés psicológico*, en el cual menciona:

El psicoanálisis consiguió demostrar que todas esas exteriorizaciones se pueden llegar a entender mediante unos supuestos de naturaleza puramente psicológica, y que cabe insertarlas en la trama del acontecer psíquico que nos es consabido. De esa manera, el psicoanálisis por una parte puso límites al abordaje fisiológico, y por la otra conquistó para la psicología un gran fragmento de la patología. Aquí el mayor peso probatorio es proporcionado por los fenómenos normales. No se puede reprochar al psicoanálisis que haya trasferido al estado normal unas intelecciones obtenidas en el material patológico. Aporta sus pruebas en uno y otro campo de manera independiente, y de este modo muestra que los procesos normales y los llamados patológicos obedecen a las mismas reglas (pág. 170).

Así, para Freud, el aporte del psicoanálisis a la psicología se dividiría en dos: en primer lugar, la separación entre los fenómenos psicológicos con los fenómenos fisiológicos de corte médico, ayudando a ganar terreno y permitiendo la apertura de nuevos objetos de estudios y áreas de conocimiento; en segundo lugar tiene que ver con la observación de los fenómenos normales que la psicología suele dejar de lado.

Este nexo de conocimiento complementario entre la psicología y el psicoanálisis se ha desarrollado a lo largo del nuevo milenio como resultado de la variación en la concepción del proceso de salud a partir de la incidencia teórico-clínica de las estructuras psíquicas. La antigua división entre salud mental y fisiológica se han subvertido con el

reconocimiento de un componente psíquico del enfermar, disolviendo los límites entre el psiquismo y la fisiología (García, 2006). Como consecuencia de aquello, ha nacido la necesidad de integrar aportes del psicoanálisis, a diversas disciplinas para mostrar el factor inconsciente en los fenómenos humanos. Esto ya había sido planteado por Freud (1913) al describir su disciplina como “un procedimiento médico que aspira a curar ciertas formas de afección nerviosa (neurosis) por medio de una técnica psicológica (p. 169)”, expresando la posibilidad de tratar los síntomas histéricos y las neurosis obsesivas teniendo como una limitante –en el psicoanálisis freudiano - las psicosis, donde solo puede obtener una visión sobre su origen y el mecanismo de la contracción.

Todas las características del psicoanálisis permitieron a Freud dilucidar que el psicoanálisis puede reclamar el interés de una serie de disciplinas más allá de la psiquiatría y las disciplinas de corte psicológico, permitiendo dar luz a fenómenos antes ignorados por las demás disciplinas.

a) El interés y la aplicación del psicoanálisis.

Entre septiembre y noviembre de 1913, Sigmund Freud realizó un escrito que funciona como una amplia descripción con respecto a las aplicaciones no médicas del psicoanálisis. En este texto titulado *El interés por el psicoanálisis* Freud menciona que el psicoanálisis –dadas sus características y definiciones –puede reclamar el interés de disciplinas que van más allá de la psiquiatría o las ciencias de corte psicológico, mostrando más allá de una presentación de una disciplina frente a otros campos de conocimiento, aquello que sostiene su disciplina y los aportes que esta – podría otorgar (Assoun, 2006 p. 100).

Aquel aporte dado por Freud permite que el psicoanálisis no se reduzca a una psicopatología o una terapéutica, suponiendo un potencial de expansión y extensión al conjunto de dimensiones antropológicas, permitiendo su conocimiento de la subjetividad y la cultura, para funcionar como lazo de articulación entre las ciencias psiquiátricas y las sociales, de modo que las demás disciplinas pueden beneficiarse de una lectura desde la teoría psicoanalítica (Assoun, 2006 p. 114).

El psicoanálisis es descrito por Freud como una investigación clínica propia de los procesos inconscientes, un método terapéutico que permite el tratamiento de la neurosis y los fenómenos histéricos y un medio de investigación para uso de los dominios que no conciernen directamente a la clínica pero tienen implicado al inconsciente (Assoun, 2006). Así, aun cuando el psicoanálisis es una disciplina cuyo objeto de estudio es de carácter clínico es capaz de nutrirse a sí mismo y a otras disciplinas con base en el estudio del inconsciente.

Aquí radica una de las mayores aportaciones de Freud al conocimiento, permitiendo la posibilidad de investigar acerca del ser humano y sus producciones a través del uso de su método, un método basado en los indicios, en prestar atención donde los demás solo están dejando de lado (Cancina, 2014). Para esto, Freud se sirvió de una interpretación de textos no psicológicos, lo que le ha permitido desarrollar nuevos conceptos a través de mirarlos desde una óptica profana que admita una nueva concepción de alguna temática.

Esta capacidad para la investigación en diversas áreas son lo que permite a Freud pensar en la posibilidad de enlazar al psicoanálisis con diversas disciplinas, tales como las ciencias del lenguaje (entendiendo por lenguajes, no la expresión de pensamientos en palabras sino cualquier forma de expresión anímica Freud (1913) donde menciona a la

interpretación psicoanalítica como una traducción de un modo de expresión que nos resulta ajeno, al modo familiar para nuestro pensamiento; la filosofía, donde los planteamientos psicoanalíticos aporten para la modificación de diversos conceptos filosóficos; la biología, donde su aporte se centra en los aportes realizados a través de la teoría de la sexualidad infantil y de la conceptualización de las pulsiones entre otras disciplinas ya sean científicas o artísticas

De lo referido al arte nos ocuparemos más adelante, pero de momento queda constatado el interés y la relevancia que tomaría el psicoanálisis como disciplina. Dicho interés ha dado pie a que Freud, tanto en la formación de la teoría como en la estructuración de diversos conceptos haya utilizado el conocimiento de diversas áreas, así como la revisión de diversas obras dándoles un giro de corte psicoanalítico.

Con esto en mente, se entiende la aparición de numerosos autores pretendan aplicar la teoría psicoanalítica a diversos campos y obras. Un ejemplo de esta aplicación del psicoanálisis (Cancina, 2008) es el caso de Marie Bonaparte, quien realizó un trabajo psicobiográfico del autor Edgar Allan Poe, dando diversas interpretaciones a su obra en función del momento de la vida del autor, utilizando la patología que sufriera Poe a lo largo de algún periodo de su vida como un instrumento de análisis para el cuento.

Estos intentos por realizar aplicaciones del psicoanálisis, pese a mostrar las múltiples posibilidades del psicoanálisis más allá de su campo de origen, pueden llegar a traer ciertas problemáticas, como lo sería el hacer interpretaciones salvajes o, en el caso de la aplicación del método psicoanalítico en obras artísticas, el intentar realizar labores similares a las hechas por Marie Bonaparte, es decir, explicar una obra artística a través de

elementos que se encuentran fuera del contexto de la obra artística, dejando de lado a la misma obra que se intentaba analizar en un principio.

Ahora bien ¿Cuál sería entonces la manera correcta de, por ejemplo, utilizar la teoría psicoanalítica en el ámbito artístico y literario? Esta cuestión se presenta como una de las más importantes y que debe resolverse antes de que siquiera pueda plantearse una investigación de dicha temática.

b) La psicología, Freud, el arte y la literatura.

Determinada la primera pregunta a responder en este trabajo (¿Cuál sería la manera correcta de utilizar la teoría psicoanalítica en el ámbito artístico o literario?) lleva inevitablemente a una segunda duda de importancia equivalente ¿qué podemos considerar como arte? O en términos más simples ¿qué es el arte?

El término arte proviene del vocablo latino *ars*, el cual, a su vez, viene del término griego *τέχνη*, del cual se deriva la palabra *técnica* (Pazos, 2014), sin embargo, una cualidad del arte es que, viniendo de las creaciones del intelecto y la inspiración del artista, su técnica no suele seguir una dirección específica, con continuas discusiones respecto a lo que puede, o no, llegar a considerarse arte, dependiendo del observador y la valoración de las cualidades de los objetos artísticos.

Y es que aquello que puede considerarse como arte tiene por sí misma descripciones de lo más diversas, viéndola como un vehículo mediante el cual el hombre expresa lo vivo,

o lo inerte, mediante objetos, materiales diversos y la palabra misma, o bien –como lo describiría Calderón (2005) –como, además de lo anterior, otro medio para transmitir conocimientos de la cultura, desde la cultura y de la época desde dentro de la época, pues el arte y sus expresiones han acompañado al ser humano a través de su historia.

Lo que puede considerarse arte o el ideal de lo que es un artista, el valor del arte o los medios por los que se presente, esto es, aquello que nombrado como arte ha variado a lo largo de la historia. Lo que da a las manifestaciones artísticas su cualidad de ser arte viene determinado por el artista, su forma de crear, el lugar de origen de la obra y el momento histórico en el que se desarrolla.

Ahora, viendo que no hay solo una forma en que algún elemento pueda ser considerado arte, las formas de analizar el arte aportarían diversas perspectivas tan diversas como sus mismos soportes, por lo que el terreno artístico es un campo de estudio interdisciplinar para que la psicología –o más específicamente, como la psicología del arte –pueda llegar a aportar en el análisis de la creación artística y su apreciación, basándose en su conocimiento del ser humano (Pazos, 2014). Esto lleva al campo de la psicología del campo centrado en cuestiones como la intencionalidad del autor al crear una obra de arte, lo plasmado en su obra, el análisis de la misma, la percepción artística y su significación, aportaciones del espectador, el gusto estético, la validez, etcétera.

Gracias a esta riqueza en el campo psicológico han intentado dar explicaciones a todo lo aquí mencionado, desde la perspectiva sociocultural y la humanística. En el psicoanálisis este interés no queda exento, pues para este, el arte sería un camino por el que el sueño se vuelve realidad, encerrando significados simbólicos que el artista plasma al

sublimar un impulso sexual reprimido en el inconsciente por lo que es posible analizar rasgos psíquicos de los artistas al descifrar los símbolos ocultos de las obras (Pazos, 2014).

Así, el abordaje psicoanalítico también puede proporcionar una cierta información con respecto al arte, pues en este caso, Freud (1930) menciona lo siguiente:

Otra técnica para la defensa contra el sufrimiento se vale de los desplazamientos libidinales que nuestro aparato anímico consiente, y por los cuales su función gana tanto en flexibilidad. He aquí la tarea a resolver: es preciso trasladar las metas pulsionales de tal suerte que no puedan ser alcanzadas por la denegación del mundo exterior. Para ello, la sublimación de las pulsiones presta su auxilio. Se lo consigue sobre todo cuando uno se las arregla para elevar suficientemente la ganancia de placer que proviene de las fuentes de un trabajo psíquico e intelectual. Pero el destino puede mostrarse adverso. Satisfacciones como la alegría del artista en el acto de crear, de corporizar los productos de su fantasía (...). Por ahora sólo podemos decir, figuralmente, que nos aparecen «más finas y superiores», pero su intensidad está amortiguada por comparación a la que produce saciar mociones pulsionales más groseras, primarias; no conmueven nuestra corporeidad. (p. 79)

Con eso, se entiende que Freud comprende el arte como una técnica para defenderse del sufrimiento de reprimir sus impulsos, a través de la sublimación, elevando la ganancia de placer a través del trabajo de la creación, dándole la oportunidad al artista de dar cuerpo y forma a sus fantasías, aun si es mostrando una representación de la misma, sintiendo un cierto placer al crear y ver como la obra es mirada y sentida por el espectador, pues también

menciona que “Lo que el artista busca en primer lugar es auto liberación, y la aporta a otros que padecen de los mismos deseos retenidos al comunicarles su obra”(Freud, 1913 p. 189).

En este caso, Freud menciona otra cosa a tener en cuenta en el arte y es la relación entre el artista y el espectador, siendo ambos los que encuentran en el arte una sublimación del deseo inconsciente al figurar sus fantasías como cumplidas al crear –u observar –una obra que no solo presente las fantasías cumplidas de un modo chocante, sino que es necesario mitigar los deseos con la ayuda de la estética que permita sobornar los incentivos del placer a partir de un contenido manifiesto mientras el contenido latente sirva a las fuerzas pulsionales que se vean liberadas.

Para generar un nexo entre las pulsiones libidinales y las ideas artísticas afines a la estética suele presentarse un nexo entre las impresiones de la infancia y las peripecias de vida del artista al mismo tiempo las obras y las reacciones a las incitaciones se muestran atractivas para el abordaje analítico donde la obra constituye el reino intermedio entre la realidad que deniega los deseos del neurótico y el mundo de fantasía que cumple los deseos en un ámbito en el que permanecen en vigor los afanes de omnipotencia de la humanidad primitiva.

Con este nexo no es de sorprenderse que el psicoanálisis, desde el momento de su creación, haya estado marcado por su vocación al diálogo con otras disciplinas; discutiendo con disciplinas médicas, el saber popular, la estética, las ciencias sociales y la literatura, articulándose en un proceso de análisis centrado en lo rechazado y su retorno, de ahí que existan contribuciones del psicoanálisis a las artes de la misma forma en que los pensadores

han tomado de él conceptos para hacer una reflexión sobre el arte y la literatura. Gracias a estas características es que Assoun (2006) dice que el psicoanálisis puede fungir como un nexo capaz de articular la psiquiatría con las ciencias sociales.

El interés del psicoanálisis por la filosofía y el arte puede llegar a ser la misma, contentándose con mostrar su función en la encrucijada del deseo y la realidad como un reverso de los conflictos neuróticos (Assoun, 2006). Así, la actitud del psicoanálisis hacía el arte aparece de forma dividida; reconociendo lo atrayente del objeto de estudio mientras que calla el origen de la capacidad de crear.

El espectador de la obra de arte, según Freud, es atrapado y sujetado por ésta sin poder explicarse el efecto que sufre, tal efecto tendría lugar fuera de la consciencia del espectador. Los efectos de la obra, el impacto e impresión dejan huella en el sujeto, efecto de la intención del artista, siendo una suerte de testimonio (Pisani, 2007). La obra transmite algo del orden del sentido que un espectador podría aprehender, despertando un efecto, construyendo una relación entre artista y espectador.

Así, Freud enfatiza la relación entre artista, obra y para quien estaba destinada. La obra cobraría un testimonio de sí mismo elevándose sobre la naturaleza del artista. Es a partir de *La interpretación de los sueños* que se hace un llamado de alianza entre psicoanálisis y poetas. Sin embargo, serían estos últimos quienes avanzan en el territorio de lo inconsciente, de ahí que se refiere a los poetas como aliados del psicoanálisis, dado que se toma testimonio en sus obras de cosas existentes que son ignoradas por otras disciplinas.

En conjunto con el arte, el psicoanálisis también se interesa por las ciencias del lenguaje, entendiendo el lenguaje no como la mera expresión de pensamientos mediante la

palabra, también “el lenguaje de los gestos y cualquier otro modo de expresar una actividad anímica, por ejemplo la escritura” (Freud, 1913 p. 179), en este caso, Freud iguala la interpretación psicoanalítica como una traducción de aquello que nos resulta ajeno, como los fenómenos histéricos o los ritos propios de la neurosis obsesiva, así como el material manifiesto de los sueños que, al ser interpretado, revela una traducción de los fenómenos inconscientes dentro del mismo.

De esta forma, al encontrar el psicoanálisis un interés en lo que llama las ciencias del lenguaje y en el arte en sí mismo se justifica que este se haya relacionado con la creación literaria durante todo su recorrido teórico, así como su relación al desarrollar varios de los conceptos psicoanalíticos.

A través de esta relación entre el arte literario y el psicoanálisis, Freud ofreció la posibilidad de investigar acerca del ser humano y sus producciones usando el método psicoanalítico y desarrollando aportaciones teóricas mediante el contacto con otras áreas (Bravo, 2013), estableciendo una metodología de interpretación de textos no psicológicos para formular conceptos psicológicos.

De entre estos textos no psicológicos, Freud tenía un particular interés por el arte y la literatura, recuperando esta última para fundamentar su obra y desarrollar diversos conceptos de su cuerpo teórico.

Ahora bien, con respecto a la literatura, el concepto es ambiguo, pues hasta el siglo XVIII el concepto designaba todos los registros escritos, la idea moderna del término es acuñada en el siglo XIX, donde se engloban textos poéticos, narrativos o dramáticos

propios de una nación o cultura en específico (Ochoa, 2006), siendo aquí donde se le da por fin una definición propiamente dicha.

Entre los más destacados se encuentra la literatura, descrita por Calderón (2005) como “el conjunto de las obras arte que emplea como elemento fundamental la palabra; donde hay lenguaje, y donde éste no se limita a comunicar o enunciar; entonces hay literatura, ahí en donde el contenido del mismo lenguaje se expresa estéticamente (p. 78)” esta cualidad en su uso también funciona como testimonio de su evolución y su uso a través del tiempo, además de la evolución misma de los usos literarios; comenzando con escritos y expresiones orales del tipo religioso hasta que, paulatinamente fueron expresiones escritas y orales que muestran obras de ficción.

