

DAS UNHEIMLICHE:

**MÁS ALLÁ DEL DESEO
Y LA *PHANTASIE* EN
LA ANGUSTIA DE CASTRACIÓN
MEDIANTE LA ESTETIZACIÓN
DE LA EXPERIENCIA
EMOCIONAL SINIESTRA
COMO PROPUESTA ARTÍSTICA**

Juan Ramón Calleja Peredo

2017

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE DIBUJO



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

TESIS DOCTORAL

***DAS UNHEIMLICHE: MÁS ALLÁ DEL DESEO
Y LA PHANTASIE EN LA ANGUSTIA DE CASTRACIÓN
MEDIANTE LA ESTETIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA
EMOCIONAL SINIESTRA COMO PROPUESTA ARTÍSTICA***

Juan Ramón Calleja Peredo

Director
Manuel Ángel García Seco

Leioa, 2017

A Concepción y Bernardo.

ÍNDICE

1 CAPÍTULO: INTRODUCCIÓN	11
1. 0 <i>Das Unheimliche</i> , lo vivenciado, lo imaginado y la propuesta artística	15
1. 1 Hipótesis	20
1. 2 Objetivos.....	22
1. 3 Metodología.....	24
1. 4 Principales fuentes de información	25
1. 5 Contenidos.....	28
1. 6 Justificación	31
2 CAPÍTULO: LA EMOCIONALIDAD DEL SENTIMIENTO DE LO SINIESTRO	33
2. 0 Lo siniestro como un sentimiento. Introducción	37
2. 1 El conocimiento sensible y la experiencia.....	39
2. 1. 1 Sensación.....	39
2. 1. 2 El estímulo	40
2. 1. 3 Percepción.....	41
2. 1. 3. 1 La sensorialidad de las percepciones.....	42
2. 1. 3. 2 Los <i>Qualia</i>	43
2. 1. 3. 3 Los perceptos	45
2. 1. 3. 4 La intimidad sensoperceptiva	45
2. 1. 3. 4. 1 Literatura: Lovecraft, Poe, Shelley y Blackwood	46
2. 1. 3. 4. 2 Artes plásticas: Goya y Kubin	49
2. 1. 3. 4. 3 Cine: Murnau	51
2. 1. 4 Emoción.....	55
2. 1. 5 Sentimiento.....	56
2. 1. 6 Memoria emocional.....	57
2. 1. 7 La emocionalidad del sentimiento de lo siniestro.....	58
2. 2 Procesos subconscientes.....	59
2. 2. 1 Definiciones	61
2. 2. 1. 1 Subconsciente.....	61
2. 2. 1. 2 Inconsciente.....	68
2. 3 Antecedentes de los procesos subconscientes	71
2. 3. 1 El pensamiento ausente.....	76
2. 3. 2 La puerta abierta a los procesos subconscientes	79
2. 3. 3 El país de los sueños	83
2. 3. 4 Sueños, alma y muerte.....	92
2. 3. 5 La experiencia onírica.....	95
2. 3. 6 La pesadilla.....	104
2. 3. 6. 1 Las imágenes patologizadas.....	107

3 CAPÍTULO: LOS PROCESOS PSÍQUICOS DE LA EMOCIÓN SINIESTRA	113
3.0 Introducción y listado de abreviaturas.....	117
3.1 La psicología del inconsciente	121
3.2 La función de los ensueños.....	123
3.2.1 Lo patológico	124
3.2.2 La asociación libre	125
3.3 Los procesos psíquicos	125
3.3.1 Las imágenes sensoriales como símbolos arcaicos.....	133
3.3.2 la elaboración onírica.....	154
3.3.2.1 Los afectos en la experiencia onírica.....	159
3.3.3 Psicología de los procesos oníricos: ordenación metapsicológica	163
3.3.4 El sentido progresivo.....	164
3.3.5 El sueño alucinatorio: las imágenes sensoriales.....	166
3.3.6 El sentido regresivo: la inversión del sentido perceptivo.....	167
3.3.7 El sueño de angustia como realización de deseos.....	170
3.3.8 El deseo alucinado como identidad de percepción.....	172
3.3.9 La confrontación de deseos	173
3.3.10 La represión combate el displacer: lo primario y lo secundario.....	175
3.3.11 El registro inconsciente de la emoción.....	178
3.3.12 La sustitución de las huellas mnémicas por la conciencia	179
 4 CAPÍTULO: LO SINIESTRO PATOLÓGICO: LA EXPERIENCIA EMOCIONAL SINIESTRA.....	 183
4.0 Introducción	187
4.1 <i>Das Unheimliche</i>	189
4.1.1 Sensación, emoción y sentimiento en <i>Das Unheimliche</i>	192
4.1.2 La importancia del concepto lingüístico	196
4.1.2.1 Las representaciones verbales	200
4.1.3 El núcleo de lo angustioso que además es siniestro.....	202
4.2 Lo siniestro patológico.....	209
4.2.1 El retorno de lo reprimido: la represión y la angustia.....	212
4.2.1.1 La represión: la representación reprimida inconsciente	213
4.2.1.2 Lo reprimido inconsciente.....	216
4.2.1.3 Las huellas mnémicas inconscientes	220
4.2.1.4 El efecto retroactivo en las representaciones	223
4.2.1.5 La represión primaria y la fijación de la pulsión	228
4.2.1.6 La represión primaria y el destino de la pulsión: la angustia	229
4.2.1.7 Cómo funciona lo reprimido	233
4.2.1.8 El proceso del conflicto afectivo	239
4.2.2 La angustia no representada psíquicamente.....	245
4.2.2.1 Angustia y represión.....	246
4.2.2.2 El fracaso de la represión del factor cuantitativo afectivo	248
4.2.2.3 El inicio de la angustia y la fobia en Juanito	251

4. 2. 2. 3. 1 El relato	252
4. 2. 2. 4 Angustia y miedo angustioso a la castración	256
4. 3 Lo siniestro vivenciado	258
4. 3. 1 La importancia del giro de 1920.....	259
4. 3. 1. 1 La insuficiencia del principio de placer: el más allá.....	259
4. 3. 1. 2 La tensión psíquica del deseo alucinado: lo inconsciente deseado.....	261
4. 3. 1. 3 La inclusión subjetiva de la necesidad de desear	264
4. 3. 1. 4 El sistema no puede hacer otra cosa que desear.....	269
4. 3. 1. 5 La inclusión de lo desagradable (en la trama del pensamiento)	270
4. 3. 1. 6 El peligro de volver consciente lo inconsciente.....	276
4. 3. 1. 7 Síntesis de los giros: la Pulsión y la Compulsión a la repetición.....	277
4. 3. 2 El enigma de lo siniestro.....	281
4. 3. 3 Clasificación temática provocadora de estímulos displicentes	283
4. 3. 3. 1 La alteridad (1º grupo).....	286
4. 3. 3. 2 Omnipotencia del pensamiento (2º grupo)	290
4. 3. 3. 2. 1 El animismo	290
4. 3. 3. 3 Los complejos	305
4. 3. 3. 4 Cuadro de clasificación temática y enumeración de fenómenos provocadores de estímulos displicentes	310
4. 3. 4 Las dos realidades en lo siniestro vivenciado.....	311
4. 3. 4. 1 El problema entre lo material y lo psíquico: la conciencia	313
4. 3. 4. 2 La prueba de realidad	317
4. 3. 4. 2. 1 Examen de realidad.....	318
4. 3. 4. 2. 2 Las dos decisiones: la negación	319
4. 3. 4. 2. 3 Los estímulos pulsionales	320
4. 3. 4. 3 <i>Phantasie</i> y fantasma	321
4. 3. 4. 3. 1 Los orígenes de la fantasía inconsciente	325
4. 3. 4. 3. 2 La confesión de la fantasía edípica	329
4. 3. 4. 3. 3 Evolución.....	331
4. 3. 4. 3. 4 <i>Urphantasi</i> : las escenas primordiales	332
4. 3. 4. 4 La realidad material: lo superado	333
4. 3. 4. 4. 1 Nathanael y la realidad material	335
4. 3. 4. 4. 2 Hoffmann	336
4. 3. 4. 4. 3 El cuento: <i>Der Sandmann</i> (1815).....	338
4. 3. 4. 4. 4 La interpretación freudiana: las ocultas fuerzas nefastas.....	339
4. 3. 4. 4. 5 Lo fantástico.....	343
4. 3. 4. 4. 6 La carta de Nathanael	347
4. 3. 4. 5 La realidad psíquica: lo reprimido.....	361
4. 3. 4. 5. 1 Nathanael y la realidad psíquica	362
4. 3. 4. 5. 1. 1 Los complejos de Nathanael	366
4. 3. 4. 5. 1. 1. 1 El complejo de Edipo	368
4. 3. 4. 5. 1. 1. 1. 1 Tres visiones.....	371
4. 3. 4. 5. 1. 1. 1. 1. 1 Aproximación según Trías	371

4. 3. 4. 5. 1. 1. 1. 2 Aproximación según Pilar Palop Jonqueres	372
4. 3. 4. 5. 1. 1. 1. 3 Aproximación según Vernant y Naquet.....	376
4. 3. 4. 5. 1. 1. 2 El complejo de castración	378
4. 3. 4. 5. 1. 1. 2. 1 La fantasía patológica como la concepción fantasmática del conflicto psíquico	380
4. 3. 4. 5. 1. 1. 2. 1. 1 Nathanael fijado al padre por el complejo de castración.....	380
4. 3. 4. 6 Las imágenes <i>unheimliche</i>	383
4. 3. 4. 6. 1 Foster y lo siniestro en el Surrealismo	385
4. 3. 4. 6. 1. 1 De Chirico (1888- 1978).....	391
4. 3. 4. 6. 1. 2 Foster y lo siniestro dechiriquiano	392
4. 3. 4. 6. 1. 3 El enigma dechiriquiano.....	394
4. 3. 4. 6. 1. 4 El enigma de una tarde de otoño.....	396
4. 3. 4. 6. 1. 5 El enigma de un día.....	398
4. 3. 4. 6. 1. 6 El tiempo psíquico	405
4. 3. 4. 6. 1. 7 La mirada retroactiva	406
4. 3. 4. 6. 1. 8 La corrupción del espacio.....	407
4. 3. 4. 6. 1. 9 La traumática figura paterna.....	408
4. 3. 4. 6. 1. 10 Objeciones al planteamiento de Foster	411
4. 3. 4. 6. 2 Las imágenes sensoriales traumáticas en el hombre de los Lobos....	415
4. 3. 4. 6. 2. 1 El hombre de los Lobos	416
4. 3. 4. 6. 2. 2 Las imágenes sensoriales traumáticas	418
4. 3. 4. 6. 2. 3 La experiencia onírica angustiosa.....	427
4. 3. 4. 6. 2. 4 La experiencia estética del Horror	434
4. 3. 4. 6. 2. 5 El despertar angustioso del sueño	437
4. 3. 4. 6. 2. 6 El fantasma que me mira.....	440
5 CAPITULO: LO SINIESTRO IMAGINADO.....	445
5. 0 Introducción	449
5. 1 Lo siniestro en la ficción y la paradójica conclusión freudiana	450
5. 2 La irrepresentabilidad estética de la emoción siniestra	455
5. 2. 1 Sublimación freudiana: la disyunción de la represión y la idealización	458
5. 2. 2 Lacan y la sublimación del objeto.....	462
5. 2. 3 La cosa freudiana y la lacaniana	464
5. 3 De lo Bello a lo Real: estetización y objetualización de lo siniestro	466
5. 3. 1 La articulación de lo vivenciado con lo imaginado.....	468
5. 3. 1. 1 La angustia y la estética: <i>Das Unheimliche</i> como nexo común.....	469
5. 3. 1. 2 La articulación estética de <i>Das Unheimliche</i>	472
5. 3. 2 Los antecedentes estéticos de lo siniestro: hacia la vía de lo imaginario	473
5. 3. 2. 1 La vorágine de la ilusión óptica	473
5. 3. 2. 2 Hacia lo sublime.....	476
5. 3. 2. 3 De lo bello a lo sublime	476
5. 3. 2. 3. 1 Teología del infinito.....	477