Sin embargo, la categoría de la literatura se vuelve inestable debido a los cambiantes criterios que lo denominan de acuerdo a la cultura y al momento histórico en que son creados, leídos o interpretados, pues el término “literatura” no refiere a una característica específica de los textos sino al resultado de una red de relaciones entre la estructura textual, las concepciones de la época, sus valores, expectativas y las creencias del público lector. Esto parece significar que en la literatura, más allá de definirse por lo que es en sí misma, su definición suele relacionarse con lo que se hace en sus textos, tomando como base la experiencia de leer la literatura y de analizar cómo está creación emana de las imitación de la realidad cercana y aquello que quienes la crean experimentan.

Con esto se puede entender que el psicoanálisis, puede llegar a relacionarse con la literatura dado que Freud llegó a destinar su esfuerzo en el estudio de dichos textos, apoyándose en ellos para la construcción de su teoría, recuperando los textos literarios para

desarrollar conceptos de manera en que fuera más asequible su explicación, además de usarla como testimonio del imaginario que fue desarrollándose a través del tiempo.

c) Freud, el psicoanálisis y el análisis literario

Ya ha quedado claro que el psicoanálisis –como disciplina, saber o técnica –no se limita al ámbito meramente clínico y sus medios de investigación pueden no limitarse a textos de corte psicológico, sino que puede dialogar con diferentes disciplinas que servirán para desarrollar o expandir el cuerpo teórico del mismo. ya se ha explicado la posible relación entre el psicoanálisis y el arte, como un medio para representar la realidad percibida por el artista, pero también como una forma de sublimar los deseos del artista con el fin de maquillarlos y que sean aceptables ante la cultura, siendo uno de los artes más prolijos la literatura.

Pero ¿qué es en sí la literatura? Este concepto es algo complicado, considerando que hay un sinnúmero de textos que pueden considerarse literatura, pero en este caso Calderón (2005) da un poco de luz con su definición:

***La literatura**, es concebida como el conjunto de las obras arte que emplean como elemento fundamental la palabra; donde hay lenguaje, y donde éste no se limita a comunicar o enunciar; entonces hay literatura, ahí en donde el contenido del mismo lenguaje se expresa estéticamente (p. 78)*

Con esto, para delimitar la literatura a efectos prácticos de este trabajo, podrían considerarse dos puntos fundamentales; 1) la literatura es una obra de arte y 2) su materia prima es la palabra. Al hablar de esto, la literatura podría llegar a considerarse como un testigo de la evolución del ser humano, pues desde la aparición del lenguaje, se tendría registro de la serie de cambios en su uso, más allá de su naturaleza comunicativa, ayudando a desarrollar al lenguaje al mismo tiempo que la literatura (op.cit.). Comenzando con descripciones más bien orales de lo que más tarde se volverían mitos o leyendas donde se conservarían componentes como la *omnipotencia de los pensamientos* y diversos elementos animistas y mágicos que Freud describió en *Tótem y tabú* (1913) como vestigios de esta época antigua, siendo la literatura la única excepción donde aquella forma de pensar sería permitida en una sociedad racional.

Sólo en un ámbito, el del arte, se ha conservado la «omnipotencia de los pensamientos» también en nuestra cultura. 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 jugar provoque —merced a la ilusión artística— unos afectos como si fuera algo real y objetivo. Con derecho se habla del ensalmo del arte y se compara al artista con un ensalmador. Pero acaso esta comparación sea más sustantiva de lo que ella misma pretende. El arte, que por cierto no empezó como «l'art pour l'art», estaba en su origen al servicio de tendencias que hoy se han extinguido en buena parte. Entre ellas, cabe conjeturar toda clase de propósitos mágicos (p. 94).

Así, en el caso del arte, esta sería una forma en la que el artista podría llegar a dar rienda suelta a sus deseos, permitiendo, de esa forma, producir ciertas características de corte fantástico. Por este mismo motivo, el arte ha desarrollado numerosas formas de expresión artística, de la misma forma que, en la literatura, tema que compete en este caso, existen múltiples géneros y formas en que se sirve el escritor para expresarse (Calderón, 2005, p. 79).

Esta evolución en el sistema literario hace que su definición sea relativamente reciente; a finales del siglo XVIII, antes de lo cual, el término era bastante ambiguo, sin dar una diferencia marcada entre la ficción, la mitología o los escritos religiosos (Pisani, 2007), lo que hace que cada obra literaria nazca con la posibilidad de leerse de múltiples maneras; esto también debido a que la literatura es una experiencia que emana de la representación de la realidad (Bravo, 2013 p. 15).

En cuanto a esto, Rojas (2006) señala:

La literatura se justifica por ser expresión del ser humano, porque la percepción psicológica del escritor aumenta el conocimiento, da directrices, orienta, moviliza sentimientos, provoca identificaciones y contribuye en la construcción de lo ético, lo moral y lo religioso; así mismo, confronta lo establecido, porque va a la par de la evolución del pensamiento y propone vanguardias, se anticipa a lo que viene, se responsabiliza de su destino, se compromete con su historia y se percata de lo que ayer era ficción y hoy es realidad (p. 226).

La literatura expresa aquello del ser humano, provocando identificaciones a través de reorientar y movilizar diferentes emociones y afectos, como un reflejo de la realidad vivida por el autor; sin embargo, la literatura no se limita a solo representar sus vivencias o las de una sociedad en específico, también es capaz de influir en la cultura lo que, a su vez, explica también el por qué la literatura, por sí misma, ya cuenta con vínculos con la filosofía, como una forma de difundir un saber con respecto a una interpretación con la realidad.

De ahí que Freud siempre tuviera presente a la literatura en sus construcciones teóricas, pues su lenguaje metafórico y cargado de simbolismos la muestran como un lugar donde se puede superar el saber científico (Rey, 2019), siendo el lugar idóneo para desarrollar dichas construcciones.

Además, la literatura y el psicoanálisis tienen más puntos de intersección, pues ambos pensamientos –literario y psicoanalítico– hablan, desde diferentes aristas, de la condición humana, utilizando la misma materia prima: la palabra y la narración; la literatura, a través de la poesía, los cuentos, las novelas y las ficciones, mientras que el psicoanálisis lo hace a través del relato clínico (Rey, 2019) y es que ambos se alimentan de las riquezas propias de la subjetividad solo que con la diferencia de que el psicoanálisis cuenta con un objeto de estudio de carácter clínico, de ahí que el psicoanálisis no pueda ser aplicado al arte, sino que el arte fundamenta y proporciona claridad al objeto de estudio del psicoanálisis (Rojas, 2006 p. 226), de ahí que Rojas (2006) describa a la literatura y al psicoanálisis como:

Sobre literatura y psicoanálisis, el encuentro de dos saberes, dos ciencias que se respetan y se nutren mutuamente, dos miradas de ver y expresar el hombre y la mujer en su entorno externo e interno, es la posibilidad de ver las raíces de la creatividad, de los deseos, de los sueños y de las fantasías; la creencia de la existencia de mundos paralelos y del mundo del inconsciente; de cómo estamos contruidos y de cómo construimos los personajes; de la verosimilitud y la coherencia interna de lo que suponemos teóricamente (p. 230).

Justo esta relación tan estrecha le permitió a Freud desarrollar conceptos, articulando saberes a partir de aquello rechazado por otras disciplinas, retornando en forma de un saber, pues para el psicoanálisis, el escritor convierte su vida psíquica su material de trabajo, optando así a ser los precursores de la ciencia psicológica (Pisani, 2007).

Pese a esa relación, a Freud se le acusa de reducir a la literatura a una expresión de la neurosis, donde el escritor, al no aceptar su realidad crea a un héroe que desea y que es capaz de modificar su realidad como señala Rojas (2006), de manera en que Freud llegó a escribir textos como *Personajes psicopáticos en el escenario* (1905) donde hace mención de dichas características en los personajes, describiendo que el primer desahogo encontrado en el arte consiste en:

Ser espectador participante del juego dramático ' significa para el adulto lo que el juego para el niño, quien satisface de ese modo la expectativa, que preside sus tanteos, de igualarse al adulto. El espectador vivencia demasiado poco, el quisiera obrar según su libre albedrio y vivir la emoción de ser un héroe. El autor y el actor del drama se lo posibilitan, permitiéndole identificarse con el héroe. Además, como ventaja adicional, esta

forma permite que el espectador pueda vivirse como un héroe sin vivir las penas y tribulaciones que cancelarían el goce, pues al solo tener una vida teme perderla. Pero en el drama el goce es una ilusión. Además, esta forma de goce es común en la creación literaria (p. 277)

Con todo lo anterior queda claro el incalculable valor del arte en la obra psicoanalítica freudiana, viendo a la literatura como uno de los objetos de estudio que lo llevó a escribir un mayor material de obras, manteniendo desde épocas tempranas una relación estrecha con la literatura, ya sea para ampliar conceptos, investigar con respecto a la creación literaria, para analizar la escritura misma o su función dentro de la cultura (Sigal, 2015); así que, con todo lo anterior, no es de extrañarse que buscará acceder al material artístico por medio de diferentes métodos que fue utilizando y descartando a lo largo del tiempo, permitiendo acceder a la posibilidad de investigar acerca del ser humano y sus producciones a través del método psicoanalítico, utilizando como apoyo textos que no fueran psicológicos para edificar conceptos psicológicos (Bravo, 2013), ayudando a mejorar aquellas construcciones.

Sin embargo, el método psicoanalítico encuentra su lugar en la lectura de las obras artísticas se encuentran en los rastros; partir de lo no observado, elementos que se hayan quedado encubiertos y que, por esta razón, hayan sido ignorados en análisis anteriores (Pisani, 2007); esto es importante porque el psicoanálisis toma estos elementos y los dota de un sentido, siguiendo el camino de aquellos segmentos para introducir los elementos para una lectura psicoanalítica.

Sin embargo, en la construcción de su método, Freud fue cruzándose con otros métodos, tales como la patografía –método que utiliza lo realizado por el artista para crear un diagnóstico psicopatológico –la cual no tardó en descartar debido a que solo revelaría aquello que uno de antemano ya sabría, es decir, la patología misma (Pisani, 2007) entonces, la patografía, no analizaría la obra de arte –propósito que supuestamente buscaría –por lo que no tardó en descartarla.

Más tarde se pasó a la Psicobiografía, cuyo método consiste en utilizar todos los datos biográficos de la vida del artista cotejando con los momentos en los que se escribió su obra; sin embargo, este método, pese a ser utilizado por Freud, no tardó en ser criticado por múltiples colaboradores del psicoanálisis, pues dicho método no sería más que la aplicación del psicoanálisis a elementos biográficos del artista que más tarde pasarían a explicar la obra de arte, dejando una vez más de lado lo que se estudió en primer lugar (Cancina, 2008).

Hay que aclarar que esto no significa que el psicoanalista solo pueda acceder a la obra de arte a partir de ser él un artista o conociendo los pormenores del arte que se propone a analizar pues, como lo señala Pisani (2007) el psicoanalista entra como si se encontrara en un lugar que no conoce, teniendo un acercamiento profano que le permite no dejarse guiar por aquello que se desprende del arte, llegando a este escenario poco visto de los indicios que le permitirán al psicoanálisis desarrollar conceptos a partir de tal o cual obra.

Llegamos así a los métodos que esclarecieron más conceptos al leer las obras literarias desde el psicoanálisis; el primero de estos sería el método que Pura Cancina

(2008) denominó como *método indiciario* el cual se basa en justamente buscar los indicios, lo no advertido que se encuentra presente en algún lugar que para los demás es dejado de lado, es desde ahí donde trabajaría el psicoanalista; aquello que es dejado como insignificante por medio de la represión, pero que contiene en sí, el hilo conductor de la obra que permite realizar una construcción del sentido mismo de la obra.

El segundo método es lo que Bravo (2013) denominó como la psicocrítica freudiana, el cual describe como un circuito de tres parte:

1. Revisión del concepto que se desea desarrollar a partir del texto a analizar.
2. Una interpretación freudiana de aquello que el texto ha ido revelando.
3. Realizar el encuentro entre estas dos perspectivas para crear un desarrollo teórico del concepto (p. 38).

Esta forma de analizar el texto literario desde una perspectiva psicoanalítico se diferencia de las demás porque no es simplemente aplicar la teoría psicoanalítica a un texto, es leer la obra literaria desde una perspectiva psicoanalítica, no es forzar un concepto, es desarrollarlo a partir de la obra de arte; no dejar de lado al artista pero tampoco olvidar que lo que se hace es una revisión desde un arista de corte psicoanalítico (Cancina, 2008).

2. Lo ominoso y la literatura de terror

Palpitación, ansiedad, palidez, grito, huida y temblor son movimientos reflejos característicos del miedo (Llacer, 1996 p. 9).

Esta breve cita describe, en líneas generales, bastante bien lo referente al miedo desde lo superficial; todo lo mencionado en ella remiten a los reflejos fisiológicos relacionados íntimamente con aquella emoción, que puede incluso agregar nuevos elementos como el mareo, el vértigo y demás que remiten a la misma emoción: miedo.

Y es que el miedo es un campo de estudio bastante interesante que ha llevado a cientos de investigaciones –de corte médico, psicológico, psiquiátrico o artístico –que remiten al mismo tema: el miedo, cuyo tema es revisado e interpretado desde Aristóteles, o incluso Platón desde lo que era llamado *Phobos*; dicho esto, es necesario aclarar que tal palabra no se podría considerar como el miedo concebido en la actualidad, pues el *Phobos* era relacionado con los castigos divinos y que era identificado por la huida (Gonzalez, 2017)

No obstante, en cuestión del miedo, este es más relacionado con una emoción, con un choque que se queda relacionado con la sorpresa y justo esa peculiaridad propia de la emoción es la que tomaron los estudios científicos para intentar observar y analizar lo que caracterizaba al miedo; de acuerdo con Llacer (1996) los primeros estudios respecto al miedo remiten principalmente a las cualidades fisiológicas, encontrando que las reacciones

específicas fundamentales del miedo se encontraban en gran medida fuera de la voluntad de quien lo sintiera, encontrando respuestas relacionadas con la sensación de sorpresa, la aceleración del ritmo cardíaco, la palidez en la piel, temblor y debilidad en las extremidades; todas ellas reacciones del cuerpo humano ante la aparición del miedo (LLacer, 1996).

Tal vez es gracias a estas características relacionadas con el miedo es que Gonzalez (2017) menciona a Aristoteles y sus menciones para alcanzar la excelencia y la andreaia - hombría -dejando de lado los extremos. Es decir, se alcanza la hombría y la excelencia cuando se aprende a sobrellevar los miedos, controlando las reacciones que vienen en contra de la propia voluntad.

Sin embargo, lo anterior aclara las características fisiológicas –o si se prefiere decir, sintomáticas –del miedo, pero aquellas características no responden a la pregunta central: ¿qué es el miedo? La primera pista de la respuesta ya se ha mencionado, al decir que el miedo es una “emoción de choque” lo cual, en sí mismo queda complementado con lo dicho por Barrera (2010) quien lo describe como una reacción emocional que aparece cuando se encuentra con una situación que a priori parece insegura, coincidiendo con que parte del miedo tiene como elemento la sorpresa y la precaución.

Y es que aquello pareciera tener una función, pues el miedo, aun cuando aparenta ser una emoción negativa, considerando que sus síntomas, al aumentar su intensidad pueden llegar a inutilizar a quien lo padece, además de la obvia incomodidad que representa, también cuenta con una consecuencia positiva para la humanidad y es que aquella precaución y necesidad de alejamiento que conlleva el miedo ha permitido al ser

humano sobrevivir a condiciones desconocidas, al extremar precauciones y evitar riesgos innecesarios cuando uno se percibe en una situación vulnerable (Arana, Gordillo, Mesias, Pérez y Salvador, 2014).

Con lo anterior, el miedo podría considerarse como una reacción adaptativa que permite percibir el peligro real o potencial con anticipación, permitiendo tomar medidas para evitar el peligro aun cuando el aumento de sus síntomas pudieran llegar a inutilizar a quien lo padece. Sin embargo, el comprender aquello también implica nuevas cuestiones a tener en cuenta, si el miedo nace de la sorpresa o de una situación específica ¿por qué es que existe el terror en la literatura? Después de todo, si el miedo indica la necesidad de evitación ¿por qué es que este género existiría en sí? ¿Qué papel cumpliría en esta forma de arte? ¿Cómo harían los escritores para acceder a este sentimiento a pesar de expresarse por la palabra en lugar de una verdadera aparición directa? E incluso se plantea una vez más ¿qué tiene que decir el psicoanálisis al respecto? Después de todo, aquella pregunta resulta válida considerando que el mismo Freud realizó un cuidadoso desarrollo de un concepto relacionado con el terror, *Lo Ominoso*, por lo que es importante precisar desde la perspectiva psicoanalítica.

a) Sobre la literatura de terror.