5. 3. 2. 3. 1. 1 Gregorio de Nisa y Gregorio Nacianceno	479
5. 3. 2. 3. 2 El infinito: hacia una estética de lo sublime.....	480
5. 3. 2. 3. 3 El sentimiento de lo sublime	481
5. 3. 2. 3. 3. 1 Longino: el primer tratado.....	482
5. 3. 2. 3. 3. 2 Addison: subjetividad emocional.....	484
5. 3. 2. 3. 3. 3 Burke: perspectiva psicologista/fisiologista.....	484
5. 3. 2. 3. 3. 4 Kant: prerromántico	485
5. 3. 2. 4 Los límites de lo sublime	486
5. 3. 2. 4. 1 Placer y displacer.....	487
5. 3. 2. 4. 2 Sublime y terror.....	488
5. 3. 2. 4. 3 De lo sublime a lo siniestro.....	491
5. 3. 3 De lo siniestro imaginado a la irrupción de lo siniestro en el registro imaginario: una aproximación de lo lacaniano hacia la vía de lo Real	494
5. 3. 3. 1 Los tres registros.....	496
5. 3. 3. 2 El falo como representación psíquica inconsciente	499
5. 3. 3. 2. 1 El falo imaginario	500
5. 3. 3. 2. 2 El falo simbólico	501
5. 3. 3. 2. 3 El significante de la ley.....	502
5. 3. 3. 3 El objeto	504
5. 3. 3. 3. 1 Freud y el objeto	505
5. 3. 3. 3. 2 Lacan y el objeto "a"	505
5. 3. 3. 4 La angustia de castración como la angustia inconsciente no sin objeto y la angustia señal.....	507
5. 3. 3. 5 <i>Das Unheimliche</i> : la incursión de lo extraño en el registro imaginario	511
5. 3. 3. 5. 1 La magnitud del <i>a</i>	512
5. 3. 3. 5. 2 Las dos vías de acceso al objeto real	513
5. 3. 3. 5. 3 Lo innombrable.....	515
5. 3. 3. 5. 4 El falo imaginario ($-\varphi$) como órgano falo	517
5. 3. 3. 5. 5 Lo <i>unheimliche</i> en Lacan.....	519
5. 3. 3. 5. 6 La incursión de lo <i>unheimliche</i> en lo imaginario.....	533
5. 3. 3. 5. 7 De lo simbólico e imaginario a lo Real: un señuelo	537
5. 3. 4 La pulsión Escópica: la estética lacaniana basada en la mirada como objeto "a"	540
5. 3. 4. 1 La identificación especular.....	542
5. 3. 4. 2 El fantasma escópico.....	544
5. 3. 4. 3 Las funciones del deseo	544
5. 3. 4. 4 De la ética a la estética: de la ética del psicoanálisis a la sublimación	548
5. 3. 4. 4. 1 El objeto de arte.....	550
5. 3. 4. 4. 2 El objeto.....	551
5. 3. 5 Las dos vías: lo imaginario y lo Real.....	556
5. 3. 5. 1 De lo <i>unheimliche</i> al vacío de la Cosa	557
5. 3. 5. 2 La estética del vacío.....	562
5. 3. 5. 2. 1 El arte organizador del vacío.....	564

5. 3. 5. 2. 1. 1 Hacia lo Real.....	567
5. 3. 5. 2. 1. 2 El agujero entre la realidad y lo real.....	568
5. 3. 5. 3 El velo de lo inconsciente.....	574
5. 3. 5. 3. 1 De lo bello a lo siniestro.....	575
5. 3. 5. 3. 2 Lo siniestro: límite y condición de lo bello.....	578
5. 3. 5. 3. 3 La ruptura del efecto estético.....	581
5. 3. 5. 4 De la mirada como objeto "a" minúscula.....	585
5. 3. 5. 4. 1 La esquizia del ojo y la mirada.....	586
5. 3. 5. 4. 2 Anamorfosis.....	592
5. 3. 5. 4. 3 No me ve pero me mira.....	595
5. 3. 5. 4. 4 Soy mirado soy cuadro.....	597
5. 3. 5. 4. 5 La imagen-pantalla entre la mirada y el sujeto de la representación.....	601
5. 3. 5. 4. 5. 1 La pantalla de lo Real.....	608
5. 3. 5. 4. 6 Lo Real.....	613
5. 3. 5. 4. 6. 1 La pulsación de la sustancia presimbólica.....	615
5. 3. 5. 4. 6. 1. 1 La niebla y el octavo pasajero.....	616
5. 3. 5. 4. 6. 1. 2 La ausencia presimbólica como sustancia viva del Goce.....	622
5. 3. 5. 4. 6. 2 El realismo traumático.....	625
5. 3. 5. 4. 6. 3 La vorágine de lo Real.....	629
5. 3. 5. 4. 6. 3. 1 Lo Real y la estética.....	632
5. 3. 5. 4. 6. 3. 2 La estética <i>unheimliche</i>	642
5. 3. 5. 4. 7 La estetización.....	645
5. 3. 5. 4. 8 Poética de lo siniestro.....	659
6 CAPÍTULO: CONCLUSIONES.....	669
ANEXO DE NOTAS.....	683
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	701
BIBLIOGRAFÍA.....	711

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1. 0 *DAS UNHEIMLICHE*, LO VIVENCIADO, LO IMAGINADO Y LA PROPUESTA ARTÍSTICA.

En esta investigación, principalmente, trataremos de establecer una conexión que nos permita crear una articulación de pensamiento. Las principales motivaciones se originan en el interés suscitado por las imágenes- tanto pictóricas como cinematográficas, fotográficas, y por qué no, literarias-, que desde hace mucho tiempo centran nuestra atención. Como decía Gombrich (2002) en la introducción de *Arte e ilusión*:

El propósito principal que me he propuesto en estos capítulos es reinstaurar nuestro sentimiento de asombro ante la capacidad que tiene el hombre de invocar, mediante formas, líneas, sombreados o colores, esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamamos «imágenes» o «cuadros» (p. 7).

Esas imágenes, esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamamos «imágenes» o «cuadros», pueden ser enmarcados en una supuesta categoría estética que fue identificada no hace más de noventa y siete años, allá en 1919 por Sigmund Freud, y reconocida en lo *Unheimliche*.

Debemos empezar declarando que:

-nunca fue nuestra intención realizar una recopilación, clasificación y reordenación didáctica de tono enciclopédico de obras en torno a lo siniestro.

-tampoco elaborar un manual, o una guía de introducción a los aspectos estéticos, metapsicológicos y psicoanalíticos que se relacionan con lo siniestro.

Estas cuestiones se alejan totalmente de nuestras inquietudes, tan sólo tratamos de encontrar explicación a aquello que nadie nos pudo aclarar, y que tampoco hallamos en ningún libro.

Cuando, en líneas generales, las investigaciones¹ en torno a lo siniestro, parten del trabajo de Sigmund Freud (cuestión que es ineludible, puesto que aparte del trabajo del difunto Trías, 2001, poco más se puede encontrar), acaban parafraseando el trabajo del vienés o realizando repetitivos circunloquios.

¹ En este sentido, remitimos al lector al anexo de notas. Allí encontrará una síntesis crítica de parte de los trabajos en torno a *Das Unheimliche* que durante esta investigación han sido consultados. Nota nº 153.

Suele ser habitual incurrir en profundos errores de conocimiento en torno a las teorías freudianas, en las que el maestro vienés se apoyaba, para desarrollar su ensayo *Das Unheimliche*.

Comúnmente se limitan a repetir la fórmula del retorno de lo reprimido o la manoseada frase de Schelling -sacada de contexto por Freud (1919)-, aquella que dice: «*Se denomina Unheimliche todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto...no obstante, se ha manifestado*» (BNOG, 1981, III, p. 2487).

En este sentido las principales dificultades con las que nos podemos encontrar, y que en nuestra opinión todavía no han sido resueltas, suelen ser las siguientes:

- 1 La cuestión del retorno de lo reprimido como factor determinante de la experiencia emocional ansiógena.
- 2 La falta de rigor a la hora de establecer diferencias entre lo siniestro vivenciado y lo imaginado.
- 3 Diferenciar entre la sensación del sentimiento de lo siniestro, producto de lo siniestro imaginado, y la sensación de la experiencia emocional siniestra producto de lo siniestro vivenciado.

Pues bien, en torno a estas tres premisas, es difícil encontrar respuestas acertadas y esclarecedoras, de ahí nuestro interés en reinterpretar las "exégesis" freudianas de *Das Unheimliche*.

Tras una intensiva investigación del análisis del texto freudiano y un recorrido por las principales teorías que de él se derivan, en nuestra opinión, se hace necesaria una nueva revisión de las interpretaciones existentes. Desde nuestro punto de vista plantearemos una nueva forma de interpretar la teoría freudiana de *Das Unheimliche*, que, a continuación, trataremos de sintetizar en esta breve, pero necesaria introducción.

Para Freud, lo siniestro se experimenta de dos maneras: mediante lo siniestro imaginado y lo siniestro vivenciado. La primera, se corresponderá con la imaginación y la fantasía, es decir, con el mundo de ficción. La segunda se corresponderá con dos formas distintas de experimentar la realidad:

a: La realidad psíquica: determinada por los **complejos infantiles**. Donde el complejo de castración se convertirá en el principal núcleo del conflicto y, a su vez, será el detonante mediante el cual se desarrollarán los procesos del **retorno de lo reprimido**. Esta experiencia es menos frecuente pero cuando se da, lo siniestro es más puro y tenaz.

b: La realidad material: determinada por un **hecho material** (algo que ha ocurrido), capaz de hacernos volver a creer en viejas creencias superadas (el animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales). Que son lo más frecuente (al hablar de lo siniestro). Se relaciona más directamente con la imaginación y la fantasía. Pero **cuando no ocurre el hecho en sí**, lo "supuestamente siniestro" desaparece, por lo tanto es una cuestión de creer o no creer en lo que uno puede llegar a imaginarse que es real. Esta forma de lo siniestro mediante la realidad material es lo que generalmente se representa en la ficción, ya sea: literatura, pintura, o cine. En estos casos, el retorno de lo reprimido no suele ser el proceso psíquico central. Más bien se tratará de una proyección endopsíquica o de la omnipotencia del pensamiento.

En lo siniestro vivenciado, el proceso psíquico del retorno de lo reprimido está directamente relacionado con los procesos "subconscientes", ya posteriormente y definitivamente llamados procesos inconscientes. Principalmente se corresponde con el proceso regresivo del constituido sistema Ψ descubierto y creado por Freud. Éste sistema, es capaz de crear angustia, eso que nos hace sentir la sensación de la experiencia emocional siniestra.