Una de las emociones más profundas y antiguas que ha acompañado a la humanidad desde sus inicios es el miedo, ya que desde que la humanidad se asentó en civilizaciones y fue organizándose y creando su propia mitología, el miedo ha estado presente en cada

relato y testimonio; no obstante, este miedo no era para nada relacionado con la ficción propiamente dicha, es decir, los fines del terror como género literario en la antigüedad no estaban relacionados con el entretenimiento por sí mismo, se relacionaban más con poner un límite, y era el miedo el que tenía mayor relación con aquello que había más allá del límite, fuertemente relacionado con el tabú, donde, de acuerdo con Freud (1913) el terror en el tabú no solo estaba limitado en el hecho en sí de rebasar el tabú, también lo estaba con el ser segregado de la sociedad, adquiriendo características propias del tabú que se deseaban evitar.

Sin embargo ¿a qué se referirán los límites con aquellos tabúes? con el cruzar aquello que estaba más allá de las representaciones de un pueblo, es decir, el superar el límite con lo sobrenatural, con aquello que está más allá del mundo accesible para aquellos en quienes se aplicaba el tabú (Rodolfo, 2013) y es que durante mucho tiempo la mitología y las leyendas con las que contaba cada población iban relacionadas con el conocimiento total que tenían sobre su entorno, por lo que, al buscar aquello relacionado con el terror no es extraño encontrar en las religiones que el terror se encuentra relacionado con aquello que sobrepasa el límite, provocando la manifestación de algo mucho más poderoso que el ser humano ya no pudiera controlar.

Además, con respecto al tabú, Freud (1913) menciona:

El significado del tabú se nos explicita siguiendo dos direcciones contrapuestas. Por una parte, nos dice «sagrado», «santificado», y, por otra, «ominoso», «peligroso», «prohibido», «impuro». Lo opuesto al tabú se llama en lengua polinesia «noa»: lo

acostumbrado, lo asequible a todos. Así, adhiere al tabú algo como el concepto de una reserva; el tabú se expresa también esencialmente en prohibiciones y limitaciones. Nuestra expresión compuesta «horror sagrado» equivaldría en muchos casos al sentido del tabú (p. 27).

Freud describe una segunda característica del tabú, y es que no solo se refiere a la evitación de una cierta práctica, también se relaciona con aquello destinado a lo sagrado, lo reservado para aquello más allá del ser humano, por eso no es de extrañar que el tabú también suele estar articulado a alguna clase de mitología que refiera a la evitación de cierto saber más allá de la comprensión humana, por eso el tabú siempre encuentra este límite en el proceder, junto con aquella sensación terrorífica que lleva el superarlo o dejarlo al descubierto.

Aun cuando este sentimiento y los relatos creados para provocarlo son de una gran antigüedad, se podría decir que, como género artístico, su existencia podría considerarse como una de las más recientes, esto, debido a las características antes mencionadas, es decir, al encontrarse el orden de lo terrorífico, más centrado en las invocaciones y en la superación de los límites y rupturas de tabúes; todas estas relaciones quedaban más en el terreno de la mitología como un ejemplo de la explicación de las consecuencias de quebrantar los límites, del mismo modo, las posibilidades de invocar algo fuera de este mundo y la aparición de diversos fenómenos inexplicables se encuentran también fuertemente ligados con el género artístico de la fantasía, gracias a estas similitudes temáticas es que el género de terror propiamente dicho apareció hasta el final del siglo

XVIII, el siglo de las luces, una época del auge para la ciencia, las artes y las humanidades, este fue el terreno para que el género artístico dedicado al miedo fuera inaugurado propiamente, permitiendo que el género literario se refiriera a aquellos miedos sobrenaturales relacionados con el mal y es que, si para las ciencias el siglo XVIII y XIX fueron épocas de crecimiento y racionalidad, para la literatura fue el momento propicio de dar forma a aquellos terrores ante lo sobrenatural y lo desconocido, aquello que el ser humano percibía como inalcanzable y por lo tanto, terrorífico; pero también había ahí un segundo objetivo:

En plena época de razón, representaba –el terror -uno de los discursos del sin sentido, es decir, el mal. Así, el hombre bestia, la casa encantada, los fantasmas y los poseedores del conocimiento prohibido, como brujas y magos, no solo no fueron exorcizados ni explicados satisfactoriamente por la ilustración; al contrario, tomaron fuerza, se convirtieron en sus inseparables sombras. Si la realidad era el terreno iluminado por la razón, el continente que quedaba a oscuras se reveló más grande, amenazante y poblado de monstruos (Rodolfo, 2013 p. 20)

La aparición del terror en la literatura no sólo había posibilitado la aparición y el mantenimiento de ciertos mitos sobrenaturales, salvándolos del olvido, también les permitieron ser una expresión de carácter moral que advertía de los peligros que implican superar aquellos límites impuestos a la sociedad, pero también, sobre el peligro de desentrañar aquello que permanece oculto. Desde esta perspectiva no era de extrañarse que en los mitos y en la literatura de corte sobrenatural se vea tan presente en autores como

Lovecraft o –sí vamos hacia el siglo XX y XXI –Stephen King, los cuales crean universos basados en mitologías de males aberrantes cuyo origen está más allá de la imaginación y la comprensión humana. Sin embargo, hubo también otros autores que, sin dejar de lado lo terrenal del miedo, enfocaron su atención a situaciones y casos en los que justo la cotidianidad es lo que genera aquel pavor.

Y así, con el pasar de las décadas, el terror se ha ido deformando y cambiando conforme se ha extendido Por el mundo y por diversas artes como el cine, la pintura, la escultura o la literatura llevando a diversos subgéneros que tienen en sí el mismo fin. Causar terror.

Sin embargo, ¿por qué, si causa tales sensaciones, es que las personas no solo escriben, sino que consumen este tipo de contenido? La escritura de los mismos podría considerarse como una forma de deshabitar aquellos terrores para luego representarlos en palabras, pero ¿por qué alguien consumiría tal contenido plagado de terror?

b) El horror, lo sublime y lo ominoso.

Al hablar de la literatura se toca inevitablemente su función en la sociedad, como un arte que cuenta con las palabras como materia prima y también mencionándola en función de género literario y lo que proyecta la obra al espectador y con respecto a ello vale la pena recordar lo dicho por Freud (1927) en su texto *El porvenir de una ilusión* con respecto a la función del arte:

De otra índole es la satisfacción que el arte procura a los miembros de un círculo cultural, si bien regularmente permanece inaccesible para las masas, que son reclamadas por un trabajo agotador y no han gozado de ninguna educación personal. Cómo lo sabemos desde hace mucho tiempo, 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. Además, sus creaciones realzan los sentimientos de identificación de que tanto necesita todo círculo cultural; lo consiguen dando ocasión a vivenciar en común sensaciones muy estimadas (p. 13).

Esta cita tiene un gran valor en sí misma pues muestra datos relevantes con respecto al arte: el primero es una suerte de limitación, pues si bien puede generar una serie de efectos, el acceso a la misma puede variar dependiendo de la situación cultural y social en la que uno se encuentra inmerso y es que el acceso al arte también tiene que ver con la reacción del espectador al presenciarla; la segunda característica que se presenta es que el arte, pese a la limitante de su accesibilidad, cuenta con la capacidad de presentar satisfacciones del tipo sustitutivo con respecto a las renunciaciones que se deben hacer para poder vivir en sociedad. Esta característica también se encuentra explorada en el texto *Personajes psicopáticos en el escenario (1905)* donde Freud expone:

Si el fin del drama consiste en provocar «terror y piedad», en producir una «purificación {purga} de los afectos», como se supone desde Aristóteles, ese mismo propósito puede describirse con algo más de detalle diciendo que se trata de abrir fuentes de placer o de goce en nuestra vida afectiva (...) Ser espectador participante del juego dramático significa para el adulto lo que el juego para el niño, quien satisface de ese modo la expectativa, que preside sus tanteos, de igualarse al adulto. El espectador vivencia demasiado poco; se siente como «un mísero desecho a quien no puede pasarle nada»; ha tiempo ahogó su orgullo, que situaba su yo el centro de la fábrica del universo; mejor dicho, se vio obligado a desplazarlo: querría sentir, obrar y crearlo todo a su albedrío; en suma, ser un héroe. Y el autor-actor del drama se lo posibilitan, permitiéndole la identificación con un héroe. Y al hacerlo le ahorran también algo que el espectador sabe: esa promoción de su persona al heroísmo no sería posible sin dolores, sin penas, sin graves tribulaciones que casi le cancelarían el goce; bien sabe que sólo posee una vida, que podría perder en uno de esos combates contra la adversidad (p. 277).

Por tanto, el tema del drama son todas las variedades de sufrimiento; el espectador tiene que extraer de ellas un placer, y de ahí resulta la primera condición de la creación artística: no debe hacer sufrir al espectador, ha de saber compensar la piedad que excita mediante las satisfacciones que de ahí pueden extraerse. Una regla que infringen con particular frecuencia autores recientes. (p.278)

Esta cita -aunque más amplia que la anterior -permite dilucidar la función del arte en el espectador, pues Freud iguala el drama con el juego infantil, encontrando que su

función radicaría en satisfacer se forma indirecta sus deseos y es que a menudo el espectador siente que vive demasiado poco y que nada importante ocurre en su vida, por lo que al presenciar el arte -ya sea en una obra teatral, una película o leyendo alguna historia - el espectador puede identificarse con el protagonista de la obra que se enfrenta a la adversidad sin necesidad de que él mismo tenga que realizar alguna renuncia que le implique sufrimiento, de ahí que los diferentes géneros del arte permiten al espectador vivenciar aquello que le sería imposible realizar sin sufrir alguna clase de daño físico y moral.

Ahora bien, al mencionar que el arte ha llegado a tocar aquello que tiene que ver con la sublimación -el proceso por el cual la meta pulsional es desplazada hacia actividades socialmente aceptables (Freud, 1930 p. 79) –se vuelve necesario tocar otro término relacionado con el arte; lo sublime, término relacionado con el arte y la estética; tres conceptos que Saldivia (2018) relaciona de la siguiente manera:

Las detalladas exposiciones estéticas, que por otra parte prefieren ocuparse de lo bello, grandioso y atrayente, es decir, de los sentimientos de tono positivo, de sus condiciones de aparición y de los objetos que los despiertan, desdeñando en cambio la referencia a los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables” Tenemos entonces, lo bello como una de las vías hacia la felicidad, y una ciencia de lo bello que no solo no acaba de dar cuenta de este fenómeno sino que menos aún, del sentimiento que parece oponérsele en tanto no produce placer sino más bien lo contrario: lo unheimlich. Conocemos bien qué es lo siniestro: aquello que habiéndonos sido familiar se nos vuelve extraño, aquello que

reprimido, retorna, lo fantástico encarnado, aquello que habiendo sido deseado nos sorprende tornándose realidad. Desagradable, angustiante, lo no familiar, podríamos decir, lo no bello en tanto displacentero. La belleza enamora pero lo que hay más allá es lo siniestro. Por eso Trias Comienza su artículo con una cita de Rilke: “lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar. Lo unheimlich conduce al sujeto a la fuente de los temores y deseos que lo constituyen: el temor de la castración. Y Tiras concluye: lo siniestro es condición y límite de la belleza. Si lo bello como concepto esencial de la Estética se definía en términos de proporción y equilibrio, aquello que place sin utilidad ni interés (interesseloses Wohlgefallen), lo sublime referirá a lo bello traspasado por el terror: la delectatio, el “terror deleitoso” que dará cuenta de nuestro impulso natural hacia aquello que nos repele y a la vez nos proporciona placer (...) La sublimidad artística, del dominio de la ficción, surge cuando contemplamos un objeto cuyas características formales permiten asociarlo con la idea de absoluto. El arte sublime también nos produce un efecto de dominio absoluto, nos introduce en una tensión emocional insoportable. Sin embargo, es un principio de la sublimidad tensar al máximo sin nunca romper del todo la relación con lo cotidiano, así como lo unheimlich freudiano solo surge en relación a lo que antes de tornarse siniestro nos fue familiar (p. 2)

¿Qué es la sublimidad? Todo lo que excita “las ideas de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa acerca de los objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir” Y es que el dolor -ya lo veremos con Sade-, tiene un alcance mucho mayor que el placer (...).La “pasión” que produce lo sublime es el asombro y “el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se

suspenden con cierto grado de horror. En este caso está el ánimo tan lleno de su objeto, que no puede dar entrada a otro alguno, ni por consiguiente raciocinar sobre el que le ocupa. De aquí nace el grande poder de lo sublime, que lejos de ser producido por nuestros raciocinios, los anticipa y nos lleva arrebatadamente a ellos por una fuerza irresistible (p. 6).

Hemos dicho que lo sublime produce el asombro paralizante. Pero ¿qué produce lo sublime? El terror. “Ninguna pasión priva tan eficazmente al ánimo de las facultades que tiene para obrar y raciocinar, como el miedo. Porque siendo el miedo una aprehensión de la pena o de la muerte, obra de modo que se parece a la pena actual (p. 8).

Aquí, como en el caso anterior nos encontramos inmersos en nuevos aportes interesantes referentes al arte, pero también respecto a lo sublime y lo ominoso, comenzando con la estética como aquello que muestra lo bello con el objetivo de provocar efectos considerados positivos y deseables, mientras que también comienza a rozar lo referente a lo ominoso como lo familiar que nos resulta extraño, siendo la belleza lo que cubre lo siguiente, mientras lo terrorífico permite limitar esa belleza. Y además, también comienza a mostrarnos el concepto de la sublimidad, aquello que produce un gran efecto en quien lo mira.

Esto toma sentido al revisar el concepto aquí nombrado: lo ominoso, descrito por Freud (1919) como:

Es muy raro que el psicoanalista se sienta proclive a indagaciones estéticas (...) El psicoanalista trabaja en otros estratos de la vida anímica y tiene poco que ver con esas mociones de sentimiento amortiguadas (...) Sin embargo, aquí y allí sucede que deba

interesarse por un ámbito determinado de la estética, pero en tal caso suele tratarse de uno marginal, descuidado por la bibliografía especializada en la materia. (...)Uno de ellos es el de lo «ominoso». No hay duda de que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror (p. 219) (...) Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido a lo familiar desde hace largo tiempo largo tiempo (p. 220).

Así, se entiende que lo ominoso tiene carácter sublime que produce un fuerte impacto en quien lo vivencia, pero aquel impacto nace de la revelación abrupta de lo que debiera permanecer reprimido.

Todo lo anterior se relaciona con la literatura en múltiples sentidos, comenzando en lo dicho por Freud en cuanto a las ciencias del lenguaje (1913):

Por «lenguaje» no se debe entender aquí la mera expresión de pensamientos en palabras, sino también el lenguaje de los gestos y cualquier otro modo de expresar una actividad anímica, por ejemplo la escritura (...). Cuando interpretamos un sueño, no hacemos más que traducir un cierto contenido de pensamiento (los pensamientos oníricos latentes), del «lenguaje del sueño» al de nuestra vida de vigilia. De esa manera se toma conocimiento de las peculiaridades de ese lenguaje del sueño y se recibe la impresión de que pertenece a un sistema expresivo arcaico en grado sumo (p. 179).

Entonces, en las obras escritas hay algo, algo de lo anímico que ha desahogado el artista y que se puede interpretar desde una mirada psicoanalítica, como ya se ha expuesto más atrás, por lo que cada género literario, en la medida de la impresión que provocan diversos efectos tienen algo de lo reprimido que permite su aparición, pese a que en este

caso sea de interés únicamente aquello ominoso en la literatura, un concepto que puede adaptarse en dos géneros de la misma: el terror y el horror.

Para diferenciarlas hay diversos modos, como el de García (2017) el cual menciona:

Ya ateniéndonos a los dos géneros diferenciados: terror y horror, Botting sostiene que lo terrorífico procede de la energía emocional liberada que estimula un elevado sentido del Yo y un movimiento de trascendencia (1998: 124). Por otro lado, el horror provoca emociones diferentes, al describir un abanico de estados y objetos subjetivos diferentes de los producidos por el terror. El horror induce un estado de parálisis o estremecimiento, la pérdida de las facultades de uno mismo, particularmente la consciencia y el discurso, o la impotencia física y la confusión mental (Botting, 1998: 124). A partir de todo esto, pensamos que el terror se relaciona con el miedo a amenazas próximas, e incluso sorteables, mientras que el horror nos desorienta; de hecho, el empleo de lo siniestro procedente de los complejos reprimidos, provoca en los personajes y en los lectores ofuscación, caos y desorientación, efectos del horror en los estados tanto preconcientes como en el subconsciente (p. 37).

Así, mientras el terror tendría que ver con aquellas amenazas próximas el horror viene de aquel sentimiento que paralizan al mostrar aquello que debería estar oculto, tal como Llacer (1996) describió como uno de sus criterios para diferenciar el terror y el horror:

Las diferencias entre los conceptos de terror y horror también han sido argumentadas por diversos autores. Devendra Vanna (1957) defiende que la diferencia entre ambos puede compararse con la existente entre la aprensión y la constatación, es decir, la misma

diferencia que existe entre «oler a muerto» y «tropezarse con un muerto». Sin embargo para Thompson (1974) el terror se relaciona con el dolor físico y mental, mientras el horror sugiere una enorme decadencia diabólica y moral. En términos literarios, preferimos suscribir la teoría de St. Armand (1972), por la que la diferencia no se establece en términos de cantidad o cualidad del sentimiento sino en su raíz: el terror viene del exterior atacando el alma del lector, mientras que el horror nace del interior de uno mismo. Por tanto, mientras el terror puede vencerse con facilidad al cerrar el libro, el horror no, ya que actúa directamente sobre los miedos enraizados en la mente» a nivel inconsciente, y La huida se hace mucho más complicada, porque dicho sentimiento escapa al control consciente (p. 11).

En cuanto a esta diferenciación se encuentra cierta similitud con lo anterior, pues el terror sería generado por aquella amenaza cercana o sospechada como próxima que pueda provocar daño físico mientras que el horror va más allá de eso, es un sentimiento que trasciende más allá del terror al encontrar aquello que se sospechaba como algo cierto, actuando con los miedos enraizados en el inconsciente.

Sin embargo, esta cuestión sigue sin responder a ¿Por qué consumir la literatura de terror? Por el momento contamos con fragmentos de la respuesta como el funcionamiento del arte -como una manera en que el artista puede desalojar algo de su psiquismo para la sublimación y la satisfacción de un deseo -el efecto en el espectador -quien a través de la sublimación utiliza lo sublime de la obra de arte para generar una impresión en sí mismo sin la necesidad de meterse en algún riesgo -y los mismos conceptos de terror y horror antes citados.

Con todo lo anterior, podría considerarse como válido lo dicho por Llacer (1996):

¿Por qué sentimos placer en el terror o el horror? ¿Cuál es la gratificación que proporciona la lectura de los relatos de miedo? Partiendo de que todos compartimos cierta clase de miedos, McIler (1987) sostiene que el placer de la lectura de relatos de este tipo resulta del éxito del lector en el ejercicio de la integración en la resistencia contra las amenazas de la historia. Por otra parte, la huida de los miedos irracionales del hombre sólo puede intensificar su horror. Desde este punto de vista el horror expresado por los relatos góticos puede beneficiar y enseñar al lector, ya que éste tendrá en su lectura un campo de experimentación para aprender a vencer sus temores.

Así, el espectador, al encontrarse con una obra terrorífica se permite sentir esa fuerte impresión producto de aquello sublime presente en lo ominoso revelado en la literatura a la vez que toma el lugar activo del protagonista, saliendo de la dificultad y al mismo tiempo sin llegar a revelar aquello propio de lo reprimido, quedando libre de todo riesgo.

Ahora bien, en ese respecto, uno de los autores que más ha contribuido en el género de terror -y en la literatura -ha sido Edgar Allan Poe, escritor cuyo aporte será mostrado a continuación.

c) Edgar Allan Poe y la literatura de terror.

Ya se ha comentado que el género de terror es relativamente nuevo con respecto al resto de los géneros literarios, popularizándose en el siglo XVIII y fue de forma indirecta una manera de mantener aquello que parecía ir dejando de lado la ilustración –la razón por encima de las creencias –sin embargo, el mismo género ha evolucionado más allá de lo originalmente planteado, ya que según LLacer (1996):

En el siglo XIX tanto los alemanes como los británicos se preocuparon por el desarrollo de la narrativa breve, tomando las experiencias de la vida diaria representadas por la ficción realista y cargándolas con la subjetividad de percepción del lector, convirtiendo así acciones ordinarias en formas extraordinarias. (p. 13)

El siglo XIX fue dando pie a una nueva forma de crear terror que no necesariamente era contraria a la anterior, sus creaciones irían en paralelo una con la otra. Pero no solo el género evolucionó, también lo hizo la forma de hacer literatura, desarrollando nuevos estilos y maneras de trabajar, este siglo fue de transformación para la literatura en general. Es a inicios de este siglo de cambios y reformulaciones para literatura en el que nace uno de los escritores más importantes no solo en el género del terror, también de la literatura en general.

Edgar Allan Poe nació el 19 de enero de 1809, fue hijo de David Poe y Elizabeth Arnold, dos actores que llevaban una vida modesta; sin embargo, de acuerdo con Sánchez y Gallego (s.f.) el joven Edgar no pasaría su infancia con ellos, en 1810 el padre abandona el

hogar y solo un año y medio después su madre moría; eventos traumáticos para él y según Sánchez y Gallego (s.f.), esto sería el inicio de los eventos que marcaría su obra, su pensamiento y su proceder: todo lo bello está destinado a desaparecer.

A partir de 1812, la Tutela pasaría a manos de John Allan, quien lo cuidaría sin llegar a formalizar su adopción, llevándolo con él a Inglaterra cuando el joven escritor contaba con seis años, lo que le permitió familiarizarse con el contexto cultural europeo de la época, asistió más tarde a la universidad de Virginia, donde se formó en múltiples idiomas hasta que, gracias a sus vicios y que su padre adoptivo dejara de pagar sus estudios, éste los abandonó y en 1827 se unió al ejército hasta la muerte de su madre adoptivo poco después; este evento lo llevaría a retomar la relación con su padre adoptivo, licenciándose en la universidad de West Point hasta que los viejos vicios lo llevaron a un nuevo abandono de los estudios. Tras otra ruptura con su padre adoptivo se estableció en Boston, donde publicó su primer obra Tamerland, la cual no fue bien recibida por sus lectores. A mediados de los años 30 se estableció en Baltimore como periodista, comenzó a interesarse por los relatos breves.

En 1836, poco después de la muerte de su padre adoptivo, se casó con su prima Virginia (la cual contaba con 13 años) y se dedicó a dirigir múltiples revistas literarias, escribiendo las que serían de sus mejores obras y dedicando sus esfuerzos a la crítica literaria y al periodismo; sin embargo, pese a sus esfuerzos siempre vivió en una fuerte estrechez económica debido a que sus proyectos no solían funcionar y sus ganancias se gastaban en pagar sus deudas.

En 1847, su esposa murió de tuberculosis, lo que lo llevó a una fuerte depresión que se prolongó hasta 1849, año en el cual fue encontrado en un estado de enajenación y llevado al hospital donde moriría el 7 de octubre, sus últimas palabras fueron "que Dios ayude a mi pobre alma".

Pese a esta vida y misteriosa muerte no impidieron que Edgar Allan Poe se convirtiera en una figura importante para la literatura de la época, fue un precursor del relato corto y una gran influencia para la literatura como afirma (Sánchez y Gallego s.f.).

Para resumir en cierto grado su influencia, se destaca lo dicho por Ponte (2017):

La figura del escritor, tanto como su obra, marcó profundamente la literatura de su país y puede decirse que la de todo el mundo. ejerció gran influencia en la literatura simbolista francesa y, a través de ésta, en el surrealismo, pero su impronta llega mucho más lejos: a Edgar Allan Poe le deben mucho autores tan dispares e importantes como Charles Baudelaire, William Faulkner, Franz Kafka, Lovecraft, Arthur Conan Doyle, Guy de Maupassant, Julio Verne, Thomas Mann, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, quien hizo una traducción acertada de casi todos sus textos en prosa, además de escribir extensamente sobre su vida y obra (p. 5).

Además de ser inspiración para un gran número de autores, Edgar Allan Poe también incursionó en los relatos breves, fue precursor de la novela policiaca y ayudó a fundar las novelas de ciencia ficción (Ponte, 2017) y es que, la variedad de entornos en los que creció y su formación ayudaron a que desarrollara una forma de hacer las cosas, creando arte de forma en que éste pudiera adaptarse al medio periodístico en el que se desarrolló.

Además, enfocaría sus esfuerzos en encontrar la verdad a través de sus obras, lo que lo llevaría a distinguir la poesía del relato:

Poe distinguía radicalmente la poesía del relato breve de ficción. Para el autor, mientras la poesía debía buscar la belleza, el relato de ficción debía perseguir la verdad mediante el efecto de horror, terror o humor, que se pretendiera en cada caso. Aunque la poesía tiene ritmo para poder realzar su belleza, el relato posee una amplia gama de tonos - humorístico, irónico, sarcástico- por los que se impone en cierta manera a la poesía (p. 13).

Gracias a lo anterior, la literatura de Poe fue bastante meticulosa, cada parte de su relato debía apoyar continuamente al efecto que deseaba para su obra y el producto final debía ser un continuo que permitiera la transmisión íntegra del mensaje, por esta misma razón para él, era con lógica y no con sentimiento con lo que se lograba provocar en la literatura (Llacer, 1996).

Con esto queda claro que Poe fue un gran exponente de la literatura, cuyas obras aún ahora son referentes para la época, de ahí que no es extraño que literatos o los mismos psicoanalistas lleven a cabo lecturas minuciosas de sus textos, encontrando nuevos sentidos a cada cuento realizado, así como no es de sorprenderse -considerando el entorno social, sus vivencias y su formación -que se haya vuelto un referente en la literatura de terror.

3. La muerte, la mirada y la escucha. El corazón delator

Edgar Allan Poe llegó a revolucionar la literatura y el género de terror en sí, esto fue posible gracias a su acercamiento con la literatura europea, la literatura americana y su formación en diferentes instituciones, lo que pudo haber ayudado a que formara una nueva concepción en lo que se refiere al arte y a la literatura, centrando sus teorías en algo que él mismo definió como *sentimiento poético*, descrito por LLacer (1996) como “una necesidad y a la vez un ansia del artista por llegar a lograr la verdad a través de sus obras” (p. 13), esto se encuentra relacionado con lo que Pazos (2014) menciona como la intencionalidad del autor, la cual, de acuerdo con Poe tiene que ver con esta necesidad gracias a la que Poe desarrolló objetivos diferentes a la poesía y a los relatos, pues mientras que la poesía debía buscar la belleza -apoyándose en los elementos propios de la misma, tales como el ritmo -el relato de ficción debía perseguir la verdad mediante los efectos del horror, el terror o el humor, esto gracias a que los relatos cuentan con una amplia gama de tonalidades que les permite llegar a una profundidad mucho mayor que la poesía (LLacer, 1996)).

Esta perspectiva le ayudó a definir aún más su estilo gracias a la visión que tenía sobre la literatura, el cual es elucidado por LLacer (1996):

El universo de Poe consistía en un gran poema, del que todo y todos somos partes que aspiramos a esa unidad con Dios. La unidad absoluta y autónoma es por definición coherente y la única vía de llegar a la verdad. Y el artista deberá intentar lograr esta coherencia y unidad para llegar a la verdad (p. 14).

Con esta búsqueda de la unidad, es que Poe fue definiendo y formalizando su estilo literario, alejándose de las novelas y textos literarios de mayor extensión cuyo tamaño dificultaría la existencia de esta unidad concisa que buscaba tener en su obra, debiendo tener el mensaje final en unidades fragmentadas que podrían hacer perder el hilo mientras que el relato breve -por el cual se decantó -contaba con la posibilidad de formar una unidad cuyo efecto sería más sencillo de construir y mantener durante una unidad de duración mucho más breve y que no requiriera de más de un día para concluir, cosa que mejoraría el efecto deseado.

Y es que ese era el centro de mayor interés para el autor: el efecto que las obras pudieran llegar a generar al espectador más allá de la historia para contar, con base en la originalidad del relato y la viveza con la que se cuenta el relato: es así que -de acuerdo con LLacer (1996) -Poe busca formar un efecto a partir de la originalidad que no nace de la intuición ni de la inspiración o el impulso, sino que nace al buscar un efecto y elaborarlo.

Su estilo también hablaría de la viveza con la que narra, la agilidad o el ritmo con el que realiza el relato, optimizando los elementos del relato, los cuales únicamente han de servir a su efecto, eliminando todo elemento que pueda llegar a ser superfluo, incluso lo más trivial cuenta con cierto valor en el relato; esta característica podría llegar a chocar -al menos aparentemente con lo que plantea el psicoanálisis, el cual, según se ha argumentado anteriormente, se fundamenta en lo ignorado, o a lo que no se le presta atención, se centra justo en el error o en el fallo, esto no es así, en Poe, en donde incluso la mención más pequeña o el detalle que pareciera ser más insignificante es aquel que puede servir también para encontrar el sentido de su texto, esto a partir de que todos los componentes resultan vitales en la historia, elemento que recuerda bastante al concepto de Freud (1912) *la*

atención parejamente flotante (1912) de la cual dice lo siguiente: “Esta técnica es muy simple (...) y consiste meramente en no fijarse en nada en particular y prestar a todo cuanto uno escucha la misma “atención parejamente flotante” como ya una vez he bautizado” (p. 111).

Lo anterior sirve a la tarea del escritor de realizar un efecto; en el caso de Poe, este surge al buscar una serie de temores básicos que fue aplicando a sus relatos; tales como la muerte, pérdida de identidad individual, Doppelganger, trueno, naturaleza, mal tiempo, ruidos altos, oscuridad o enclaustramiento, fuerzas sobrenaturales, hablar en público, masas, espacios abiertos, mal de ojo, extranjeros, agua o navegar, alturas, montar a caballo, animales -gatos, ratas e insectos, locura, el más terrible de los temores humanos (LLacer, 1996 p. 16)”.

Un ejemplo perfecto de este estilo de narrativa breve que busca generar una serie de efectos de naturaleza ominosa es su texto de *El corazón delator*, texto publicado en 1843 con una serie de temáticas y elementos que vale la pena someter a una revisión desde la mirada psicoanalítica con base en los indicios y lo que suele aparecer como ignorados en una primera instancia.

a) Siguiendo lo evidente: El corazón delator.

En una revisión general del texto, dicho relato es descrito en la colección de *Edgar Allan Poe: cuentos completos* de las ediciones de *Penguin clásicos* (2019) como “un logro mayor de la literatura (p. 682)” pues dicho relato breve cuenta con una serie de características que lo hacen un material ideal de análisis; es un relato con un comienzo contemplativo que, conforme avanza en la historia, aumenta la tensión y la velocidad llegando a un abrupto final.

En este trabajo se proponen dos maneras de ver el cuento de *El corazón delator*; la primera consiste en dividir el relato en cuatro tiempos fundamentales.

1. **Reflexión:** esta primera parte cuenta con una duración de dos párrafos, pero sirve para una presentación del personaje principal que funge como narrador, el cual comienza alegando a favor de su cordura y mencionando de una “enfermedad” que ha agudizado sus sentidos resaltando principalmente el oído:

La enfermedad ha aguzado mis sentidos, pero no los ha destruido ni embotado. De todos ellos, el más agudo era el oído. Yo he escuchado todas las cosas del cielo y de la tierra y bastantes del infierno.

Tras esta breve explicación de la cual resalta su agudo sentido del oído, el narrador busca una explicación que justificara su siguiente proceder, resalta en primer lugar el ojo de su víctima, el cual es llamado simplemente como “El viejo”, el cual,

pese a ser amable y no contar con algún artículo que causara codicia en el narrador contaba con un ojo que le perturbaba en gran medida:

Creo que era su ojo. Sí, eso era. Uno de sus ojos se parecía al de un buitre. Un ojo azul con una catarata. Cuantas veces caía ese ojo sobre mí se helaba mi sangre.

Tras resaltar estos dos elementos, el narrador concluye esta primera parte llegando a la conclusión de que la única manera de deshacerse del ojo del viejo es acabando con su vida.

2. **Preparación:** Luego de haber concluido que su objetivo principal sería asesinar al viejo, durante tres párrafos, el protagonista describe con lujo de detalle todas las precauciones y preparaciones para realizar el asesinato del viejo, resalta que, mientras de día se portaba amable con él, de noche extremaba todas las precauciones para asomar la cabeza en su habitación, prestando especial atención en la hora marcada por el reloj y en cómo, tras examinar con una linterna y no ver el ojo del anciano, este desistía debido a que lo único que despreciaba de aquel hombre era su ojo.

Esta parte concluye con una breve descripción con respecto a su convivencia diaria con el anciano deja claro que sería imposible para el viejo vislumbrar la amenaza que se aproximaba.