Por su parte, lo siniestro imaginado será el producto de la ficción, del reino de la imaginación y la fantasía. En este caso, lo siniestro vivenciado, mediante la realidad psíquica, será neutralizado puesto que lo imaginado no se encuentra sometido a ningún arbitrio de la realidad. Cada cual es libre de utilizar la imaginación y fantasear, eso sí, siendo conscientes que nada tienen de real dichas elucubraciones y que, son producto de nuestra imaginación pudiendo llegar a provocar **el sentimiento de lo siniestro** que no **la experiencia emocional siniestra**, la cual esta específicamente asociada a lo siniestro vivenciado y experimentada en lo siniestro patológico.

Por eso uno de los problemas principales es no establecer claras diferencias entre lo siniestro imaginado, que provoca el sentimiento de lo siniestro, y lo siniestro vivenciado que provoca la experiencia emocional siniestra. Según nuestra opinión, de aquí se deriva el principal problema teórico y de interpretación.

Si lo siniestro es principalmente el retorno de lo reprimido, que se da principalmente en la realidad psíquica **mediante el complejo de castración**, nos surge una pregunta:

¿cómo podemos aplicar esto a lo siniestro en la ficción?

En la ficción impera el mundo de la imaginación y la fantasía donde todo es permitido y en el que no hay porqué atenerse a ningún examen de principio de realidad, ya que no hay diferencias entre lo vivenciado y lo imaginado puesto que la realidad psíquica no existe. Uno siempre sabrá que está bajo los "supuestos efectos" creados por el artista, y no bajo un conflicto traumático patológico real. De ahí, que el capítulo 4 lo hemos denominado: Lo Siniestro Patológico diferenciándolo claramente del capítulo 5: Lo Siniestro Imaginado.

Una vez establecidas estas diferencias podemos afirmar que:

Lo siniestro en la realidad psíquica será LA EXPERIENCIA EMOCIONAL SINIESTRA, y lo siniestro en la estética (ficción-imaginado), será EL SENTIMIENTO DE LO SINIESTRO.

Ahora bien, si en lo siniestro imaginado es donde podemos ubicar a los productos artísticos, ¿cómo podemos articular este tope limitado a lo imaginado -donde está ausente el retorno de lo reprimido- con la experiencia emocional siniestra?

Si partimos de que en la realidad psíquica es en la que se desarrolla la experiencia emocional siniestra, lo auténticamente *unheimliche* que sentimos como angustia, deberemos admitir que su núcleo será el complejo de castración tal como Freud lo ejemplifica en la ficción con el cuento de Hoffmann y en la vida real con el caso clínico del Hombre de los Lobos. En la ficción la figura del arenero que arranca los ojos a los niños, **como metáfora de la castración**, y en la vida real, Serguei, el Hombre de los Lobos, padeció una neurosis infantil determinada en gran parte, por una pesadilla que sufrió a los cinco años. La angustia experimentada durante el sueño llevará a Serguei a despertar y a permanecer en dicho estado angustioso, interpretado por Freud, como angustia de castración. Este paciente conocido por el *Hombre de los Lobos* y de nombre Serguei Pankejeff fue tratado por el propio Freud durante un periodo de cuatro años (1910-1914).

En Freud, el complejo de castración se sustenta en la falta del órgano peneano o su posible cercenación, en la angustia que provoca este miedo. En Lacan lo siniestro es lo que provoca la

angustia y tiene su origen en la castración imaginaria, esta castración lacaniana, se postula mediante la irrupción de algo extraño en el registro imaginario. Algo que viene a ocupar en lo imaginario ese vacío o falta que, inconscientemente, es ocupado por el falo imaginario inexistente (castrado). Es decir, castrado simbólicamente, entendido como la ausencia simbólica de un objeto imaginario. Por eso la castración, al ser en el registro imaginario se relacionará con la estética. Esta es la articulación para superar el tope freudiano. Mientras que en Freud la castración se limita al órgano cercenado, al miedo a su pérdida, en Lacan se fija en el registro simbólico con sus consecuentes repercusiones en lo imaginario: Es un paso más allá que nos permite establecer puentes con los planteamientos estéticos propuestos.

Es importante entender que lo que para Freud es la cercenación del pene y provoca (mediante el complejo de castración), un trauma que conlleva el retorno de lo reprimido, para Lacan es una castración imaginaria, una ausencia simbólica de un objeto imaginario que en el registro imaginario, como imagen, no existe. Por esta razón, cuando aparece algo en ese lugar inconscientemente imaginario, se vuelve *unheimliche* y provoca angustia, lo que podemos resumir como un encuentro fallido con lo Real que provocará un trauma. Este encuentro es lo que se convierte en trauma y se expresa o reaparece en lo traumático que se repite en el síntoma como signo de un retorno de lo reprimido. En FREUD el retorno de lo reprimido; en LACAN el encuentro fallido con lo Real. Ambas teorías las canalizaremos en la estética, mediante las dos vías: la de lo imaginario y la de lo Real.

Por otro lado, investigaciones recientes como la de Andrea Abalia (2013), plantean:

Por lo tanto, no existe elemento ontológicamente siniestro. Mejor dicho, se trata de una experiencia sensible que acontece en el propio sujeto, y que se produce sólo en determinadas situaciones. Es decir, el objeto es sólo pretexto para que el sujeto experimente dicha afección. (Abalia, 2013, p. 26).

Desde nuestra interpretación, en este párrafo podemos encontrar planteado gran parte del problema: «no existe elemento ontológicamente siniestro» y «el objeto es sólo pretexto para que el sujeto experimente dicha afección».

Planteado el problema, no se puede obviar éste. Si es cierto que no existe, es porque estamos ante una falta. Si esa falta la planteamos como algo que pudiera ser ontológicamente siniestro, tendríamos que preguntarnos: ¿qué es y qué provoca esa experiencia sensible que acontece en el propio sujeto y que denominamos como lo siniestro? Lacan responde:

Lo *unheimliche* es lo que surge en el lugar donde debería estar el menos *phi*. De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta y con razón. Cuando algo surge ahí, lo que ocurre, si puedo expresarme así, es que la falta viene a faltar. (Lacan, 2006, S, 10, p. 52).

Con esta fórmula lacaniana, tendremos que articular lo *unheimliche* freudiano si no queremos perdernos en estériles circunloquios únicamente superados por la inconmensurable sabiduría triasiana. Sí, es cierto que podemos desarrollar, (mediante apoyos ciertamente brillantes), el rodeo a la cuestión principal, pero no llegaremos a clarificar qué es lo *unheimliche*, salvo elucubraciones mal teorizadas.

Si no existe elemento ontológicamente siniestro, nuestra principal labor será determinar qué es aquello -lo que es o no ontológico-, cómo se experimenta, cómo se procesa y cómo, finalmente, si es posible, se manifiesta en el arte. Así llegaremos a conocer aquello que creemos saber: qué es lo siniestro.

Será conveniente remarcar, ya desde el comienzo, que nos encontramos ante un proceso, no ante un pensamiento o sistema que tratamos de puntuar, circunscribir y describir mediante un ejercicio constructivo y sistematizado. Todo lo contrario. El inmiscuirse en el proceso, el tratar de reconocerlo, en cierta medida, conllevará un riesgo que no es otro que el de acabar formando parte de dicho proceso, es decir, solventar dicho proceso investigando, a la vez que, igualmente, comprendemos dicho proceso para llegar a pensar que uno "cree lo que dice" o "lo que escribe" pero, a la vez, formar parte de un proceso que demuestra que no es posible establecer parámetros heurísticos si no es mediante el reconocimiento de que éstos parámetros, pueden ser parte de una heurística paradójica.

Plantearnos el acceso a *Das Unheimliche*, es decir, al conocimiento de lo siniestro, implica el riesgo de tener que asumir que, en una primera instancia, hay que partir de las teorías de Freud. De otra forma, ¿cómo vamos a comprender qué es lo siniestro y cuáles son los procesos que determinan que éste, lo siniestro, se produzca? Si desconocemos dichas teorías, nos arriesgamos a realizar interpretaciones superficiales y, lo que es peor, erróneas. ¿Cómo se puede entender, por gran parte de los ensayistas e investigadores que hemos consultado, el desconocimiento que demuestran a la hora de, sencillamente, establecer diferencias entre lo siniestro vivenciado y lo siniestro en la ficción? Consideramos este punto de vital importancia en el desarrollo de *Das Unheimliche* aunque, el propio Freud, únicamente le dedique las últimas páginas de su ensayo. Incluso el propio Lacan (1962-63), enfatiza en este hecho al decir que la experiencia de lo *unheimliche*, «En la realidad, ésta es demasiado fugitiva. La ficción la demuestra mucho mejor [...]» (2006, S, 10, p. 59), pero lo que Lacan no dice, y nosotros sí, es que en la ficción se disuelve lo siniestro vivenciado, lo patológico, además de que el propio Freud (1919), nos advierte que lo siniestro en la ficción: «no ha obtenido un efecto puro» y que «Lo siniestro emanado de complejos reprimidos tiene mayor tenacidad» (BNOC, 1981, III, p. 2504). Otra cosa bien distinta sería que mediante la ficción, como en el caso de la literatura, se lograra describir personajes que se encontrasen sometidos a estados extremos de experiencias emocionales siniestras, tal como hace Freud con el relato de Hoffmann (*El hombre de la arena*). De igual forma Lacan, con el relato de Maupassant (*La Horla*), podrá articular lo siniestro vivenciado con lo siniestro en la ficción, escudriñando y reconociendo la función del fantasma como el único proceso capaz de gestionar la relación con el deseo y su objeto: el objeto "a". Eso sí, desde lo patológico, estableciendo puentes entre el complejo de castración, la angustia de castración, lo siniestro y la estética.

Lo siniestro a decir de Freud es el retorno de lo reprimido. Por eso deberemos buscar en el inconsciente sus orígenes puesto que es donde se localiza la represión y lo reprimido, aquello que retorna. En los capítulos 3 y 4 ha sido necesario deslizarnos un tanto de la disciplina artística para poder introducirnos en la metapsicología y el psicoanálisis. En sus contenidos teóricos se encuentran articulados gran parte de los diferentes mecanismos y procesos que son necesarios para poder entender *Das Unheimliche*. El psicoanálisis, en palabras del propio Freud, es «la investigación de la parte inconsciente de nuestra vida psíquica» (BNOC, 1981, II, p. 1763).

Es importante reconocer los procesos psíquicos de la emoción siniestra en el capítulo 3, siendo los más importantes la represión y la regresión. En este último se producen las imágenes sensoriales. Ahora, ya entra en cuestión lo plástico, lo estético. No podemos olvidar en el capítulo 4, lo siniestro vivenciado y la realidad psíquica. Analizamos las teorías freudianas de la represión, el retorno de lo reprimido y la angustia, determinando que lo siniestro se manifiesta mediante la angustia como un afecto que proviene directamente del inconsciente y que se experimenta en la conciencia como una sensación. Ésta, se da sin representación psíquica, de ahí su difícil y refractaria esencialidad.

Por otro lado, lo siniestro patológico desarrollado en el capítulo 4, nos sirve para remarcar el carácter predominante de la realidad psíquica en el complejo de castración, como una fantasía patológica que crea y proyecta un escenario fantasmático del conflicto psíquico.

Mediante las teorías de Foster de lo siniestro dechiriquiano demostramos que lo siniestro vivenciado no se da en la ficción. Por lo que llegamos a la conclusión de que, siguiendo a Freud, nos encontramos con un tope, tanto teórico como estético para traspasar lo siniestro al arte, teniendo en cuenta que Freud al abordar la estética tan solo habla del campo de literatura.