3. **Realización:** tras estas explicaciones se da paso a la parte más larga del cuento, la cual abarca tres cuartillas en las que describe su proceder, en la octava noche en la que entró en la habitación del viejo, comenzando con un aumento en la precaución que falló

al momento en que, accidentalmente soltó una risa que lo despertó pero pese a esto no se retiró si no que se confió por la oscuridad en la habitación:

Tal vez creáis ahora que me retiré. Pues no. Su cuarto estaba tan negro como un pez, tan espesas eran las tinieblas –porque las ventanas estaban cerradas cuidadosamente por miedo a los ladrones –y, seguro de que no podría ver la puerta entre abierta , continué empujando un poco más, siempre un poco más.

Tras lo cual realizó un segundo ruido con su linterna que llamó la atención del viejo quien habló preguntándose quién andaba ahí, haciendo notar el miedo y resalta en este punto la agudeza del oído del narrador al notar los gemidos de miedo proferidos por el viejo, recordando las noches en que el narrador sufría de terrores nocturnos al sentir que alguien le acechaba, dejando en claro su intención de matarlo:

La muerte que se aproximaba había pasado ante él con su gran sombra negra, envolviendo con ella a su víctima. Y era la influencia fúnebre de ~~de~~ su sombra no vista lo que le hacía sentir –aunque no viera ni escuchara nada -, lo que le hacía sentir la presencia de mi cabeza en su cuarto.

Tras un rato más de espera, el narrador describe el cómo, con sumo cuidado abrió una ranura de la linterna para poder vislumbrar el ojo del anciano, encontrándolo abierto:

Estaba abierto, enteramente abierto y, al verlo, me encolericé. Lo vi con nitidez perfecta. Todo él, de un azul mate y cubierto por una horrorosa nube que me helaba la

médula de los huesos. Pero no podía ver la cara ni el cuerpo del anciano, como por instinto, precisamente sobre el maldito lugar.

En el siguiente párrafo es donde su atención se fija en un segundo elemento, en la escucha mencionada al inicio de la historia en conjunto con un tercer elemento escrito con anterioridad:

Un rumor sordo, ahogado, continuo, llegó a mis oídos, semejante al producido por un reloj envuelto en algodón. Inmediatamente reconocí ese sonido. Era el corazón del viejo. Excitó mi furor como el redoble de un tambor excita el valor de un soldado.

Y es tras esta descripción que, gradualmente la atención del narrador –antes puesta en el ojo –es desplazada hacia el latido del corazón, dejando en claro como el sonido del mismo iba cada vez más alto, al punto en que el narrador decide actuar por temor a que el sonido llegara a exaltar a algún vecino.

Había sonado la hora del viejo. Con un gran alarido, abrí de pronto la linterna y me precipité en la alcoba. El viejo dejó escapar un grito, uno solo, en un momento lo derribé al suelo, depositando sobre él el tremendo peso del lecho. Sonreí entonces, complacido, viendo tan adelantada mi obra. Durante algunos minutos, el corazón, sin embargo, latió con un sonido ahogado. A pesar de todo, ya no me atormentaba. No podía oírse nada a través de las paredes. Por fin, cesó.

4. **Resolución final:** Tras el final de aquella escena hay una segunda preparación donde partió en pedazos el cuerpo del anciano y lo ocultó debajo de tres tablas de madera en la habitación del viejo.

Tras aquel trabajo, el narrador mencionó la llegada de dos oficiales de policía justo cuando la hora marcaba las cuatro de la madrugada debido a que un vecino escuchó un grito.

Tras realizar la inspección y luego de dar una simple coartada, el narrador hizo pasar a los oficiales a la habitación del viejo, habló con ellos sobre trivialidades hasta que, de nuevo se tensó al escuchar un sonido que le alteró y que más tarde se daría cuenta de la similitud del sonido, relacionándolo con el latido del corazón del viejo:

Era un ruido sordo, ahogado, continuo, semejante al producido por un reloj envuelto en algodón.

Y es aquí donde la tensión regresa y se incrementa hacia el final gracias a que el sonido iba en aumento pese a que los oficiales de policía no lo escucharan, de aquí la conducta del protagonista se volvió cada vez más errática, hasta que, justo cuando el sonido llegó a su volumen máximo, surgió la posibilidad de que los oficiales escucharan el sonido pero solamente fingieran no oírlo para atormentarlo, es entonces donde se quiebra y confiesa, concluyendo el cuento:

¡Miserables! –Exclamé -¡no disimulen por más tiempo! ¡Lo confieso todo! ¡Arranquen las tablas! ¡Aquí, aquí! ¡Es el latido de su horroroso corazón!

Como se puede ver, en esta primer forma de ver el cuento, el relato en sí está plagado de elementos para analizar, resaltan tres que servirán para una primera revisión: El primero de ellos es el de la mirada, aquella que es otorgada por el ojo del viejo; el segundo es el elemento de la escucha, lo que el viejo escucha al verse acechado, la escucha de los pequeños indicios que el protagonista dejó y la escucha de aquel corazón; y por último la muerte, elemento que queda íntimamente relacionado con el reloj y con la hora “marcada”.

Y en una segunda forma de dividir el texto en escenas se permite observar con gran detalle estos elementos; este desarrollo de las escenas se divide en:

- a) **Preludio:** justo el primer párrafo en donde se describiría la amplificación de los sentidos, principalmente el oído, haciendo una leve referencia a la muerte, enlazándola con el oído al decir que “yo he escuchado todas las cosas del cielo y de la tierra y bastantes del infierno”.
- b) **Concepción:** Es aquí donde, buscando una explicación para sus actos (matar al viejo y esconder su cadáver) que desarrolla el elemento del ojo, pero también de la mirada, enlazándolo con la muerte al decir que el ojo era como el de un buitre y que “cuantas veces caía ese ojo sobre mí se helaba mi sangre” llegando a la conclusión de asesinar al viejo para evitar ser perseguido por el ojo del viejo.
- c) **Preparación:** En esta preparación, la descripción se centra principalmente en lo cuidadoso que fue, pero también en lo inadvertido, en lo no visto ni escuchado, pero en la amenaza que llegaba justo al marcar la hora del reloj, pero se detiene al no encontrar el indicio odiado por el protagonista; el ojo.

d) **noche final:** Justo en la noche final se puede vislumbrar la articulación entre los tres elementos, pues al llegar la octava noche se deja ver cómo el rastro dejado por el narrador llama la atención del viejo, pero como el narrador continúa su andanza, confiado en *no ser visto* aun cuando sí *fuera escuchado* ésta leve escucha que ya había dejado el rastro de la muerte, el cual se percibía –tal como él lo sentía –aun cuando se mantenía sin ser notado. Finalmente, la escucha termina de articularse con la mirada y con aquel vislumbrar de la muerte un momento antes del asesinato, en el momento en que se percibe el latir del corazón.

e) **Realización:** Y es tras la articulación entre la escucha y el vislumbrar la muerte junto con la mirada del ojo cuando surge el temor del protagonista, el temor de ser visto por otro, por algún vecino que pudiera frustrarlo y es ahí donde, de forma abrupta asesina al anciano, mencionando la tranquilidad por no ser escuchado y lograr su cometido de forma inadvertida.

f) **Encubrimiento:** Aquí, una vez más se muestra la articulación entre la muerte, la escucha y la mirada, pero ya no como algo vislumbrado, sino como algo velado, algo que no pueda ser notado, de ahí que describa que *oculta* el cadáver a toda prisa, pero en silencio, dejando todo de tal forma que ningún ojo pudiera verlo “ni siquiera el suyo”.

g) **Aparición de los policías:** en esta parte, la descripción de la llegada de los policías es vista con tranquilidad debido a lo anterior, aquello que angustia se encuentra velado, pero no del todo, pues los policías llegaron gracias a que alguien escuchara un

grito al momento del crimen, un leve rastro de la escucha que poco a poco pondrá más nervioso al protagonista.

h) **La finalización:** ya es en el punto final en donde la mirada, en este caso la mirada ignorante de los policías, la escucha, la escucha del delito y del corazón delator, y la muerte, fijada por el reloj y por aquello oculto bajo su asiento, van incrementando la tensión, llegando a su máximo en cuanto llega a suponer a los policías un saber respecto a lo anterior y respecto a su acto, es aquí donde confiesa.

Como se puede ver, ambas formas de mirar el texto permiten mayor facilidad para analizarlo y vislumbrar los elementos que le componen, resaltan tres elementos: la muerte, la escucha y la mirada, pero también la forma de presentación de los mismos, pero aquello no es sorpresa, pues estos tres elementos y la forma en que se configuran de manera ominosa ya se han abordado desde una lógica psicoanalítica, de ahí que a continuación se realice una revisión de estos tres conceptos desde el punto de vista psicoanalítico.

b) La muerte, la mirada y la escucha.

El trabajo de Edgar Allan Poe se sustenta en justamente hacer uso del terror y los temores más comunes de la población, logrando esto al ir tomando una serie de elementos que ayuda al avance de la trama y en este punto no se puede olvidar lo dicho en la introducción del cuento en la colección *Penguin Clasicos* (2019) donde mencionan el principal tema abordado por Poe; el *mal de ojo* y es que es posible que el hecho se pasé por

alto para los lectores casuales; después de todo el título, el clímax y la resolución final parecen relacionarse no al ojo del viejo, sino a su corazón o, en todo caso, a sus latidos.

La concatenación de eventos en los que la atención pasa del ojo al corazón y los elementos que implican el paso de la atención a la mirada hacia la escucha no son extraños para el psicoanálisis, pues para comenzar, la concepción del psicoanálisis sobre el cuerpo es diferente a la que se tendría del organismo vivo tradicional, esto gracias a un concepto que es de gran importancia para el cuerpo teórico del psicoanálisis: la *pulsión* la cual es descrita por Freud (1905) en su texto Tres ensayos de teoría sexual donde la describe de la siguiente manera:

Por «pulsión» podemos entender al comienzo nada más que la agencia representante {Repräsentanz} psíquica de una fuente de estímulos intrasomática en continuo fluir; ello a diferencia del «estímulo», que es producido por excitaciones singulares provenientes de fuera. Así, «pulsión» es uno de los conceptos del deslinde de lo anímico respecto de lo corporal. La hipótesis más simple y obvia acerca de la naturaleza de las pulsiones sería esta: en sí no poseen cualidad alguna, sino que han de considerarse sólo como una medida de exigencia de trabajo para la vida anímica. Lo que distingue a las pulsiones unas de otras y las dota de propiedades específicas es su relación con sus fuentes somáticas y con sus metas. La fuente de la pulsión es un proceso excitador en el interior de un órgano, y su meta inmediata consiste en cancelar ese estímulo de órgano. Otra hipótesis provisional en la doctrina de las pulsiones, que no podemos omitir aquí, reza lo siguiente: los órganos del cuerpo brindan excitaciones de dos clases, basadas en diferencias de naturaleza química. A una de estas clases de excitación la designamos como la específicamente sexual, y al

órgano afectado, como la «zona erógena» de la pulsión parcial sexual que arranca de él (p. 153)

El cuerpo, aquel lugar en donde fluye la pulsión y la zona erógena como el lugar en donde se realiza mayor excitación de la pulsión, podemos ver como desde el psicoanálisis, cada parte del cuerpo, así como cada sentido con el que se percibe el mundo es de gran importancia y puede llegar a encontrarse en relación mutua con varios sentidos.

Considerando lo anterior, no es de extrañarse que la vista sea de importancia para el psicoanálisis, sobre todo si se considera que el sentido de la vista para la mayoría de las personas es el que principalmente ayuda a conocer y construir las percepciones del mundo, de ahí que Najla (2015) recalque la importancia de la vista y, más aún, de la mirada:

Desde la época de la antigüedad, la mirada fue considerada el sentido humano por excelencia. La visión y el conocimiento se hicieron inseparables. La mirada siempre articulaba el deseo a la sensación de placer (...) Para la filosofía antigua, ver, desear y conocer eran fenómenos que estaban presentes en el sujeto y que se manifestaban por medio del sentido y de la conciencia. La visión llenaba los ojos y alimentaba el alma. De esa manera, el mundo sensible, fenoménico, estaba al alcance de lo que podría ser visto y tocado por los ojos (p. 114).

Así, con esa comparativa de visión-conocimiento y su relación con la conciencia no es de sorprenderse que el psicoanálisis contribuyera a enfatizar la importancia de la mirada.

Desde la creación del psicoanálisis, y más precisamente con Freud y Lacan, la visión pasó a tener un nuevo estatuto. Al principio hay una separación entre la visión y la mirada. Si en la antigüedad eran usados como términos semejantes, ahora se instaura una diferencia. La mirada deja de ser un simple atributo del sujeto de la conciencia y pasa a ser objeto, más específicamente, un objeto de la pulsión. Por eso, Freud nos dice que donde estaba localizada la visión, ahí se descubre la pulsión (Vásquez, 2015 p. 114)

Dicha separación entre la visión y la mirada también es señalada por Vazques (2015), y coloca la vista desde el punto de vista biológico, como la capacidad del ojo para obtener la información necesaria para procesar imágenes mientras que, la mirada es puesta desde el punto de la satisfacción de la pulsión en el campo escópico donde esta es causa y efecto, siendo así, un objeto de estudio reconocido por el psicoanálisis, pues mirar es un acto inconsciente provocado por la presencia del otro y desencadena un movimiento psíquico de fascinación ante la falla de la visión, separando además la diferencia entre la visión y la mirada para el psicoanálisis, dejando a la visión en el reino de la conciencia y del yo mientras la mirada es otorgada desde el campo de lo inconsciente, de ahí que para Lacan, la mirada se encuentre en esta falla en la visión (Vasquez, 2015):

“Ante una imagen no pregnante sino fascinante fálica en el borde de lo imaginario, la mirada inconsciente y la visión del yo, en la fascinación nos produce el goce, en términos Lacanianos, el semblante. Siendo este una imagen que bordea el orificio y que representa el goce (p. 98)”.

Sin embargo, aquella perspectiva lacaniana de la mirada no es la primera incursión del psicoanálisis a dicho campo, pues Freud, desde sus *3 ensayos para una teoría sexual* (1905) ya destacaba la importancia de la mirada en el desarrollo del ser humano:

La impresión óptica sigue siendo el camino más frecuente por el cual se despierta la excitación libidinosa. Y sobre la transitabilidad de ese camino se apoya —si es que está permitido este abordaje teleológico — la selección natural, en la medida en que hace desarrollarse al objeto sexual en el sentido de la belleza (...) La mayoría de las personas normales se demoran en cierto grado en esa meta intermedia que es el mirar teñido sexualmente. Y esto les da aún la posibilidad de dirigir cierto monto de su libido a metas artísticas más elevadas (p. 142).

Así, Freud relacionaba este desarrollo de la mirada como algo íntimamente relacionado con el mismo desarrollo de cada individuo y las aptitudes que pudieran llegar a tener con el tiempo, dando a esta el mismo carácter inconsciente que Lacan, con lo que se entiende que para el psicoanálisis, la mirada como objeto de estudio es algo que no se tomó y descartó, sino que es un campo que evolucionó; de ahí que, más adelante Lacan nombrará a la pulsión escópica refiriéndose a la mirada y relacionándola con el campo imaginario y a la percepción del sí mismo (Najla, 2015) siendo en cierto grado insustancial y parte de un circuito en el cual el acto de mirar comienza al posar la mirada hacia otro y culmina al devolverle una imagen al yo, es este circuito donde nace esta mirada evanescente pero fuertemente ligada al deseo.

Si bien se ha dejado en claro la importancia de la mirada y del ojo en el texto ¿qué tendrá de relación con el oír o con el sonido? más allá de aquella mención de la pulsión en donde podríamos considerar al oído como otro más de los conductos por donde puede conducirse la pulsión; la cuestión la explora Assoun (1995) en sus *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*: “Mirada y voz se encuentran para configurar el síntoma mismo: a tal punto se encuentran implicados en su puesta en imágenes y palabras (...) Ahí donde está implicada la mirada, la voz nunca está lejos” (p. 15).

Pero esta relación entre la mirada y la voz -pese a lo que pareciera en un principio - no siempre coexisten en una relación armónica, sino que hay ocasiones en las que se encuentran en un completo contrapunto:

¿Cerrar los ojos no es la mejor manera de aguzar la escucha, como si en cierto modo hubiera que engeuecer para dar libre curso a la audición? La voz emerge plenamente cuando la imagen del locutor se sustrae (...) A la inversa, la mirada, en su goce propio de fascinación, petrifica, llegado el caso... la escucha y cuando se mira demasiado, ya no se escucha gran cosa (Assoun, 1995 p. 16)

Esta relación disonante resalta la correspondencia existente entre la mirada y la escucha, siempre unidas, pero en ocasiones una, en mayor o menor medida, sustrae a la otra, justo como Assoun (1995) lo describe:

Todo sucede, en efecto, como si mirar y escuchar no armonizaran y ejercieran sus potestades como contrapunto El psicoanálisis penetra en la cuestión de la mirada y la voz al asumir la angustia precisa de una mirada que se evadiera del ojo y de una voz que escapara de su encierro (p. 19)

Así, tal como describe el autor, el psicoanálisis se relaciona con la mirada y con la voz -y consecuentemente con la escucha -penetrando justamente en el punto en que la voz escapa de su encierro y la mirada termina por evadir al ojo.