Ese tope es la experiencia emocional siniestra que se da en lo siniestro vivenciado y que no puede ser traspasado a lo siniestro en la ficción puesto que en ésta, como anteriormente hemos mencionado, se disuelve la realidad psíquica, no se realiza puesto que en la ficción reina la fantasía y la imaginación. No hay que atenerse a ninguna prueba de realidad, todo es posible. En el seminario *La Angustia* de Lacan, es donde encontramos el texto que se relaciona con lo *unheimliche*. De esta forma, mediante esa nueva lectura de lo freudiano, podremos establecer relaciones e ir más allá. Para Lacan lo siniestro es la irrupción de "algo" que se convertirá en *unheimliche* en el registro imaginario, es decir, de algo que provocará un efecto ansiógeno. Ese algo será el objeto "a" como un resto de goce, de deseo inconsciente, de objeto perdido, de ficción alucinada de deseo, de algo reprimido que retorna y que está relacionado con el complejo de castración, con su función simbólica, y que tiene sus consecuencias en lo imaginario mediante la función del falo imaginario que, en la castración, se articula como la ausencia simbólica de un objeto imaginario, una falta simbólica de algo que tan sólo existe en la imaginación. Por eso, cuando Lacan teoriza e incluye el objeto "a" en la mirada, este objeto será reconocido en el registro de lo Real, puesto que, ese objeto, no puede ser realmente recuperado ni poseído ya que fue perdido en las formaciones preyoicas del niño y nunca se recuperará. Es un objeto de goce imposible de gestionar por el sujeto, le fulminaría, no estaría preparado psíquicamente para experimentarlo. Ese registro Real lo equipararemos con lo siniestro, puesto que, al igual que éste, irrumpe en el registro imaginario y simbólico. Se produce un agujero por donde trata de avanzar y colarse lo siniestro. El arte se convierte en un medio que nos permita negociar con ese agujero negro-siniestro-Real, y es, mediante lo lacaniano, que podemos resumir:

-por un lado, la ética de la estética que se aparta de la idealización y nos conduce a lo Real.

-por otro, la mirada como objeto "a", (en tanto viene a ser como objeto, la falta que se da en el complejo de castración, es decir el falo imaginario, resto libidinal, goce más allá de la satisfacción del deseo), donde el objeto sustituto (señuelo, velo, pantalla-imagen), será reconocido en el registro de lo Real, en lo *unheimliche*. Y a la vez cumplirá una doble función:

-o bien tapa: la sublimación freudiana

-o agujerea: la estética *unheimliche*. Lo siniestro encontrará en las tres estéticas (la del vacío, la del velo del inconsciente y la de lo Real), la forma de presentarse en la vida del sujeto.

1. 1 HIPÓTESIS

Desde los planteamientos freudianos, lo siniestro imaginado o en la ficción, no puede reflejar la experiencia emocional siniestra que se da en lo siniestro vivenciado. Por lo cual, lo siniestro imaginado, en su función estética, tan sólo llegará a provocar el sentimiento de lo siniestro.

La articulación de la experiencia emocional siniestra con lo siniestro imaginado será posible mediante dos vías: la de lo imaginario y la de lo Real.

Estas dos vías, posibilitarán la incursión de lo siniestro como elemento ansiógeno. Así, mediante el arte, ese elemento ansiógeno será objetualizado y estetizado cumpliendo una función placentera

o displicente en la experiencia estética del sujeto. La obra de arte se incorporará a la vida del sujeto como elemento, que tapa en la vía de lo imaginario o que agujerea en la vía de lo Real.

El título escogido para encabezar esta investigación es una intrincada construcción sintagmática de palabras convertidas en fonemas simbólicamente lacanianos. Su función no es otra que tratar de sintetizar la esencia que, para nosotros, se encuentra contenida en esta nuestra propuesta de investigación.

"Das Unheimliche: más allá del deseo y la phantasie en la angustia de castración mediante la estetización de la experiencia emocional siniestra como propuesta artística". Este título bien merece una explicación:

1 Incluir *DAS UNHEIMLICHE*, es respetar el término original alemán que tan difícil traducción tiene:

-en francés: extrañeza inquietante.

-en español: lo siniestro.

-en español sudamericano: lo ominoso.

2 MÁS ALLA DEL DESEO Y LA PHANTASIE: hace referencia al inconsciente y al término fantasía en el original alemán, tal como Freud concibió dicho término estas dos cuestiones son preferentes en la construcción psíquica que sostiene la represión y su retorno. El deseo inconsciente, es sustituido por la fantasía (parte fundamental de las estructuras del conflicto psíquico que anuncian el complejo de castración).

3 El término EN LA ANGUSTIA DE CASTRACIÓN, porque tal como decía Lacan de ahí parte todo, sobre todo de LA ANGUSTIA que es lo que determina cualitativamente la emoción siniestra.

4 LA ESTETIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA EMOCIONAL SINIESTRA como parte de una estrategia dentro de un orden que culminará en las tres estéticas diferentes: la del vacío, la del velo del inconsciente y la de lo Real.

Más allá de la teoría freudiana del deseo reprimido inconsciente y de la *phantasien*, ésta, se convierte en formación sustitutiva (las *phantasien*) que gestionará las consecuencias del deseo reprimido. A su vez, las consecuencias de la represión y lo reprimido hacen que el conflicto traumático se manifieste como síntoma bajo la angustia de castración. Esta manifestación la podemos encontrar en la experiencia emocional siniestra, que acabará rebasando el tope freudiano de la emasculación cuya consecuencia será la disolución de lo siniestro patológico en la ficción. Entonces, será necesario establecer una articulación con las teorías lacanianas de la estética y la angustia donde el objeto artístico ocupará el lugar del goce cuya imagen, ahora estetizada en la pantalla, apuntará hacia lo Real.

1. 2 OBJETIVOS

Con el fin de facilitar el desarrollo de los objetivos, hemos decidido estructurarlos en tres apartados:

- 1 Objetivos teóricos.
- 2 Objetivos experimentales.
- 3 Objetivos didácticos

1 TEÓRICOS

Comprender la experiencia emocional de lo siniestro partiendo de la emocionalidad de lo siniestro, es decir, de las cualidades emocionales y no de cómo es emocionalmente experimentado. Para ello, hemos determinado que será necesario diferenciar entre un proceso emocional, que se desarrolla entre el conocimiento sensible y la experiencia, y un proceso subconsciente, que se desarrolla entre el estímulo emocional y los procesos psíquicos. Los procesos psíquicos adquirirán especial relevancia partiendo de una aproximación al inconsciente.

Determinar cuáles son los procesos básicos de la emoción siniestra que se desarrollan en el inconsciente, para lo cual será necesario aproximarse a las teorías freudianas de los procesos psíquicos. Así, llegaremos a entender cómo la emoción siniestra se desarrolla a través de diferentes procesos psíquicos de la vida anímica. Será como un proceso en permanente transformación y con sus diferentes consecuencias psicológicas en el desarrollo de la vida emocional.

Analizar los procesos psíquicos mediante los cuales Sigmund Freud establece su teoría de lo siniestro como el retorno de lo reprimido. Estos procesos serían el de la regresión y la represión. Señalaremos la evolución, cambio y rectificación de algunas de sus teorías (el giro de 1920 y el de 1925) que serán de vital importancia en el planteamiento teórico de lo siniestro. La experiencia emocional siniestra en lo siniestro patológico, como el retorno de lo reprimido, se realiza mediante una serie de procesos que se centran en la represión y la angustia.

Diferenciar en lo siniestro vivenciado las dos formas de realidad: la psíquica y la material, siendo la primera lo reprimido y la segunda lo superado. Establecer la base fundamental que diferencia lo vivenciado de lo imaginado partiendo de lo que hemos denominado como imágenes *unheimliche*.

En lo siniestro imaginado, articular la irrepresentabilidad de la emoción siniestra, en la disyunción de la sublimación freudiana, con las teorías lacanianas que posibilitarán la irrupción de lo siniestro en el registro imaginario.

Establecer dos vías de acceso de lo siniestro a la estética: la de lo imaginario y la de lo Real, donde la función de la estetización será fundamental en la experiencia estética.

2 EXPERIMENTALES

A través de la experimentación y de los medios procesuales que conlleva la elaboración de las diferentes metodologías artísticas y partiendo del registro abstracto y figurativo, la experiencia sensorial y la conceptualización, nuestro pensamiento visual recrea imágenes que, mediante nuestra labor creativa/experimental, convertimos en objetos que aglutinan (no siempre es así), y sintetizan ese proceso que, en muchas ocasiones, escapa a nuestro control pero cuyos resultados somos capaces de reconocer, identificar y analizar. Poblamos nuestro imaginario de posibles proyecciones capaces de provocar sensaciones y emociones abiertas a la imaginación para poder dotar a las imágenes de un contenido que trascienda del plano de la expresión, orientando y redirigiendo los planteamientos iniciales, guiando un proceso creativo, y religando los contenidos expresivos hacia una dirección encaminada a objetualizar los elementos abstractos de nuestro pensamiento, mediante la abstracción de las imágenes, el proceso creativo y su objetualización y estetización formal, como consecuencia de aquella experiencia sensorial que deviene emoción. Mediante la práctica experimental trataremos de plantear los siguientes objetivos:

1 La estética del vacío:

La producción seriada de obras capaces de desarrollar los contenidos propuestos.

La realización de obras partiendo de un planteamiento basado en la representación de espacios de límite, vacío y de trascendencia. Trataremos de destruir el orden narrativo, resaltando la irrealidad simbólica de lo que la imagen predica.

2 La estética de lo Real:

La realización de obras, partiendo de la manipulación y relectura de carácter iconográfico, que nos permita transformar y articula un proceso de resignificación focalizado en cuestiones morales. Los materiales utilizados confieren cierto estilo que podemos denominar siniestro-kitsch.

Los objetivos experimentales se centran en la realización de obras a través de un proceso creativo-investigador-práctico que, nos permita experimentar con obras que incluyen, desde la utilización de materiales orgánicos (animales muertos y manipulados), hasta la inclusión de elementos como son la resina y el led. Obras que se componen de elementos orgánicos intervenidos, elementos cotidianos que se transforman en objetos-imagen, en alegorías que suscitan un anhelo hacia un plano más elevado que el terrenal (volver el cuerpo muerto del animal en objeto de "belleza"). También en la experimentación nos interesará resaltar los métodos procesuales que intervienen en la construcción formal del objeto estetizado.

3 DIDÁCTICOS

Nos parece importante resaltar que una de las funciones que puede competir a esta investigación, es la de facilitar una aproximación al estado de lo siniestro, aplicado al campo de las Bellas Artes. Los objetivos planteados son estos:

Establecer la relación introspectiva entre el sujeto y el objeto.

Acercar los contenidos derivados de lo siniestro en la conceptualización de la obra artística.

Teorización de las respuestas expresivas basadas en el sentimiento de lo siniestro en torno al arte.

Destacar las particularidades funcionales y metodológicas de la producción artística.

Ya para acabar este apartado, en líneas generales, podemos resumir los objetivos en estos cuatro puntos:

1 Reconocer e identificar el proceso de la emocionalidad del sentimiento de lo siniestro. (capítulo 2).

2 Identificar y comprender los procesos psíquicos que originan, procesan y provocan la emoción siniestra, (capítulo 3).

3 Analizar y reconocer la emoción siniestra mediante lo siniestro patológico. (capítulo 4).

4 Proponer dos vías de acceso a lo siniestro en la expresión artística, que nos permitan verificar la estetización, objetualización y el consecuente sentimiento de lo siniestro. (capítulo 5).

1.3 METODOLOGÍA

La función metodológica que estableceremos para llevar a cabo esta investigación estará marcada por la base teórica y la experimental. La estructuración y su sentido, son consecuencia lógica de nuestra forma de sentir y entender el problema planteado. A su vez, también es consecuencia de nuestras propias convicciones en torno a la investigación y sus resultados, por lo tanto, no se enmarca dentro de ninguna corriente ni tendencia, más bien es una clara propuesta introspectiva sin pretensiones mayores que las de intentar aprovechar al máximo los recursos puestos a nuestra disposición a lo largo de nuestra experiencia universitaria. La implicación personal conlleva dos vertientes: por un lado, la valerosa capacidad intuitiva del ser humano para establecer cadenas y puentes asociativos, que pueden ser canalizados por un impulso afectivo ilusionante; y por otro, la incuestionable necesidad de encontrar respuestas a aquellas cuestiones que nunca llegaron a ser respondidas.

La incursión en los textos de Sigmund Freud (Obras Completas) y Jacques Lacan (Seminarios), ha supuesto un duro y arduo trabajo de clasificación y selección para lo cual hemos tenido que apoyarnos en los diferentes autores que interpretan sus textos tales como: Jacques-Allain Miller, Jacques Laplanche, Juan Carlos Cosentino y Juan David Nasio entre otros. Las diferentes lecturas y relecturas en algunos momentos fueron apoyadas por diversos contactos vía email con personalidades relevantes dentro del campo del psicoanálisis como son el caso de Margarita Álvarez (principal traductora de los textos de Miller), así como de Diana Voronovsky (reconocida psicoanalista y compañera del fallecido Roberto Harari, otro de los psicoanalistas más relevantes de Argentina).

Tal como acabamos de manifestar, es conviene destacar la complicada y exhaustiva lectura de parte las obras completas de Freud, y Lacan. En el caso de Freud, las diferentes ediciones de sus obras conllevan la comprensión e interpretación de las diferentes traducciones así como el uso de diferentes acepciones y términos para una misma palabra, lo cual, complica aún más decidirse por una definición concreta que más se acerque y mejor se adapte a nuestro criterio. En este sentido, dado el gran número de citas intertextuales y textuales de las obras de Freud y Lacan, hemos creído conveniente añadir abreviaturas que nos permitan sintetizar los referentes de dichas obras. Siguiendo el criterio de las normas APA (2017), en lo referente a la normativa de las citas textuales e intertextuales debemos advertir que no es nuestro deseo contravenir dichas normas pero que, dada la extensa profusión de citas referentes a Freud y Lacan, creemos conveniente introducir dentro de la citada normativa, las siguientes abreviaturas: en el caso de las obras completas de Freud utilizaremos dos abreviaturas: AOC referida a las obras completas editadas por Amorrortu, por ejemplo: (AOC, 1992, I, p. 401), (edición, año de edición, nº de tomo y página) y BNOC, referida a la edición de Biblioteca Nueva, por ejemplo: (BNOC, 1981, I, p. 918), (edición, año de edición, nº de tomo, y página). En el caso de otras obras de Freud, para las que también utilizaremos abreviaturas, (tal como indicamos al inicio del capítulo tercero donde incluimos un listado), éstas, serán citadas de la siguiente manera, por ejemplo: (2014, LIS, II, p. 26), (año de edición, título abreviado, nº de página).

También hemos de advertir que utilizaremos indistintamente ambas ediciones dependiendo de cuál de ellas contenga la expresión más adecuada para cada texto a citar. En el caso de Lacan, hemos utilizado la edición de Paidós de sus seminarios que, citaremos así: (Lacan, 1996, S, 1, p. 110), (autor, año de edición, nº de seminario y nº de página). En ambos casos, tanto en Freud como en Lacan hemos procurado referenciar el año en que fueron escritas las obras de Freud e impartidos los seminarios de Lacan, con el fin de facilitar su búsqueda bibliográfica.

De igual forma, hemos decidido añadir al final un anexo de notas al pie de página para facilitar la lectura puesto que, debido a la extensión de algunas de estas notas, lo conveniente ha sido ubicar su extensión en otro lugar.

1.4 PRINCIPALES FUENTES DE INFORMACIÓN

Obviamente, para la realización de nuestra investigación, partiremos del apoyo que nos pueden brindar anteriores investigaciones que se aproximaron a *lo siniestro*. Tres son los autores, que con más rigor, emprendieron el camino que nos condujo hasta nuestro planteamiento. Me estoy refiriendo a Sigmund Freud (1856-1939), Jaques Lacan (1901-1981) y Eugenio Trías (1942-2013). Los dos primeros, desde una perspectiva psicoanalítica y el tercero, desde la rama filosófica de la estética.

Freud, emprendió su investigación desde un enfoque metapsicológico, basado en su método psicoanalítico y las complejas teorías psíquicas del retorno de lo reprimido, reflejadas en la obra *Das Unheimliche* de 1919.

Jaques Lacan, tal vez el psicoanalista y pensador más importante del panorama posmoderno, abordó lo siniestro en su seminario dedicado a la angustia, estableciendo la estructura de lo *unheimliche* en base a una relectura de lo freudiano completamente novedosa donde *Das Unheimliche*, se convierte en pieza nuclear para comprender y analizar el fenómeno ansiógeno de lo siniestro, partiendo de la angustia de castración. Con ello, referenció y circunscribió en el registro imaginario lo que Freud señaló como categoría estética.

Eugenio Trías, de forma magistral, trazó el recorrido estético de lo siniestro estableciendo los referentes estéticos en lo bello y lo sublime, arribando en la inquietante orilla de lo siniestro.

Principalmente, en base a establecer unas correspondencias cronológicas entre unas categorías fundamentales -lo bello, lo sublime y lo siniestro-, y su concepto teórico correspondiente -la limitación formal, lo infinito y lo inconsciente, respectivamente. Todo ello, bajo unas preguntas fundamentales que cuestionan qué es lo bello, qué características posee el juicio estético y cuáles son los procesos inconscientes que determinarán la creación de valores estéticos, enmarcado a través de unas constelaciones histórico-temporales que abarcan desde la Grecia clásica a hasta el Romanticismo. Así, tal como Juan de Salisbury (1159) nos recordó en *Metalogicon* lo que Bernardo de Chartres dijo:

Somos como enanos a los hombros de gigantes. Podemos ver más, y más lejos que ellos, no porque la agudeza de nuestra vista ni por la altura de nuestro cuerpo, sino porque somos levantados por su gran altura. (III, 4).

Nos apoyaremos en estos tres grandes pensadores: Freud, Lacan y Trías. Mediante la articulación de su pensamiento, seremos capaces de comprender la categoría estética de lo siniestro. A continuación sintetizaremos las principales propuestas teóricas de cada autor.

FREUD: *Das Unheimliche*

El autor trata de teorizar y conceptualizar lo siniestro, partiendo del término unheimlich. Freud, al abordar ciertas cuestiones estéticas, considera que éstas, son como ciencias de las cualidades de nuestra sensibilidad, y piensa que no deben dedicarse exclusivamente a la "doctrina de lo bello" sino, también, a los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables que pueden provocar ciertas obras en el campo de la estética. Lo UNHEIMLICH, lo siniestro, forma uno de estos dominios. No cabe duda que dicho concepto está próximo a los de espantable, angustiante, espeluznante. Considera que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto determinada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general. Se propone Freud descubrir el sentido esencial que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es "siniestro". Para ello, propone dos caminos:

1 Averiguar el sentido que la evolución del lenguaje ha depositado en el término UNHEIMLICH.

2 Congregar todo lo que a las personas y en las cosas, en las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones nos produzca el sentimiento de lo siniestro, deduciendo así el carácter oculto de éste a través de lo que todas esas cosas tienen en común.

Freud (1919) considera que cualquiera de las dos vías nos llevará al mismo resultado: lo siniestro. Esto, «sería aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (BNOC, 1981, III, p. 2484). Freud realiza su estudio partiendo de una base psicoanalítica de la neurosis. Así determina, mediante un análisis lingüístico de lo *Unheimlich*, una estructuración del fenómeno que ejemplifica a través del cuento *El arenero* de Hoffman y en él, halla Freud los motivos que causan o pueden producir lo siniestro. Para ello, la teoría principal que sostiene su propuesta es la del retorno de lo reprimido. Podemos resumir que para este autor lo siniestro es aquello que siendo familiar, hogareño, íntimo, bajo unas circunstancias determinadas puede revelarse siniestro. De tal forma que, establece un inventario de motivos siniestros y deduce que, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad, lo siniestro encuentra su lugar. Concluye diferenciando entre lo siniestro vivenciado y lo imaginado, asociando lo primero a complejos infantiles reprimidos

(complejo de castración) y convecciones primitivas que retornan, y lo segundo en aquello que puede ser provocado por la imaginación. En nuestra opinión, el núcleo central de *Das Unheimliche*, se encuentra en la angustia de castración.

LACAN: *La angustia*

En el seminario nº 10 *La angustia* (1962-63), es donde este autor relacionará lo *unheimliche* con la angustia, determinando que de donde todo surge es de la castración imaginaria, de una falta imaginaria de la cual no existe imagen, por lo que, cuando algo ocupa su lugar, surge el efecto *unheimliche* que provocará angustia. Esta falta imaginaria y desimaginarizada, será usurpada por algo que fracturará el registro imaginario. En este punto es donde entra en relación con el campo de la estética, puesto que es en el registro imaginario donde se producirá lo *unheimliche*. La articulación de esta falta con el registro imaginario será realizada en el seminario nº 11 *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), mediante la mirada como objeto *a*. Una vez articulada la falta con la mirada en el registro imaginario, la función estética la desarrollaremos basándonos en el seminario nº 7 *La ética del psicoanálisis* (1959-60), donde la sublimación será la función que eleve el objeto a la dignidad de la Cosa. Ese objeto ocupará la falta imaginaria y será reconocido en la mirada como objeto "a" en el registro de lo Real. Los objetos estéticamente sublimados serán elevados a un estatus que les conferirá su entrada en el campo del arte.

TRÍAS: *Lo bello y lo siniestro*

El autor aborda lo siniestro desde concepciones filosóficas y se centra en las categorías estéticas de lo bello, lo sublime y lo siniestro. Dentro de su propuesta es fundamental comprender cómo se desarrollan las diferentes categorías estéticas, la conexión entre ellas, el proceso evolutivo, así como su contextualización. Irremediamente, la estética, hoy en día, abarca todo (refiriéndonos al arte), puesto que toda expresión artística tenemos que percibirla y sentirla. De tal manera, que los procesos subjetivos, a través de los cuales comprendemos el arte, son los estéticos. Trías nos propone para entender lo siniestro, dos hipótesis:

- 1 Lo siniestro es condición y límite de lo bello.
- 2 Allí donde aparece lo siniestro, se produce la ruptura del efecto estético.

Por lo tanto, la belleza es un velo ordenado que cubre lo siniestro, y el arte sitúa al sujeto en un posición en la cual está a punto de "ver" lo que no puede ser visto. Esa visión que es aliento para el ojo y ceguera para la mirada deja a ésta en un perpetuo estado diferido.