Con todo esto, queda claro que ambos elementos tocados por Edgar Allan Poe cuentan con una relación en gran medida y que el autor los fue relacionando de forma en que pudieran cooperar con el desarrollo de la historia, sin embargo este giro dado al ojo, cuya mirada pasa a ser un elemento ominoso tampoco es del todo desconocido para el psicoanálisis, pues ya en su texto de Lo Ominoso, Freud (1919) explicaba a grandes rasgos la relación entre el ojo, la mirada y el mal de ojo:

En cambio, la experiencia psicoanalítica nos pone sobre aviso de que dañarse los ojos o perderlos es una angustia que espeluzna a los niños. Ella pervive en muchos adultos, que temen la lesión del ojo más que la de cualquier otro órgano. Por otra parte, se suele decir que uno cuidará ciertas cosas como a la niña de sus ojos. Además, el estudio de los sueños, de las fantasías y mitos nos ha enseñado que la angustia por los ojos, la angustia de quedar ciego, es con harta frecuencia un sustituto de la angustia ante la castración (p. 231).

Esta relación entre la pérdida del ojo y la angustia de castración es solo uno de los temas que toca, pero que resultan de interés para el concepto de la mirada, pues así como el ojo despojado puede significar una alusión a la castración, la mirada puede ser una alusión a este respecto, como portadora de un mensaje inconsciente, tal como se deja ver cuando Freud (1919) menciona al mal de ojo:

Una de las formas más ominosas y difundidas de la superstición es la angustia ante el «mal de ojo» (...). La fuente de que nace esta angustia parece haber sido reconocida siempre. Quien posee algo valioso y al mismo tiempo frágil teme la envidia de los otros, pues les proyecta lo que él mismo había sentido en el caso inverso. Uno deja traslucir tales emociones mediante la mirada, aunque les deniegue su expresión en palabras; y cuando alguien se diferencia de los demás por unos rasgos llamativos, en particular de naturaleza desagradable, se le atribuye una envidia y la capacidad de trasponer en actos esa intensidad. Por tanto, se teme un propósito secreto de hacer daño, y por ciertos signos se supone que ese propósito posee también la fuerza de realizarse (p. 239-240).

Así, el mal de ojo en Freud no sería más que una proyección donde teme la envidia que él mismo sentiría al estar en situación contraria, otorgándole al otro la posibilidad de actuar motivado por la envidia en contra de uno mismo, siendo también una manera en la que el ser humano intenta descifrar en el otro alguna intención oculta, temiendo un ataque inesperado al sentirse vulnerable

Sin embargo hasta aquí hemos dilucidado lo relacionado con la mirada y con la escucha, dándole un giro ominoso a la mirada a partir de la angustia por castración y al mal de ojo, es posible relacionar la escucha, hasta cierto punto, con aquella voz que puede tener intenciones ocultas, tal como en el caso del mal de ojo, pero ¿por qué no se ha tocado el tema de la muerte si se encuentra en el mismo subtítulo?

La muerte es el elemento ominoso por excelencia y como tal, Freud (1919) la trata en su texto sobre lo ominoso:

A muchos seres humanos les parece ominoso) en grado supremo lo que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos (...) difícilmente haya otro ámbito en que nuestro pensar y sentir hayan variado tan poco desde las épocas primordiales, y en que lo antiguo se haya conservado tan bien bajo una delgada cubierta, como en el de nuestra relación con la muerte. Dos factores son buenos testigos de esa permanencia: la intensidad de nuestras reacciones afectivas originarias y la incertidumbre de nuestro conocimiento científico (...) Es cierto que el enunciado "todos los hombres son mortales" se exhibe en los manuales de lógica ilumina a ningún ser humano, y nuestro inconsciente concede ahora tan poco espacio como otrora a la representación de la propia mortalidad (p. 241).

Y es que ahí mismo donde lo ominoso de la muerte, nos es familiar pues es la realidad con la que convivimos a diario: todos vamos a morir eventualmente, sin embargo, aquella realidad ayuda en forma alguna a representar tal cosa como nuestro final, de ahí que, aún cuando el tema se ha tocado en múltiples ocasiones, sea solo bordeado en las disciplinas médicas, psicológicas y biológicas, destinadas solo a aquello que causa la muerte -o en su defecto, haciendo las paces con la realidad de la muerte -pero relegando por completo lo referente a lo mismo.

y es que tal angustia ante la muerte ha existido desde la antigüedad, al punto en que Freud (1913), le destinó algunas menciones a la muerte en su texto *Tótem y Tabú* siempre como pieza fundante de diversos mitos o como limitación que implica algún tabú y es que, tal y como lo menciona: “La representación de la muerte es tardía y se la admite sólo con vacilaciones; aun para nosotros sigue siendo vacía de contenido, y no la podemos consumir” (p. 80)

Es justamente este vacío de la muerte, aquella concepción lo que sin duda es el aspecto más ominoso en cuestión a la misma y es por eso que la mitología y las religiones han velado aquello con ideas tales como un alma que funciona como un doble eterno que permite nuestra supervivencia más allá del cuerpo, pero que resultan imperfectas al ser capaces de mostrar aquel mismo elemento ominoso en sus propias representaciones:

Puesto que casi todos nosotros seguimos pensando en este punto todavía como los salvajes, no cabe maravillarse de que la angustia primitiva frente al muerto siga siendo tan potente y esté presta a exteriorizarse no bien algo la solicite. Es probable que conserve su antiguo sentido: el muerto ha devenido enemigo del sobreviviente y pretende llevárselo consigo para que lo acompañe en su nueva existencia (...) También llamamos ominosa a una persona viviente, y sin duda cuando le atribuimos malos propósitos. Pero esto no basta; debemos agregar que realizará esos propósitos de hacernos daño con el auxilio de unas fuerzas particulares. (P. 242)

Así, elementos tales como un hombre que vuelve de entre los muertos o una persona a quien se le atribuya la capacidad de dañar, o de un saber sobre la muerte hace de las mismas representaciones que podrían tomarse como benignas, solo imágenes y rastros de aquello ominoso implicado en su retorno como una posibilidad de sacar a la luz algo que puede estar oculto.

Ahora bien, ya teniendo conocimiento del ojo, de la mirada, de la escucha y de la muerte, cabe hacerse la siguiente pregunta ¿por qué estos elementos psicoanalíticos serían relevantes para el cuento del *Corazón delator* de Edgar Allan Poe? ¿Aquellos conceptos

ayudarían a formar una nueva visión del texto? ¿Brindaría significado a alguna escena en particular?

c) Sobre los rastros e indicios: El corazón delator.

Llegados a este punto y planteada la cuestión sobre el texto vale la pena recordar lo dicho por Pura Cancina (2008) sobre el método utilizado por el psicoanálisis para interpretar contenidos el cual precisa no forzar los conceptos para aplicar la teoría psicoanalítica a un texto, más bien, el método consiste en realizar una lectura desde una arista psicoanalítica a partir de seguir los indicios dejados por el texto para desarrollar la interpretación a través de diversos conceptos, como aquellos relacionados con la mirada, con la escucha y con la muerte, a continuación se procederá a realizar la lectura de los indicios dejados en el texto utilizando la separación más minuciosa por segmentos:

- 1. Preludio:** Esta primera parte sin duda es de las más breves, pero resulta útil al encontrar los primeros indicios de los conceptos que se irán desarrollando a lo largo del texto.

El primer elemento está relacionado con la angustia y se muestra justo en los primeros renglones.

¡De veras! soy muy nervioso. Tremendamente nervioso. Lo he sido siempre.

Aquel primer indicio parece irrelevante al considerar los conceptos que aquí trataremos, pero sirve para ir dejando un tema que de a poco se irá desarrollando: el hombre considera que siempre ha estado sometido a una constante angustia.

El segundo elemento relevante se encuentra justo después:

La enfermedad ha aguzado mis sentidos, pero no los ha destruido ni embotado. De todos ellos el más agudo era el oído.

El narrador cuenta con los sentidos muy sensibles, quizá como efecto de su angustia o quizá aquello es lo que provoca su angustia, de momento aquello queda inconcluso, pero el motivo de la angustia queda bordeado en este tercer y último elemento:

Yo he escuchado todas las cosas del cielo y de la tierra y bastantes del infierno.

Aquello que le angustia se relaciona en cierta medida con aquello que escucha, todo sobre el cielo y la tierra y bastante del infierno; estos tres elementos son con los que se abre esta lectura psicoanalítica.

2. Aparición de la idea: Aquí entran en juego los elementos una vez más, pero esta vez, algo más definidos, comenzando por aquella búsqueda de un sentido en sus acciones, dejando un primer indicio en aquello que pasa fácilmente por alto y es el modo en que deliberadamente llama a su víctima:

Yo quería al viejo.

Con este primer indicio, lo que Poe nos deja en claro, que la víctima en cuestión es un viejo, hacia el cual el protagonista no siente alguna aversión de forma consciente, pues

él mismo aclara que el viejo no le maltrataba y no envidiaba aquellas riquezas con las que contaba, deja ver en esta ocasión el siguiente indicio claramente:

Creo que era su ojo. Sí. Esto era. Uno de sus ojos se parecía al de un buitre. Un ojo azul pálido, con una catarata. Cuantas veces caía ese ojo sobre mi me helaba la sangre. y así, lentamente, gradualmente, se me metió en la cabeza la idea de matar al anciano y librarme para siempre, de este modo, del ojo aquel.

Aquí cabe la pena resaltar que mientras más se presta atención al elemento del ojo y de la mirada, menor importancia toma aquello que el protagonista escucha; es decir que queda atrapado por aquella mirada que le acosa y le genera angustia; esto sirve como un segundo indicio que lleva al siguiente, el ojo que cuenta con una catarata es descrito como un ojo similar al de un buitre que al posar su mirada le hiela la sangre. En este punto se llega al tercer elemento al decir que concibió la idea de matar al anciano para librarse de su ojo. También podría considerarse -aunque de forma secundaria -que aquí fue donde el viejo le habría dado mal de ojo al protagonista.

3. Preparación: En este caso el primer indicio tiene que ver con el ser visto, o más bien, el no ser visto en sus intenciones, en aquello evidente que permanece oculto, pues mientras el protagonista trataba bien y se mostraba atento con el viejo, durante siete noches, siempre cerca de las doce, se acercaba a su habitación, colándose por ella haciendo mucho énfasis en el cuidado con el que lo hacía, apenas colando la cabeza para poder percibir como no era escuchado ni era visto por el viejo.

Luego de aquello, una vez colgaba su cabeza por la habitación, filtraba apenas un poco de luz utilizando una linterna sorda, apenas iluminando el área del ojo de buitre,

concentrándose en la imagen de aquel ojo de buitre, pero deteniéndose en el momento en que encontraba el ojo cerrado, debido a que lo que le perturbaba era el ojo, no el viejo. Aquí los indicios podrían prestarse para cuatro puntos fundamentales; el primero de ellos es el dónde se oculta, justo en donde no es visto ni oído; el segundo elemento es relacionado con la sección anterior, donde al prestar atención al ojo del viejo, descuida lo que puede llegar a oírse; el reloj y el paso del tiempo, mencionando siempre lapsos largos entre cada acción y el último punto relacionado con el primero, justo en la mañana siguiente donde dice que tendría que ser un viejo muy perspicaz para sospechar de sus acciones.

- 4. Noche final:** esta noche final encuentra una gran cantidad de elementos cuya intensidad va en aumento hasta el siguiente segmento, para dejarlo en claro, vale la pena ir enlistando cada elemento:

Una vez más se hace mención del reloj, al decir que la aguja de un reloj se movería más rápido de lo que su mano se movía en aquel momento en el que entraba a la habitación del viejo, teniendo un especial cuidado y precaución en esta ocasión solo para dejar un mínimo equívoco:

A esta idea se me escapó una risita, y tal vez me oyese, porque se movió de pronto en su lecho como si fuera a despertarse.

Aquí, este equívoco puede articularse con el siguiente segmento, en el que se ahondará más adelante, pero de momento vale la pena mencionar que, pese a haber dejado un indicio, éste continuó con su avance, abrigado por la oscuridad reinante en la habitación, introduciendo la cabeza por completo y buscando como abrir la linterna, deja un segundo

indicio al resbalar el cierre para luego permanecer inmóvil, sin poder ver nada, pero escuchando todo a su alrededor.

En estos tres errores, refiriéndonos al primer ruido realizado, el seguir avanzando pese a aquello y al provocar un ruido con la linterna puede notarse una intención inconsciente por parte del protagonista, como si en todo buscara ser atrapado para encontrarse así con aquel ojo que no pudo vislumbrar en las noches anteriores.

Esto parece reafirmarse al describir como escucha al viejo despierto y en completo terror, recordando que él mismo profería los mismos murmullos del viejo justo a la misma hora, sentía aquel terror, haciendo alusión a la racionalización que seguramente debía de llevar a cabo, siendo todo inútil y es aquí donde se encuentra el siguiente indicio de valor para el análisis:

Pero fue todo inútil, porque la muerte que se aproximaba había pasado ante él con su gran sombra negra, envolviendo con ella a su víctima. y era esa presencia fúnebre de su sombra no vista lo que lo hacía sentir -aunque no viera ni escuchara nada -lo hacía sentir la presencia de mi cabeza en su cuarto.

Es aquí donde consigue lo que buscaba al hacerse notar las veces anteriores, se encuentra con lo que le hace sentir angustia, llevándolo él mismo a la luz luego de haber hecho pasar al viejo por lo mismo que él antaño había sufrido, realizando un cierto cambio de posición con respecto a su idea y retornando aquello que le resultara ominoso ante el mal de ojo desde el psicoanálisis, ya que el protagonista, a diferencia del viejo, si contaba con una intención de matar al viejo para eliminar aquello que le resulta un recordatorio de la

misma muerte, aquella angustia que no desaparece aún cuando ya no se oiga ni se vea algún vestigio.

En la siguiente parte, una vez que no se viera ni se escuchara nada, el protagonista abrió la linterna para que a penas y apareciera un mínimo hilo de luz que le permitiera ver y justo cuando lo lanzó se encontró de frente con él.

Estaba abierto, enteramente abierto, y, al verlo, me encolerice. Lo vi con nitidez perfecta. Todo él, de un azul mate y cubierto con una horrorosa nube que me helaba la médula de los huesos pero no podía ver ni la cara ni el cuerpo del anciano, como por instinto, precisamente sobre el maldito lugar.

Justo al cruzarse con aquella imagen que tanto lo aterrorizaba, él mismo quedó atrapado por la mirada posada sobre él, desapareciendo todo lo demás de la descripción para luego, de forma abrupta, llevar al siguiente foco de atención: la escucha

Un rumor sordo, ahogado, continuo, llegó a mis oídos, similar al de un reloj envuelto en algodón. Inmediatamente reconocí ese sonido. Era el corazón del viejo latiendo. Excitó mi furor como el redoble del tambor excita el valor de un soldado.

Y este es el último punto relevante de esta sección, con el ojo y su mirada perdiendo efecto ante el desplazamiento de la atención del protagonista hacía el corazón y sus latidos, acompañados con una alegoría con el reloj, pero con aquel movimiento abrupto en la atención también hubo un aumento de la tensión y la angustia existente en el protagonista.

5. Realización: Tras la aparición del corazón vuelve a aparecer el ojo, en el cual el protagonista mantiene enfocada la linterna mientras intenta controlarse al tiempo

que su corazón realizaba un palpitar cada vez más fuerte y con cada vez más velocidad, aumentando su angustia al ritmo en que el corazón del viejo aceleraba el ritmo y él mismo no perdía de vista su ojo.

Y es justo al final de esto que detona la realización del acto no por escuchar su corazón ni aquel ojo ominoso, sino algo más:

El rumor podía ser oído por algún vecino. había sonado la hora del viejo. con un gran alarido, abrí de pronto la linterna y me precipité en la alcoba. El viejo dejó escapar un grito, uno solo. En un momento le derribé al suelo, depositando sobre él el tremendo peso del lecho. Sonreí entonces, complacido, viendo tan adelantada mi obra. Durante algunos minutos, el corazón, sin embargo, latió con un sonido ahogado. A pesar de todo, ya no me atormentaba. No podía oírse a través de las paredes. Por fin, cesó.