Mediante estas dos propuestas, Trías se decanta por un enfoque orientado desde la estética. Su hipótesis podemos resumirla de la siguiente manera: lo siniestro es límite y condición de lo bello, la belleza es un velo formal que oculta lo siniestro, si éste velo es rasgado, roto, desvelado, al revelarse lo siniestro se produce la ruptura del efecto estético.

Para este autor el arte actual roza esos límites, los apura tratando de desvelar lo siniestro sin que se produzca la ruptura del efecto estético.

Los tres autores, al abordar *lo siniestro*, en sus planteamientos y conclusiones tienen en común una serie de cuestiones:

1 La aparición de lo siniestro supone un retorno y una ruptura que afecta al estatus del orden imaginario y simbólico en su equilibrio: psíquico y estético.

2 Donde aparece, cuestiona nuestro estatus moral e intelectual, incomoda y puede producir angustia

3 Lo *unheimliche* sitúa al sujeto en una realidad marginal que apunta a lo Real.

Añadiremos que puede ser considerado como un síntoma de nuestra sociedad, esta sociedad con una clara tendencia *analgésizante* -que reprime y envuelve lo patológico- que en nuestro caso, el de los creadores plásticos, llamamos objetualización, esa herida abierta que sana, que cura.

A parte del núcleo básico en torno a estos tres autores, la oferta bibliográfica existente es dispersa y un tanto errática a la hora de establecer en la estética una conexión siniestra. Si hemos de destacar algún autor, sin duda, nuestra preferencia se centra en dos: Hal Foster con la confusa *Belleza compulsiva* (2008), donde el retorno de lo reprimido y la compulsión a la repetición se manifiestan en las obras surrealistas, y *El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo* (2001), donde acomete las relaciones de lo siniestro y la estética por una parte mediante el realismo traumático articulado en las teorías lacanianas como el encuentro fallido con lo Real, reflejado en lo traumático, y por otra parte mediante la mirada como objeto "a". En esta ocasión, de forma más acertada que en la anterior (2008) introspección en lo siniestro. El otro autor es Miguel Ángel Hernández-Navarro con *La so(m)bra de lo Real* (2006), donde realiza un magistral recorrido por las teorías lacanianas aplicadas a la cultura visual, equiparando lo *unheimliche* con lo Real laciano.

1.5 CONTENIDOS

Principalmente, el desarrollo de los contenidos deviene del método establecido para estructurar el proceso de respuesta, a las inquietudes formuladas en torno a la cuestión de lo siniestro. Esta cuestión no es otra que la de tratar de esclarecer, en el panorama actual, ciertos aspectos que sintetizaremos a continuación en los resúmenes de los contenidos de cada capítulo, y que podemos resumir como:

La experiencia emocional de lo siniestro es un proceso psíquico, a través del cual experimentamos angustia, miedo y terror. Estas experiencias emocionales tienen la potencialidad de transformarse y convertirse en un sentimiento objetualizado mediante la estetización de las obras artísticas.

En todos los capítulos subyace un planteamiento comprometido con nuestras más profundas y personales convicciones, que se orientan en el campo de la práctica experimental hacia una fórmula dual y de cierto carácter antagónico

Inconsciente-conciencia
Interior-exterior
Emoción-sentimiento
Fantasía-realidad

CAPÍTULO 1 INTRODUCCIÓN

En este capítulo desarrollamos, en líneas generales la hipótesis, los objetivos, la metodología y los contenidos.

CAPÍTULO 2 LA EMOCIONALIDAD DEL SENTIMIENTO DE LO SINIESTRO

Freud dice que lo siniestro es un sentimiento, por lo tanto, en primer lugar, tendremos que comprender como se genera un sentimiento, cual es el proceso que caracteriza a lo siniestro como sentimiento. Empezaremos a bosquejar, a establecer la diferencia entre emoción-sentimiento puesto que, posteriormente, parte de nuestra tesis se basa en la diferencia entre la *emoción siniestra* y *el sentimiento de lo siniestro*. Lo hemos dividido en dos partes: a nivel cognitivo y en el plano psíquico.

- 1 El conocimiento sensible y la experiencia: sentido progresivo.
- 2 Los procesos subconscientes: sentido regresivo.

El punto 1, el conocimiento sensible y la experiencia, se corresponde con el proceso que, partiendo de un estímulo, termina en un sentimiento. Compete a la racionalización, es un producto de la conciencia. Se corresponde con lo que hemos denominado *el sentimiento de lo siniestro*, el sentido progresivo del aparato psíquico freudiano.

En el punto 2, los procesos subconscientes serían los que se corresponden con la *emoción siniestra*, que queda inscrita y registrada en el inconsciente como reminiscencias en la percepción interna de la vivencia psíquica. La importancia que concedemos a los procesos subconscientes se generará a partir del protagonismo nuclear del inconsciente como vía de acceso a lo psíquico. Por eso, dedicaremos especial atención a comprender como a lo largo de la historia el ser humano tomo contacto de diferentes formas con la instancia psíquica del inconsciente. Una de las vías de acceso más directa al inconsciente serán las experiencias oníricas, que nos permitirán comprender los procesos psíquicos de la emoción siniestra.

CAPÍTULO 3 LOS PROCESOS PSÍQUICOS DE LA EMOCIÓN SINIESTRA

Cómo se crea, se desarrolla y se manifiesta la experiencia emocional en el sistema Ψ . En este capítulo analizaremos los procesos psíquicos mediante los cuales Sigmund Freud establece su teoría de lo siniestro como algo reprimido que retorna. Estos procesos serían el de la Regresión y la

Represión. Señalaremos la evolución, cambio y rectificación de algunas de sus teorías que serán de vital importancia en el planteamiento teórico de lo siniestro y que nos llevarán a tener en cuenta:

1 El proceso que determina, que primero se da la represión y ésta, genera la angustia, rectificado posteriormente, mediante el proceso en el que la angustia genera la represión. Este nuevo planteamiento teórico nos lleva a sopesar la anterior teoría en la que se basa *Das Unheimliche*: la teoría del retorno de lo reprimido que genera lo siniestro.

2 Se dan dos direcciones (dos relaciones): la progresiva, que es del exterior (percepción) hacia el interior, y la regresiva, que es del interior (inconsciente) al exterior (conciencia-percepción)

3 La diferencia entre registro instintivo primigenio (en el inconsciente): la emoción siniestra, y la sustitución de esta emoción por el proceso perceptivo de la conciencia: el sentimiento de lo siniestro

CAPÍTULO 4 LO SINIESTRO PATOLÓGICO COMO LA EXPERIENCIA EMOCIONAL SINIESTRA

Lo siniestro patológico se convertirá en el término que adoptamos para explicar las cualidades y procesos del retorno de lo reprimido y que Freud afronta desde su particular perspectiva en torno a cuestiones estéticas. Basándonos en el trabajo de Freud, destacaremos la histórica interpretación errónea de las teorías freudianas en torno a lo siniestro, así como la equivocada y superficial interpretación de lo reprimido y la angustia. Remarcaremos, en lo siniestro vivenciado, la importancia de las dos realidades: la psíquica y la material, y del giro de 1920 con su obra *Más allá del principio de placer*. También el valor de la prueba de realidad y la *phantasie*, el complejo de castración y las imágenes *unheimliche* donde diferenciaremos entre la propuesta de Foster de lo siniestro dechiriquiano y las imágenes sensoriales traumáticas del Hombre de los Lobos donde lo *unheimliche* se convierte en una estética del horror.

CAPÍTULO 5 LO SINIESTRO IMAGINADO

Lo siniestro imaginado, partirá desde la paradójica conclusión freudiana que nos llevará a plantear la irrepresentabilidad estética de la emoción siniestra, puesto que en la sublimación, se producirá una disyunción de la represión. La articulación de lo *unheimliche* entre la angustia y la estética, nos conducirá a sugerir, en base a las teorías lacanianas, cómo desde lo siniestro imaginado a la irrupción de lo siniestro en el registro imaginario, estableceremos una aproximación hacia la vía de lo Real donde la pulsión escópica de la mirada como objeto "a", será reconocida en el registro de lo Real puesto que ésta mirada puede llegar a simbolizar la falta nuclear expresada en el fenómeno de la castración. Plantearemos dos vías de acceso a la estética de lo *unheimliche*: la vía imaginaria con la estética del vacío y el velo de lo inconsciente; y la de lo Real mediante la mirada, la anamorfosis y la pantalla-imagen donde la estética de lo Real se realizará en la estetización de la cultura visual.

1.6 JUSTIFICACIÓN

En nuestra opinión, el panorama actual, tanto teórico como experimental que se ocupa de la incursión de lo siniestro en la estética, presenta un carácter confuso y poco claro. Creemos que es necesario aportar nuevas visiones y enfoques que ayuden a clarificar la forma de entender las aplicaciones de las teorías freudianas y lacanianas a la estética. Desde nuestra investigación planteamos diferentes posibilidades, tanto teóricas como experimentales, que aportan una nueva visión que permita ampliar el ya de por sí amplio espectro que abarca la estética. Tal como hemos reflejado en los objetivos teóricos, didácticos y experimentales, así como en los contenidos a lo largo de esta investigación, se podrán encontrar aportaciones y planteamientos que validen y justifiquen su realización, dentro de los cuales podemos destacar: la necesidad de diferenciar entre las diferentes experiencias de lo siniestro: lo vivenciado y lo imaginado. La irrepresentabilidad estética de la experiencia emocional siniestra, será validada en la incapacidad, generalmente confundida y mal interpretada de la sublimación. Las serias dificultades que podemos encontrar para articular lo imaginado con los procesos psíquicos de la emoción siniestra mediante lo siniestro patológico. La diferencia entre lo siniestro imaginado y la irrupción de lo siniestro en el registro imaginario, cuestión esta, que hemos tratado de resolver mediante la aportación de dos vías o vertientes como son la de lo siniestro imaginado en la vía de lo imaginario y lo siniestro en el registro imaginario como vía de lo Real, o lo no simbolizado. Estas dos vías se realizarán mediante tres formas estéticas diferentes: la del vacío, la del velo de lo inconsciente y la de lo Real.

CAPÍTULO 2

LA EMOCIONALIDAD
DEL SENTIMIENTO DE LO SINIESTRO

2.0 LO SINIESTRO COMO UN SENTIMIENTO

INTRODUCCIÓN

En su imprescindible trabajo de 1919 sobre lo siniestro, Freud, dejó constancia de que lo siniestro es un sentimiento. En varias ocasiones así lo dice: «los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables», «experimentar esta cualidad sensitiva» (BNOG, 1981, III, p. 2483), «en las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, nos produzca el sentimiento de lo siniestro» (p. 2484), «El sentimiento de lo siniestro» (p. 2501).

No sólo en estas citas se encuentran las referencias al sentimiento de lo siniestro, sino, que a lo largo de todo su trabajo, no es difícil encontrar las relaciones para llegar a concebir lo siniestro como un sentimiento. Por lo tanto, debemos plantear una división del capítulo en dos partes, que nos sirvan para diferenciar los dos aspectos fundamentales que determinan lo siniestro como emoción. Esto dos puntos, partirán del estado emocional y sus consecuencias. Consideramos que la secuencia que culmina en el estado emocional de lo siniestro se compone de dos procesos:

1 El emocional, que se desarrolla entre el conocimiento sensible y la experiencia.

2 El subconsciente, que se desarrolla mediante los procesos mentales subconscientes de: el inconsciente, el preconscious y la conciencia. Éste se desarrolla entre el estímulo emocional y unos procesos psíquicos determinantes. Tendremos que diferenciar entre el proceso emocional y el proceso subconsciente.

Proceso emocional: Entre el conocimiento sensible y la experiencia.

Proceso subconsciente: Entre el estímulo emocional y los procesos psíquicos.

A su vez, estos dos procesos contienen cada uno, sus específicas cualidades, en la formación de la experiencia emocional.

Proceso emocional:

Lo siniestro se da como un sentimiento, y como tal, se encuentra indisolublemente asociado a la capacidad emocional de sentir y experimentar. Vamos a centrarnos principalmente en la emocionalidad de lo siniestro, no en como lo siniestro es emocionalmente experimentado². Nos interesa destacar, que como un sentimiento, lo siniestro, se caracteriza por una parte emocional y esa parte emocional tiene un desarrollo común y general a todo proceso cognitivo emocional. En este primer punto nos estamos refiriendo al proceso que determina la secuencia emocional cognitiva, y que queda establecida de la siguiente manera:

- Sensación
- Percepción
- Emoción
- Sentimiento
- Memoria emocional
- Estado emocional

El proceso sensorial - perceptivo – afectivo, tiene un recorrido que culmina, con un estado emocional determinado. Hemos titulado esta primera parte del capítulo como:

Experiencia y conocimiento sensible: Procesos cognitivos emocionales.

Esta primera parte del capítulo se centrará en tratar de esclarecer la experiencia desde el conocimiento sensible, que supone sentir, percibir y emocionarse. La experiencia cognoscitiva y sensorial se imbrica hacia un estado emocional que Freud denomina el *sentimiento de lo siniestro*. La cognición de la experiencia mediante la sensación y la percepción nos llevará al conocimiento de lo sensible, de la emoción que se deriva de ello. Identificado mediante el conocimiento cognoscitivo de la experiencia, dicha emoción se convierte en sentimiento, en sentimentalidad de la experiencia, que en el caso de lo siniestro, se apodera de los sentidos.

Procesos subscientes:

Lo siniestro se da como una emoción que estimula un estado inconsciente de representación preconsciente proyectando un sentimiento consciente de lo siniestro. Es decir, la capacidad de crear mediante un estímulo *sensoperceptivo*, una representación preconsciente compuesta de recuerdos y aprendizajes, que no son conscientes, pero que pueden llegar a tener acceso a la conciencia y establecer proyecciones conscientes de sentimientos potenciados, como sería el caso de lo siniestro. En este segundo punto nos estamos refiriendo a los procesos psíquicos y concretamente, a los procesos subscientes de la psique (inconsciente – preconsciente - conciencia, desde el punto de vista de Freud). Que mediante su ingente trabajo de investigación e interpretación de los sueños estableció el sistema y funcionamiento de la psique. Lo inconsciente alberga entre otras cosas lo «reprimido», es decir, lo personal, un «inconsciente personal» que refleja la vida anímica más íntima.

2 Este aspecto será tratado en capítulos posteriores.

Freud postula una infraestructura inconsciente centrada en el *Eros sexual*, y lo convierte en el principal motivo tractor de sus teorías.

El inconsciente se convierte en una «estructura» de contenidos individuales. El medio mediante el cual llegaremos a tener un contacto personal, único y subjetivo con lo más profundo y oculto de nuestras emociones. Las ensoñaciones, o experiencias oníricas nos mostrarán el camino para comprender el funcionamiento del inconsciente, y los procesos psíquicos que igualmente, regulan la vida consciente.

2. 1 EL CONOCIMIENTO SENSIBLE Y LA EXPERIENCIA

Este capítulo está centrado en tratar de destacar el proceso emocional del conocimiento sensible y la experiencia. Desde la sensación, pasando por el proceso perceptivo hasta la emocionalidad de la experiencia que se convierte en conocimiento sensible, es decir, en un sentimiento, y nos produce un estado emocional que se convierte en sentimentalidad de los sentidos. Podemos entender todo este proceso dentro de los ámbitos de la cognición, concretamente, de la cognición emocional, donde el conocimiento será adquirido por la experiencia emocional. Un proceso que se sustenta en aspectos fisiológicos, conductuales y expresivos, y que lleva implícito un sistema cognitivo que realiza la tarea procesual de sentido. La cognición entendida como un proceso informativo que conlleva repercusión emocional, es decir, las evaluaciones cognitivas que derivan, influyen y determinan en la experiencia emocional.

Podemos realizar “valoraciones” de las emociones y sentimientos. Objetivizar su contenido significativo, adquirir conocimiento de esa “experiencia” que es el sentir, como un claro proceso cognitivo de aprendizaje y reconocimiento. Un afán representacionista, que deviene de la necesidad. Surge como aplicación heurística y creación logopática, cuestión ésta, que nos ayudará a alcanzar un conocimiento enfocado hacia una determinación holística. El conocimiento sensible y la experiencia es personal, unipersonal. No es aplicable a otro que no sea yo, no es generalizable. Lo que sentimos, la intimidad, «lo íntimo no contrastable» (Castilla del Pino, 2001, p. 27). Sólo podemos hablar sobre *ello*, de *ello*, mediante el lenguaje, elucubrar su “significado” y realizar una inferencia irresoluble.

2. 1. 1 SENSACIÓN

La sensación nos alerta de una experiencia, esta puede ser una experiencia consciente simple, cuando uno de nuestros órganos es estimulado o la percepción psíquica de un hecho. La sensación forma parte del proceso que caracteriza el acceso a la información. Las sensaciones son interpretadas por el cerebro, este es el primer paso del proceso cognitivo, la sensación que antecede a la percepción.

Los sistemas sensoriales nos ponen en contacto con nuestro entorno mediante un estímulo que es recibido por los receptores sensoriales. Por lo tanto, se produce un estímulo que es captado por un órgano sensorial, y éste, produce una *sensación*. Éste proceso cognitivo se encuentra sometido a limitaciones espaciales y temporales, puesto que el proceso: estímulo – sensación – percepción, es inmediato, y depende de la capacidad sensorial que se realiza en el momento de experimentar una sensación. Las sensaciones que experimentamos mediante los órganos fisiológicos, y que directamente interceden entre el “yo” que percibe y el entorno, se encuentran de este modo, limitadas a marcos espacio – temporales. Como circunstancia activa del proceso, se limita a la obtención *in-*

situ de la sensación, a la limitación espacio – temporal, que engloba y articula la capacidad sensitiva. Esta limitación, de hecho, es particularmente restrictiva, ya que, ciertas capacidades cognitivas de la sensación pueden quedar excluidas y olvidadas del proceso que nos ocupa, y que recordamos: lo siniestro como emoción. Existen formas de superar dichas limitaciones mediante las huellas mnémicas y la imaginación.

La secuencia estímulo – sensación – percepción generalmente es desencadenada por los órganos sensitivos de los cinco sentidos: vista, oído, tacto, gusto y olfato. Estos cinco sentidos son los llamados exteroceptores, son los sentidos que procesan los estímulos exteriores, mediante las capacidades sensoriales y nos ponen en contacto directo con el inicio de la realización cognitiva de la experiencia. En este caso, partimos de las sensaciones que intermedian con lo externo, pero también pueden llegar a realizarse procesos cognitivos que, partiendo de un estímulo, puedan llegar a desarrollar sensaciones que en muchas ocasiones no tienen por qué ser mediadas entre lo externo y el “yo”. Como anteriormente mencionamos, en el caso de que intervengan las huellas mnémicas y la imaginación, ambas, tienen la capacidad de desencadenar sensaciones, llamémoslas internas, que a su vez regulen procesos perceptivos, y que desarrollen secuencias cognitivas emocionales que determinen experiencias creadas en torno al conocimiento sensitivo. El poder de la imaginación y la capacidad evocadora inconsciente del registro mnémico están fuera de toda duda. No sólo los órganos sensitivos producen sentido sensorial. También las huellas mnémicas y la imaginación tienen capacidad de producir y generar sensaciones, puesto que la memoria “inconsciente” almacena la transformación abstracta que obtenemos en el proceso perceptivo de una sensación. La estimulación, una vez es “codificada”, “reconocida” como impresión sensorial, se transforma en percepción. Ésta, ejerce una proyección que habilita, como fenómeno psíquico, tres niveles de reconocimiento:

- 1 Como abstracción mental que registramos en la memoria. Huella mnémica.
- 2 Como representación isomorfa, que nos permite el reconocimiento formal.
- 3 Como acción motora fisiológica. Reacción física interna – externa.

La transformación de la sensación en fenómeno psíquico, admite una capacidad sensible o sensitiva del órgano “cerebro”, la capacidad analítica de los órganos sensoriales, de los diversos sentidos. La polisensorialidad nos puede ayudar a configurar una exploración diferenciada de la “realidad”. Por lo tanto, si la capacidad cognitiva del cerebro, cuyo fin es habilitar al sujeto cognoscente, es reforzada por el proceso cognitivo emocional y la capacidad de análisis de sus órganos sensoriales, cuanto mejor y más elaborada sea dicha capacidad de cognición sensitiva, más enriquecedor será el conocimiento sensible y la experiencia.

2. 1. 2 EL ESTÍMULO

Considerar que los estímulos únicamente son capaces de operar en los llamados exteroceptores, sería una forma de limitar y constreñir las posibilidades sensoriales. Si anteriormente ya apuntamos a la memoria “inconsciente” y la imaginación como vías de acceso a la formación de sensaciones fuera de la limitación espacio – temporal, bien podemos considerar que el ser, que es capaz de sentir, de recibir, de aprehender un estímulo, no sólo es capaz de hacerlo mediante los principales órganos sensoriales. También la memoria y la imaginación son capaces de producir “estímulos” dentro del ámbito de un proceso sensitivo y estimulante. Nos estamos refiriendo a estímulos complejos, que

requieren la intervención de procesos cognitivos intelectuales capaces de adecuar la sensorialidad transformada, en recursos transmisores de estímulos potenciados mediante la imaginación y la fantasía. La experiencia vital se puede convertir en una fuente de estímulos, que como experiencias vividas, podemos retener en la memoria. Las sensaciones introspectivas de carácter reflexivo construidas por el pensamiento, pueden ejercer una fuerte dimensión sensorial que maximice la experiencia perceptiva. La sobredimensionalidad emocional puede convertirse en un estímulo impulsivo controlable o incontrolable, y en su defecto, llegado el caso, en fuerza creativa o destructiva.

Si la psicología comúnmente clasifica los estímulos en introceptivos, propioceptivos y esteroceptivos, y los limita a la exterioridad e interioridad física receptiva de nuestro propio organismo, no podemos olvidarnos de los estímulos emocionales que no tienen por qué corresponderse con una causa fisiológica o una recepción externa, sino con el mundo interior de los hechos psicológicos, con la personificación. Escapar de la praxis científica reduccionista para poder descubrir personalmente e íntimamente la sensorialidad sensitiva de los estimulantes autoestímulos internos que pueblan la psique. Como es el caso de la actividad creativa.