Así, lo que lo llevó a asesinar el viejo fue que aquello que escuchara llegara a oídos de algún vecino, al verse completamente expuesto a algo que solo sabrían el viejo y él, pero también resalta el cómo va pasando la atención del protagonista; primero hacía el ojo, portador de aquella mirada que hiel la sangre y que le genera angustia hacía su saber sobre la muerte, luego la posición en la que se encuentran, donde él mismo se ha puesto en el lugar que temía del viejo, poniendo a su víctima en la situación de vulnerabilidad y angustia en la que él se encontraba.

Sin embargo, al encontrarse con aquel ojo que le angustia y le provoca temor se cruza con algo más que arrebatara su atención, con aquel corazón y sus latidos, los cuales despiertan su aversión e incrementan su angustia, pasando al acto no por esto, sino por la posibilidad de que aquel sonido pudiera alertar a algún vecino, combinando esa

preocupación con el elemento del reloj, que ya le había servido para realizar alegorías similares; se acercaba la hora de uno de los dos y el temor de ser él mismo quien resultara atrapado y castigado es lo que lo impulsa a llevar a cabo el asesinato, pero con el cuidado de no ser visto por nadie ni siquiera por el viejo, a quien aplastó con su lecho hasta su muerte, asegurándose de que no realizara ningún sonido ni diera señales de verlo. Tras haber llevado a cabo este acto, notando que aquel reloj habría marcado la hora del viejo en lugar de la suya, el protagonista de la historia por fin se relaja.

6. **Encubrimiento:** este breve segmento revela como aquellos elementos ominosos que causaban angustia por la posibilidad de ser notados por alguien más, se liberan de aquella carga afectiva, llenándole de seguridad conforme el protagonista va velando cada rastro de su actuar pero dejando todo justo a plena vista –justo debajo del piso –pero sin que quede alguna pista que muestre del todo aquello que pretende ocultar, elemento que queda como un indicio relevante para el trabajo cuando el protagonista se relaja al mencionar como el ojo que le angustiaba no podría verlo en aquel momento, que ningún ojo, *ni siquiera el suyo*, podría ver aquello que se había propuesto a velar.
7. **Aparición de los policías:** En este punto, Edgar Allan Poe regresa la tensión a la historia cuando podía considerarse que estaba resuelta, pero lo hizo justo de forma discreta y tomando un elemento que parecía libre de angustia, pero que a la vez da una entrada nueva: el reloj, introduciéndose con la descripción de la llegada de los oficiales de policía *justo al marcar la hora*, siendo los oficiales atraídos gracias a que un vecino escuchó un grito proveniente del lugar y buscó a los uniformados temiendo que hubiera ocurrido un crimen.

Pareciera que el elemento no generó efecto alguno en el protagonista, pues aún con el aviso de ser percibido por algún vecino éste racionalizó los hechos y se dijo que no tendría nada que temer al no haber dejado ningún rastro, de ahí que buscara alguna excusa simple para justificar la ausencia del viejo e incluso invita a los oficiales a la habitación donde escondía a su víctima, poniéndose él mismo justo sobre aquel único rastro de su proceder. Es aquí, luego de ser visto por los oficiales, en la habitación del viejo cuando se vuelve a formar la escena, mientras los oficiales y él hablaban de cosas familiares, encadenando el retorno de aquello que parecía ser sepultado, primero de forma tan sutil que el protagonista no lo llega a percibir, sintiendo luego esa sensación de malestar que intenta ocultar hasta que regresa el último elemento le trae de regreso su angustia pasada.

Era un ruido sordo, ahogado, continuo, semejante al producido por un reloj envuelto en algodón. Respiraba con dificultad, los oficiales nada oían, aún.

Una vez más, el reloj junto con el sonido y la repetición vuelven a tomar protagonismo, alejando las descripciones de la escena mientras la policía posa las miradas sobre él, rehaciendo la escena en la que ahora él mismo se encuentra vulnerable ante la mirada de todos mientras él contaba con algo oculto que ellos podrían llegar a vislumbrar pese a que ellos aún no lo sepan.

8. Finalización: Aquí; la mirada y la escucha vuelven a unirse mientras la angustia provocada por la unión de ambos va en aumento al correr los minutos: el sonido del corazón, la mirada de los policías y la angustia por la posibilidad de que aquellas miradas pudieran vislumbrar lo que había intentado ocultar, sacándolo de nuevo a la luz.

Y, conforme la tensión seguía en aumento, el protagonista comenzó a llevar a cabo conductas cada vez más erráticas para desviar las miradas de los policías, quienes parecían ignorar el intento de desplazarlos y desalojarlos de aquel posible rastro, dejando de lado sus intentos hasta que toda la escena se desencadena.

¿Sería posible que nada oyeran? ¡Dios todopoderoso! ¡No, no! ¡Estaban oyendo! ¡Estaban sospechando! ¡Sabían! ¡Estaban divirtiéndose con mi terror! Así lo creí y lo creo ahora.

Pero había algo peor que aquella burla. No podía tolerar por más tiempo aquellas hipócritas sonrisas. Me di cuenta que era preciso gritar o morir.

Y no es hasta este punto cuando se confiesa, porque esta vez se encuentra ante la repetición de la misma escena; repitiendo aquella vulnerabilidad en la que se encontraba, ahora bajo la mirada y escrutinio de los policías, escuchando aquel rastro que podría llegar a delatarlo y suponiéndoles a los policías un saber, no sobre su muerte, sino sobre la muerte del viejo, todo en la misma habitación en donde aquellas escenas ocurrieron.

Es hasta que todos estos elementos ensamblan el último punto de la historia, donde el protagonista se quiebra y realiza una confesión que busca concluir y romper con la escena que se repitió una y otra vez. La primera, referida al mencionar el temor que sentía por las noches, la segunda al momento de realizar el asesinato y la tercera, cuando los policías posan sus miradas en él y todos los elementos retornan.

¡Miserables 1 -exclamé -¡No disimulen por más tiempo! ¡Lo confieso todo! ¡Arranquen estas tablas! ¡Aquí, aquí! ¡Es el latido de su horroroso corazón!

Y con esto concluye el relato, volviendo a rescatar los elementos de la mirada, la escucha y la angustia, relacionados de la misma forma, pero invirtiendo la posición del protagonista, pasando de aquel que decide para quien se ha marcado la hora, a ser quien ha sido acosado por los elementos de la mirada y la escucha, realizando una ruptura de la escena.

Con esto se pueden hacer notar aquellos elementos sobresalientes en el cuento de Poe y como estos pueden relacionarse con el concepto de lo ominoso en las categorías correspondientes: ojo-mirada, escucha-latidos del corazón y angustia por la muerte; estos elementos resultan vitales para aquellos momentos de máxima importancia para el cuento, sin embargo, aún hay un par de reflexiones más.

d) Reflexiones sobre lo ominoso: La mirada, la escucha y la angustia por la muerte.

Se ha realizado una primera lectura del cuento, mostrando tres puntos fundamentales en la obra de Poe en la forma del ojo, el corazón y la angustia del protagonista; los cuales llevaron a la formación de sus respectivas categorías de mirada/ojo, corazón-latidos-escucha y la angustia por la muerte, usando la óptica psicoanalítica para dar una revisión a la historia y desarrollar estos conceptos desde la temática de lo ominoso; dicho esto, sería lo indicado realizar algunas reflexiones sobre aquellos conceptos que fueron apareciendo a través de la revisión más específica del relato.

Primero que nada, valdría la pena hacer mención del concepto de la mirada, el cual se fue desarrollando a través de toda la historia: Primero, como aquella portada por el ojo de buitre, aquella ave rapaz que acecha a los moribundos, alimentándose de cadáveres, razón por la cual se le relaciona con la muerte; la mirada que le realizó el mal de ojo al protagonista al mostrarle aquello angustiante que el protagonista relaciona con la muerte que se referencia al señalar el ojo del buitre. Más adelante se desarrolló como eso sin lo cual el protagonista fue capaz de llevar a cabo todos los preparativos sin caer en errores y pudiendo mostrarse jovial y amable cuando se encontraba ante su vigilancia, pero siendo incapaz de llevar a cabo su cometido ante la ausencia de aquel ojo que deseaba eliminar.

Tras aparecer desapercibido en sus primeras noches, en aquella última noche, luego de irrumpir anteriores veces sin ninguna complicación, parece ir dejando pequeños rastros que delatan su presencia, como si buscara ser descubierto pero con aquel objetivo de encontrarse una vez más con el ojo que tanto lo atormentaba para deshacerse de él definitivamente.

Aquí es donde resaltan elementos importantes; el mal de ojo y la escena misma en la que se encuentran, ambas ideas superpuestas entre sí; el mal de ojo surge como una proyección al suponerle al portador una intención oculta respecto a el arrebato de algo que él mismo quitaría si la situación fuera inversa, de ahí surge su angustia por la muerte al temer que el viejo le arrebate la vida y de ahí se podría inferir el origen de aquellas noches mencionadas por el protagonista donde despertaba con miedo y angustia ante la posibilidad de perder la vida gracias a aquel ojo del viejo. Aquí es donde surge el segundo elemento, la escena y sus posiciones; en un primer momento el se encontraba en su puesto de víctima y

el ojo era aquel que lo acosaba mientras que el viejo en su lecho aparece como la víctima mientras el protagonista surge como aquel que ahora le acosa.

Pero lo que busca él no es al viejo como una víctima, sino a su ojo y es por eso que lo ilumina, pero al ser atravesado por aquella mirada no actúa, pues se queda atrapado por aquella mirada que le llena de miedo y angustia; es aquí donde se cambia la atención de forma abrupta al corazón, con ayuda del elemento del reloj, donde el sonido del reloj da paso al sonido del corazón y ambos despiertan la tensión en el hombre, quien se mantiene lleno de angustia pero sin decidirse a actuar.

Aquí se mantiene la atención hacia el corazón y sus latidos hasta que aparece la posibilidad de un retorno y es que el sonido puede llegar a propiciar la mirada de otros que puedan llegar a provocar un acto que él teme y es gracias a la posibilidad de esta mirada que arremete contra el viejo, de manera en que su víctima no pose sus ojos en él, pues pone su lecho sobre él y no lo suelta hasta que su corazón deja de latir y es imposible que aquella mirada vuelva a posarse sobre él.

Luego de la muerte y mientras está ocultando el cadáver del viejo, se muestra confiado al no percibir la posibilidad de ser visto por nadie. No es hasta la llegada de los policías y que sus miradas se posan sobre él justo en la misma habitación donde oculta al viejo que la angustia retorna hacia él gracias a la llegada de esta mirada, la cual va causando más y más miedo hasta el momento en que el protagonista les supone a los policías intenciones ocultas al deducir que ellos saben de su acto, repitiendo otra vez esta escena en la que él es la víctima, con los policías “sabiendo” aquello que el protagonista oculta.

De manera similar, La escucha es introducida desde el inicio del relato como uno de los sentidos que más fue desarrollado en relación con su angustia, pero tal como menciona Assoun (1995) su aparición se encuentra en ocasiones relacionada y en ocasiones contrapuesta, enlazándose con la vista justo cuando no es detectado, alejándose de la escena mientras la mirada toma protagonismo, recuperando la atención mientras la mirada pierde peso, aumentando su tensión justo en el momento en que ubica el mismo mensaje dado por la mirada pero en ausencia de esta para que luego la tensión de la mirada se desplace hacia la escucha y en el temor de ser escuchado, aquel temor que lo impulsa a actuar y asesinar al viejo para luego realizar la labor de ocultar el cuerpo para que nadie -ni siquiera el viejo -lo vieran ni lo escuchen.

El no ser notado lo llena de confianza y reduce su angustia hasta que se entera de que fue escuchado por el vecino, esto vuelve a sembrar la angustia, dicha angustia continua en aumento conforme la mirada y el sonido del reloj vuelven a llevarlo a la escena en la que se encontraba; siendo cada elemento puesto de nuevo en su lugar; la mirada y el ojo en puestas en aquellos policías que se encuentran con él, la escucha con el reloj y con el latido del corazón que retorna en sus oídos y con la angustia del protagonista que esta vez no lo tiene como aquel que ataca, sino como la víctima que se encuentra amenazado, amenazado por la muerte, la posibilidad del retorno de aquello que había creído enterrar y por la muerte que podría esperarlo tras su tormento.

Y es que la angustia por la muerte se relaciona con la mirada y con la escucha; planteada en un primer momento como aquella que nace de lo que escucha el protagonista al describir que ha escuchado aquellos del cielo, la tierra y el infierno, eso que lo despierta a altas horas de la noche haciéndole sentir amenazado y cuyo origen relaciona con el ojo

del viejo, aquel ojo de buitre portador de la mirada de la muerte que posa sobre él. Esta es la angustia por la muerte que lo lleva a concluir que matar al viejo es la única manera de salvarse del acoso de aquel ojo y de aquel miedo.

Y esta misma angustia parece ausente durante sus noches de planeación, en donde no puede llevar a cabo su cometido debido a que la fuente de su angustia, el elemento con el que relacionó su angustia por la muerte se encuentra ausente.

Y la angustia por la muerte continua en esta relación con la mirada y la escucha hacía la escena en la que realiza el asesinato del viejo, comenzando al identificar aquellos afectos mostrados por el viejo al reconocerlos en sí mismo, sirviendo esto para desplazar temporalmente su angustia al reconocerla en otro, pero regresando con el el repetido sonido de las agujas del reloj, el cual se encadena con el latir del corazón y la mirada del viejo.

Ahora bien, esta angustia relacionada con el reloj y los latidos también aparece con la la oscuridad en la que se refugia el protagonista antes de actuar, consolándose con la idea de no ser visto y recordando que aquel misterio que rodea la penumbra también lo atemoriza. Esta angustia por la muerte aumenta al encontrarse por la mirada, pero esto no lo detona, sino el latido del corazón el cual, mientras aumenta su sonido y amenaza con la posibilidad de alertar a algún vecino y provocando su condena. Esa amenaza de atraer una nueva mirada condenatoria es la que lo impulsa a actuar, asesinando al viejo evadiendo su mirada y reduciendo su angustia conforme los elementos desaparecen; primero eliminando la mirada al ocultar al viejo bajo su lecho y luego su corazón que deja de latir tras su muerte; aún con todo, parece liberarse de su angustia solo cuando parece haber escondido cualquier vestigio de la mirada y la escucha de cualquiera que quisiera buscarlo.

Aquí parece haber desaparecido toda angustia, pero al reaparecer los elementos relacionados con la escucha (las manecillas del reloj en un primer momento, la cual desembocó en el latido del corazón) y con la mirada de aquellos policías, la cual puede llegar a vislumbrar lo que intenta ocultar y condenarlo si llegaran a develar aquello que parece haber retornado y es que la mirada de los policías y la escucha de las manecillas del reloj es lo que parece desembocar en el retorno de aquel latido del corazón que el protagonista creía haber eliminado del todo.

Junto con estos tres elementos, aparecen otros que pueden relacionarse con el psicoanálisis y que pueden aportar al observar el desarrollo y el aumento de la tensión narrativa; tales como la repetición de la rutina que llevó al protagonista a relacionar aquella angustia con el ojo del viejo y que más tarde se desplazó al latido del corazón del viejo apoyada en el reloj y que más tarde le ayudaría a retornar la angustia al ver representada la escena con los policías y al invertir los papeles, haciendo pasar al protagonista de ejecutor a víctima sin que aquello afecte la aparición de la angustia a través de la escucha de las manecillas del reloj y los latidos del corazón en conjunto con la mirada portadora de la muerte.

Del mismo modo, el psicoanálisis aportaría elementos como la escena inconsciente como aquella que aparece desde el momento en que el protagonista rememora donde despierta en la noche allí sentirse amenazado y que reconoce al ver al viejo en su misma situación y como aquella que le resulta ominosa al verse a él mismo de nuevo como aquel que se encuentra en peligro, o como la angustia parece desplazarse hacia diferentes elementos específicos remitiendo a conceptos tales como la catexia, proceso en el que se ancla algún afecto en un elemento específico; desplazamiento como aquel proceso en el que

el afecto se mueve de un lugar a otro en ciertos momentos. Incluso el fantasma freudiano como esa escena inconsciente que puede relacionarse con los conceptos anteriores ligados a una angustia y a un deseo.

Todos estos elementos por parte de la historia y los conceptos que pueden barajarse desde el psicoanálisis permiten realizar una lectura más exhaustiva de la obra, permitiendo dar nuevos sentidos y dilucidando nuevas maneras de comprender el relato tomando como base la teoría psicoanalítica, pero no como algún molde a aplicar, sino como una guía que permita resaltar diversos puntos en la historia.

Discusión y conclusiones.

La psicología y el psicoanálisis no son disciplinas que aparecieran de la nada, sus objetos de estudio, así como sus métodos son producto de la época y de aquello considerado como lo existente, apareciendo la psicología en el momento en que los fenómenos humanos –ya sea su conducta, sus pensamientos o sus sentimientos –formarán parte de aquello que existía como objetos de estudio y los métodos para analizarlos y formar diferentes teorías, Freud pudo concebir y desarrollar el cuerpo teórico del psicoanálisis solo hasta el momento en que conceptos tales como el inconsciente, la sexualidad y el desarrollo sexual infantil permitieron a Freud formar el concepto de pulsión el cual posibilitó la formación de un cuerpo teórico que ayudara a dar una nueva comprensión a los fenómenos llamados inconscientes.

Conforme la psicología y el psicoanálisis desarrollaron sus teorías, conceptos, métodos y fundamentos, fueron encontrando articulaciones con otras áreas de conocimiento, lo cual permitió un desarrollo en ambas disciplinas, incluso de forma antagónica, con cada desarrollo ocurriendo por su cuenta y sin llegar a enlazarse; o de forma complementaria, de manera tal que cada una de las disciplinas pueda aportar algún conocimiento en donde otros campos no contaran con el mismo, dando como resultado una psicología de corte psicoanalítico que permita tomar fenómenos de la psicología poniendo cierta atención en los fenómenos inconscientes. Del mismo modo, otro desarrollo en el que se puede entender el carácter complementario de ambas es en la revisión de obras artísticas y es que el arte es tan diverso en sus técnicas y en sus formas de representar la realidad, que

pueden existir múltiples puntos de vista en los que se puedan llegar a analizar la misma obra de arte, incluso en una misma teoría.

Desde el psicoanálisis, a ese respecto, existen múltiples formas en las que puede colaborar con la psicología, aportando el concepto del inconsciente en las elucubraciones del tipo artístico, en donde esta disciplina también es capaz de dar a la psicología, por ejemplo en el concepto de la intención del artista en donde el psicoanálisis puede aportar diversos métodos en los cuales puede llegarse a interpretar las obras artísticas, dándoles una lectura a partir del desarrollo de ciertos conceptos y permitiendo una mirada nueva de la obra en cuestión.

Esto no es de extrañarse, pues Freud, desde el comienzo de la formación de sus teorías se apoyó en las obras artísticas para concebir, desarrollar y pulir múltiples conceptos que ocuparía para su disciplina en la obra de arte y que permiten desarrollar conceptos de una manera más específica.

Y a través del uso de estos métodos fue que el psicoanálisis ocupó gradualmente más y más de la obra artística, a través del uso de sus distintas representaciones, pero siempre tomando una posición ajena y profana que permitiera aportar algo nuevo en lugar de repetir aquello que ya pudiera saberse a través de otras disciplinas; utilizando aspectos específicos de la obra tomando como punto de vista la teoría psicoanalítica a través de la utilización de conceptos que permitan conectar cada indicio relacionado en la obra para encontrar aquello que puede llegar a pasarse por alto en otras disciplinas de análisis artístico.

De entre estas formas de expresión artística, una de las más revisadas es la literatura, variante de las artes que ocupa las palabras como materia prima, razón por la cual se puede facilitar la serie de lecturas de corte psicoanalítico, ya que la literatura es capaz de expresar lo humano y provocar identificaciones a través de reorientar y movilizar diferentes emociones reflejando la realidad vivida por el artista, ya sea a partir de la sociedad e influyendo en la cultura.

Gracias a que la literatura es una de las formas de expresión artística más difundida a lo largo del mundo, no es de extrañar que en sus años de existencia se desarrollaran géneros en torno a la misma como una manera de organizar ciertos contenidos en diferentes categorías temáticas; una de las más antiguas, y de la que toma interés este trabajo, es la literatura de terror, la cual comenzó estando encasillada en el género de la fantasía y los textos religiosos que parecía resaltar el lado de las prohibiciones y el tabú a partir del desarrollo de la cultura, plantando lo terrorífico justo en la línea de lo sagrado, esas líneas que no debe cruzar un ser humano cualquiera. Es hasta el siglo XVIII cuando el terror se vuelve un género en sí mismo, coincidiendo con la época de la ilustración, en la que la ciencia y el entendimiento estuvieron en boga, teniendo al mismo miedo como un objeto de estudio leído e investigado, ya fuera para explicarlo fisiológicamente como una forma de analizarlo y entenderlo de manera biológica, o para tomar diversos elementos que provocan el miedo y utilizarlos para desarrollar un género artístico que en ese tiempo seguía en formación.

La psicología y el psicoanálisis no quedaron exentos de esta época de investigación; la psicología se concentró en el miedo como una emoción primaria cuya función se desarrolla en el ámbito de la supervivencia y la preservación de la especie; mientras que el

psicoanálisis tomó la rama inconsciente del miedo, encontrando en el concepto de lo ominoso aquel que mejor reflejaba lo que generaba esa sensación terrorífica en los individuos a partir de aquello familiar pero oculto que sale abruptamente a la luz, eso familiar e inconsciente que se siente ajeno al brotar a la consciencia.

Ante todos los elementos posibles en la literatura de terror, no es de extrañar que varios autores aportaran su propia visión del miedo en este género en constante crecimiento, buscando nuevas maneras de generar el terror; uno de los más prolíficos que llegaron a cambiar la narrativa de terror fue Edgar Allan Poe, quien optó por realizar relatos breves que apoyaban su búsqueda de un sentimiento poético enfocado en provocar afectos específicos en el lector; estos afectos serían planteados a lo largo de un texto breve que funge como una unidad, siendo todos los componentes vitales para plantar un elemento de tensión que se desarrolle y aumente las emociones hasta el momento de la conclusión del texto.

Fue gracias a estas características que se consideró que valdría la pena realizar una lectura de uno de los relatos más famosos del autor desde una perspectiva psicoanalítica para desarrollar el tema de lo ominoso, el texto en cuestión fue *El corazón delator*, del cual se desprendieron tres elementos de vital importancia a lo largo del texto: el ojo, el cual funge como justificación para varios de las acciones cometidas por el protagonista en el texto, siendo plantado al principio de la historia como un ojo de buitre que funciona como elemento de tensión; el corazón, como lugar hacia donde se desplaza la tensión en cierto punto de la historia, pero que es plantada desde un inicio en el relato; y la angustia que permite hilar ambos elementos hasta el desenlace del cuento. Tomando estos tres puntos como aquellos de interés principal para la interpretación, se relacionaron con los conceptos

psicoanalíticos de la mirada, como aquella que porta el ojo de buitre y que provoca miedo en el protagonista, así como aquella cuya presencia es constantemente evitada por el mismo; la escucha como concepto desde la premisa que, más que el corazón, lo que angustia al protagonista es el escuchar los latidos del corazón tomando como referencia la relación entre la mirada y la escucha expuesta por Assoun (1995); y la angustia no solo como aquella que se encuentra presente en estos, también para resaltar el aspecto ominoso encontrado en el texto y en el giro dado en ambos el concepto de la mirada y la escucha tomando a la muerte como principal fuente de angustia.

Al realizar una interpretación del texto tomando como base los elementos del ojo, el corazón y la angustia, contraponiéndolos con el giro ominoso en la mirada, la escucha y la angustia por la muerte se pudo realizar una lectura del texto, tomando como categorías el ojo-mirada, corazón-latidos-escucha y la angustia por la muerte.

Así, tomando la mirada como algo separado de la visión, siendo la visión del orden biológico, más relacionada con la consciencia y la mirada como un acto inconsciente que consiste en recibir una imagen de vuelta al posar la mirada, como una manera de satisfacer la pulsión y como un proceso de vital importancia en el desarrollo del ser humano; por otro lado, y de manera muy relacionada, la escucha es un segundo elemento importante en el individuo, ya que son estas dos vías –la mirada y la escucha –por las que el ser humano va construyendo su percepción de la realidad, razón por la cual se encuentran ampliamente relacionadas, a veces compartiendo el protagonismo como portadoras de un mismo mensaje y a veces como antagonistas, una atrapando al individuo mientras la otra queda relegada.

Ahora bien, el giro ominoso en este trabajo consiste en el entrelazamiento de las tres categorías: ojo-mirada, la escucha de los latidos del corazón y la angustia por la muerte, ayudándose de esta tercera categoría. Y es que la muerte siempre ha causado angustia en el ser humano, siendo un concepto ominoso por excelencia, pues la noción de la muerte es algo con lo que se vive el día a día, siendo algo familiar que provoca angustia cuando algo de aquello sale a la luz dado lo imposible que resulta el representar la propia muerte. Este aspecto ominoso de por sí, se encuentra enlazado dentro de la historia al concepto de la mirada y al del mal de ojo, no solo como una proyección en la que teme que el viejo le arrebatase algo de gran valor para el protagonista, también desde el lado en que el mismo ojo mostraba un punto específico relacionado con la muerte, de tal forma que el autor lo relaciona con un ojo de buitre con un mensaje cifrado y enigmático relacionado con la muerte, haciéndole temerla y sentirse acechado por ella. La escucha, por otro lado, se relaciona con la mirada desde ambos aspectos desarrollados por Assoun (1995) comenzando con el lado antagónico, cuando el autor desarrolla primero la escucha para mencionar por separado la mirada, como complementario al describir la imagen y el sonido relacionados en la vigilia del protagonista para que al final, de nuevo se tomara un rasgo antagónico, donde se comienza atrapado por la mirada para que después regrese la atención a la escucha, pero en el caso de la mirada y la escucha ambas cuentan con el mismo dato cifrado, un saber con respecto a la muerte. Así, el protagonista teme la mirada del viejo, pero también teme que otros escuchen aquello que le atormenta, cerrando el efecto terrorífico ayudándose de la angustia por la muerte como aquel concepto que encadena a los otros dos.

De igual forma, la lectura del cuento desde una perspectiva psicoanalítica abrió la posibilidad de revisar e interpretar el texto tomando como base otros conceptos tales como la escena inconsciente, el fantasma freudiano, la repetición, la organización del síntoma o tomando como punto central de información el pase al acto; temáticas que vale la pena señalar para alentar futuras investigaciones.

Y es que, a través del método indiciario, es posible que el psicoanálisis trabaje en conjunto con la psicología para realizar una lectura especializada de textos de diversa índole artística logrando hacer una revisión nueva a diversos textos, pudiendo analizar y comprender conceptos relacionados con la técnica psicoanalítica.

Referencias.

- Arana, M. J M, Gordillo, L. F, Mestas, H. L, Pérez, N. M. A, y Salvador, C. J. (2012) **Una breve historia del miedo**. Elementos #88 (1) pp. 41-43.
- Assoun, P. L. (1995) **Lecciones psicoanalíticas de la mirada y la voz**. Ediciones Nueva visión. Buenos Aires
- Assoun, P. L. (2006). Psicoanálisis aplicado. en **Perspectivas en el análisis**. Buenos Aires. Prometeo Libros pp. 97-123.
- Barrera, M. J. A. (2010) **El miedo colectivo: el paso de la experiencia individual a la experiencia colectiva**. Revista El Cotidiano. Numero 159. Pp. 5, 6. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/325/32512747002.pdf>
- Bravo, G. J. F. (2013) **Aportes psicológicos en la obra de Sigmund Freud a partir de textos literarios: un método** (Tesis para obtener el título de licenciado en psicología). Centro Eleia de Actividades Psicológicas. Estado de México.
- Calderón (2005) **El arte, la pasión y el psicoanálisis** (Tesis para obtener el título de licenciado en psicología). Facultad de Estudios Superiores Iztacala. UNAM
- Cancina, P. H. (2008) **La investigación en psicoanálisis**. Homo Sapiens Ediciones. Pp. 89-104, 123-129.
- Davidson (2004) **La aparición de la sexualidad**. Ediciones Alpha Decay. Barcelona. Pp. 116-117.
- Freud, S. Obras completas de Sigmund Freud (Ammorortu), Volumen VII: **Personajes Psicopáticos en el escenario** (1905). 2da Edición. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.)
- Freud, S. Obras completas de Sigmund Freud (Ammorortu), Volumen VII: **Tres ensayos para una teoría sexual** (1905). 2da Edición. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.)

Freud, S. Obras completas de Sigmund Freud (Amorrortu), Volumen XII **Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico** (1912). 2da Edición. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.)

Freud, S. Obras completas de Sigmund Freud (Amorrortu), Volumen XIII: **El interés por el psicoanálisis.** (1913). 2da Edición. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.

Freud, S. Obras completas de Sigmund Freud (Amorrortu), Volumen XIII: **Totem y Tabú** (1913). 2da Edición. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.)

Freud, S. Obras completas de Sigmund Freud (Amorrortu), Volumen XVII: **Lo ominoso** (1919). 2da Edición. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.)

Freud, S. Obras completas de Sigmund Freud (Amorrortu), Volumen XXI: **El porvenir de una ilusión** (1927). 2da Edición. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.)

Freud, S. Obras completas de Sigmund Freud (Amorrortu), Volumen XXI: **El malestar en la cultura** (1930). 2da Edición. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.)

https://drive.google.com/drive/folders/0BzJ4RJJWdzgqVXZkb3JORmtCeFU?fbclid=IwAR0BpwmTJw3t3x7EjDpAIANPHas_td6NoumiMa0kaUkKHmrOlxMVshuaLGE

GARCÍA, V. R. (2006) **Psicoanálisis y psicología.** Revista Intercontinental de Psicología y Educación. 8 (2) pp. 139 – 158

Gonzales, G. F. D. (2017) **El horror en la literatura.** Revista de teoría de la literatura y literatura comparada. Núm. 1

Rodolfo, J. M. (2013) La literatura de terror en México. Revista casa del tiempo. Vol. VI.

Núm.

73.

Recuperado

de:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/73_vi_nov_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_73_19_21.pdf

LLacer, L. E. V. (1996) El terror en la literatura. El diseño de la “Tale” de Poe. Revista española de estudios norteamericanos. 11 <https://core.ac.uk/download/pdf/58905521.pdf>

Najla de Albuquerque , A. P. R. (2015) **La Represión, Lo Siniestro Y La Pulsión De Muerte: Tres Conceptos Fundamentales del Marco de la Teoría Psicoanalítica Freudiana.** Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. Pp, 114, 151-184

Ochoa, T. A. (2006) **Conocimientos Fundamentales de Literatura. Vol. I.** Recuperado de:
<http://www.conocimientosfundamentales.unam.mx/vol1/literatura/pdfs/interior.pdf>

Ollive, M. T. (segunda edición) (2019) *Edgar Allan Poe: Cuentos completos.* Ciudad de México. México. Penguin Clásicos.

Paraiso, A. I. (1995) **Literatura y psicología.** Editorial Síntesis. Madrid.

Pazos, L. A. (2014) **Mente, cultura y teoría: aproximaciones a la Psicología del Arte.** Acción Psicológica, 11(2), X-XX. <http://dx.doi.org/10.5944/ap.11.2.14214>

PEREZ, J. F. **Psicología y psicoanálisis.** Artículos y ensayo. Universidad de Antioquia

Pisani, F. (2007) Literatura y psicoanálisis: aproximaciones y escenas de lo literario en la obra de Freud. Universidad academia de humanismo cristiano. Carrera de psicología.

Ponte, F. J. A. (2017) **Edgar Allan Poe, poeta y padre del cuento literario moderno.** https://www.lavozdegalicia.es/noticia/lavozdelaescuela/2017/03/15/edgar-allan-poe-poeta-padre-cuento-literario-moderno/0003_201703SE15P4991.htm

Psicoanálisis y arte: del método psicoanalítico al encuentro con lo enigmático en las artes visuales. María Melgar (et.al.). – 1ed. –Buenos Aires: Lumen. 2003.

Rey, C. (2019) Literatura y psicoanálisis. Recuperado de:
<http://www.periferias.org/literatura-y-psicoanalisis/>

Rojas, F. J. C. (2006) La literatura y el psicoanálisis. Revista colombiana de psiquiatría. Vol. XXXV (2) <https://www.redalyc.org/pdf/806/80635207.pdf>

Saldivia, F. (2018) Lo bello y lo sublime en el psicoanálisis lacaniano. NODVS. Recuperado de: <http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=644&rev=71&pub=1>

Sánchez, G. y Gallego, E, En recuerdo de Edgar Allan Poe. Recuperado de:
<https://w3.ual.es/~egallego/textos/poe.pdf>

Sigal, N. L (2015) Freud, la literatura y la escritura. VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXII Jornadas de Investigación XI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Vázquez, R. Z. R. (2015) **Las miradas de los espectadores en el mural de “los siete crímenes capitales”** de Rafael Cauduro.