2. 1. 3 PERCEPCIÓN

Las *sensopercepciones* son el proceso cognitivo emocional principal. Las sensaciones, y la percepción (en su grado más complejo), debido a la relación que puede tener con los factores cognitivos de la memoria y de la imaginación, son factores intelectuales que convierten esta relación en una relación profunda y compleja. La *sensocognición* de la percepción articula un proceso de aprehensión de la "realidad", mediante un proceso que culmina como un acto de experiencia, y que, como no, en este proceso, tiene gran importancia la experiencia emocional. Al igual que en la sensación, la percepción se halla limitada por la condición espacio-temporal, y al igual que aquella, podemos romper y traspasar esa condición a través de la imaginación, la memoria y la creatividad intelectual del pensamiento. Al ser la percepción un eslabón perteneciente a una cadena transmisora que está condicionada a un proceso consecutivo, no podemos separar las partes del proceso como actos cognitivos individuales que operan y funcionan independientemente, sino, que la proximidad de los procesos se establecen en una contigüidad inmediata y reactiva. De ahí que, si hemos de establecer una dimensión significativa al proceso perceptivo, destacaremos la capacidad regenerativa de los procesos de aprendizaje en múltiples percepciones y la operatividad intelectual integrada en los procesos cognitivos del ser cognoscente. No siempre la percepción de lo percibido conlleva un procesamiento intelectual. El constante flujo de información *sensoperceptiva* conlleva una selección de factores internos y externos que en muchos casos realizamos de forma automatizada e inconsciente. Algún investigador como es el caso de Basalou (1993), sostiene que el conocimiento básico sobre el que se sustenta todo sistema conceptual es de raíz perceptual. Los sistemas perceptuales se convertirían así en, «la arquitectura cognitiva del sistema conceptual» (como se cita en González Labra, 1998, p. 200). Dicha arquitectura cognitiva, estaría acompañada por las capacidades *sensoperceptivas* y *sensocognitivas*, estableciendo así, una conexión, articulada en torno a cuestiones y aspectos emocionales. Las emociones y todo lo que concierne a la sensorialidad serían de este modo, la conexión entre lo sensitivo, lo perceptivo y la realización intelectual capaz de dirimir pensamientos y conceptos. Nos encontramos ahora en un punto muy interesante del proceso perceptivo, puesto que no sólo podemos considerarlo como un sistema basado en los órganos sensoriales perceptivos, sino, que además, la percepción puede llegar a ser la vía de búsqueda y conocimiento de la experiencia psicológica interior, del descubrimiento de la psique.

2. 1. 3. 1 LA SENSORIALIDAD DE LAS PERCEPCIONES

El problema de lo físico y lo mental, la extrañeza de su relación, hace su aparición en el momento de plantearnos como las sensaciones sentidas, la experiencia subjetiva de las sensaciones, se convierte en percepción sensorial. Como partiendo de la fisicidad presente, ésta se transforma en experiencia subjetiva mediante la percepción de toda exterioridad. El problema viene de lejos, como es el caso de Demócrito (V-IV a. e. c), cuando empezó a plantearse la cuestión de las sensaciones, y concretamente en la percepción de los objetos. Demócrito fue el que planteó el problema de los "sentidos", indicando que las sensaciones son por convención. Con esto viene a decir que en los objetos no podemos encontrar cualidades sensibles sino cualidades primarias. Son los sentidos los que forman las sensaciones. La relación senso-perceptiva se postuló en diferenciar entre las cualidades³ (*quale*) de los objetos. Los filósofos y los físicos, principalmente, a causa de la mecanización de la naturaleza y la revolución científica, llegaron a diferenciar en su afán mecanicista, las cualidades primarias de las secundarias.

Las cualidades primarias son intrínsecas y determinan las nociones, como por ejemplo, la forma, que son nociones primarias de lo percibido y las cualidades secundarias son las subjetivas, por ejemplo el olor, y captan las nociones secundarias de lo percibido y que el ser percibiente evalúa íntimamente en la intimidad de sus sentidos.

Se producía la separación de los sentidos, a la sensorialidad de la percepción, se le atribuía un papel secundario. Se postulaba una futura reducción mecanicista, un monismo físico irreductible con los sentidos en la fisicidad de su existencia. Según las teorías del fisicalismo, las propiedades de las experiencias sensoriales no pueden ser cognoscibles, puesto que la experiencia directa de dichas propiedades sensoriales se efectúa mediante procesos físicos, y no se da directamente. Al no darse directamente, su esencia, se devalúa, pero: ¿Cómo se puede entender que desde una teoría física se pueda explicar la subjetividad de la experiencia?

Las investigaciones recientes en torno a la cuestión del cerebro, la mente y la conciencia, actualmente es abordada por científicos e investigadores que provienen de diferentes disciplinas, como pueden ser la Neurociencia, la Psicología, la Filosofía, la Antropología, la Lingüística, la Inteligencia artificial, etc.

La conciencia ha adquirido un protagonismo relevante en los estudios de la ciencia cognitiva, concretamente en la Neurociencia y en la Filosofía. Han procurado dar solución al dilema mente-cerebro y su aportación. Se han dado dos posiciones interpretativas basadas en el monismo y el dualismo, ambas desde un planteamiento psicofísico, es decir, una realidad psíquica y otra física.

Definiremos brevemente las dos posiciones. Para ello nos hemos servido del trabajo de Emilio García García, *Mente y Cerebro*, en el cual define así:

Monismos psicofísicos: Consideran la mente como el conjunto de una clase de procesos o actividades cerebrales de determinados seres vivos, particularmente mamíferos superiores y especialmente el ser humano. Por tanto la mente no es una entidad o realidad independiente, sino la propiedad funcional de determinados sistemas cerebrales.

Dualismos psicofísicos: Admiten la existencia de los cuerpos materiales, como el cerebro, y a la vez, defienden la existencia de la mente (alma, espíritu, conciencia) como entidad no material y origen de estados mentales, pensamientos y sentimientos. (García García, 2001, p. 278).

3 Para más información, (Ferrater Mora, 2015, p. 741).

Así encontramos que se advierten dos posiciones fundamentales:

Monismo: Mente-cerebro

Dualismo: Alma-cuerpo

Las teorías fisicistas postulan un monismo en el que no existe lo mental, y todo es material en el sentido físico (monismo fisicista). Por otro lado, el monismo emergente se basa en rechazar la idea de un cerebro como pura entidad física. Del lado del monismo emergente se sitúan los *qualia* que son: «aquellas sensaciones sentidas que van necesariamente parejas a la experiencia subjetiva» (Damasio, 2015, p. 381).

2. 1. 3. 2 LOS QUALIA

Existe un problema muy difícil de solucionar, si es que tiene solución. La brecha que se abre, como un profundo vacío (¿deberíamos decir: *infinito, infinito vacío o profundo infinito?*), que separa la objetividad del mundo externo (su fisicidad), y la subjetividad del mundo de la mente (la experiencia subjetiva, si es que acaso existe otra experiencia).

Las sensaciones, cada una de ellas, pueden contener una "cualidad" (*quale*) particular que, a su vez, es su contenido propio. Sólo se puede conocer por *experiencia directa*, por experimentar esa "cualidad", y no por una descripción, en éste caso científica, de la sensación. No sólo nos bastaría con conocer, saber-que, con describir una percepción, con construir o esgrimir una *descripción del conocimiento*, que no debemos nunca confundir con la *experiencia del conocimiento*. Podemos distinguir entre una *información física* y una *información fenoménica* (García García, 2001, p. 194). Que a continuación describimos:

Información Física: Basada en argumentaciones descriptivas de conocimiento, como son los procesos físicos, neurobiológicos y fisiológicos. Es meramente descriptiva, enunciativa y ordenativa.

Información Fenoménica: Basada en la experiencia cualitativa de la esencialidad senso perceptiva. Es única, subjetiva e intrasferible.

La información fenoménica nos asegura la realización de una experiencia, saber *cómo* es esa experiencia, utilizar nuestros *recursos experienciales* para recordar, imaginar, identificar y reconocer. Validar la experimentación sensitiva e iniciar un proceso que registre la huella indeleble, irreversible, del rastro mnémico aprehendido. Somos poseedores de estados internos del sentir conscientes, estados privados, íntimos. Cuando percibo una sensación, la siento de un modo cualitativo, y sólo yo tengo acceso a ese modo de sentir la sensación. Supongamos, por ejemplo, que vamos a realizar el siguiente acto:

Podemos darnos un pellizco con la mano derecha en el torso de la mano izquierda. ¿Qué nos ha sucedido, que ha pasado cuando hemos realizado el pellizco? Varias cosas han sucedido. Desde el punto de vista de un neurólogo se realizará el siguiente proceso: la presión que hemos ejercido

con ambos dedos (el pellizco), provocó una serie de disparos neuronales que iniciaron un inmediato recorrido. Tal como dice Searle (2000), en *El misterio de la conciencia* se produce el siguiente proceso:

Empezaron en los receptores sensoriales de la piel, fueron a parar a la espina dorsal, y recorriéndola hacia arriba, llegaron a la región conocida como el tractor de Lissauer, para ingresar luego en el tálamo y en otras regiones basales del cerebro. Entonces la señal corrió hacia el córtex somato-sensor y acaso hacia otras regiones corticales también (p. 94).

Seguidamente a ésta secuencia, tan sólo a unos «pocos centenares de milisegundos» de habernos pellizcado el brazo, ocurrió otra cosa de la que cada uno seremos conscientes: sentimos un dolor, una sensación subjetiva perfectamente identificada, y que es accesible sólo para nosotros, de un modo único, puesto que es imposible que los demás puedan tener acceso a esa sensación, a la misma esencia cualitativa fenomenológica. Para Searle (2000) la accesibilidad a esa experiencia subjetiva «tiene consecuencias epistémicas –usted puede conocer su dolor de un modo que los demás no–», ahora bien, «la subjetividad es ontológica más que epistémica» (p. 94). Searle, apremia y apura la esencia de la sensación. Prácticamente se decanta por concebirla como un “hecho” no cognoscible en su esencia, en su existencia. La subjetividad de la sensación, es en su existencia sólo percibido en primera persona, sin embargo la secuencia procesual descrita por la neurobiología es existente, no es subjetiva, sucede «en tercera persona», tiene una forma de existencia objetiva, ya que estas sendas neuronales, estos procesos, existen de por sí independientemente de que sean experimentados. No es necesario que se produzca la secuencia física, están ahí, inamovibles, esperando su continua reactivación. Las sensaciones no pueden existir independientemente del perceptor que las experimenta, son intrínsecas e incognoscibles, tan sólo se pueden sentir, experimentar y vivir. Esta experiencia sensitiva son los *qualia*. Las cualidades principales de los *qualia* se pueden enumerar en cuatro puntos:

- 1 Son inefables, por lo tanto no se pueden comunicar.
- 2 Son propiedades intrínsecas, de ahí su naturaleza ontológica y su esencialidad.
- 3 Son privados, íntimos, subjetivos.
- 4 Son directamente accesibles a la conciencia, ya que son propiedades de la experiencia (García, García, 2001, p. 197).

Desde luego que podemos articular un análisis discursivo basado en nociones y relaciones físicas, de igual manera que si nos encontramos ante la incognoscibilidad de la sensorialidad y su esencia inefable, puesto que si la sensación no puede ser concebida como «hecho verdadero» mediante las construcciones semánticas del lenguaje humano, ya que éstas no pueden alcanzar a entender hechos que están más allá del propio alcance humano, tampoco podemos eliminar, o sustituir mediante una reducción cientifista lo que no podemos demostrar físicamente. Si no lo podemos observar bajo la ciencia física, o no existe, o lo nombramos como otra cosa, desvirtuando la esencia fenomenológica se confundiría el “saber qué”, con el “saber cómo”. Si en ese caso, la experiencia sensorial puede ser explicada, leída, imaginada, visualizada... deberíamos ser conscientes de que solamente existe la posibilidad de saber qué se siente, si se experimenta en primera persona, si se realiza, una experiencia subjetiva. Ésta sería equiparable a la naturaleza suprasensible, a lo nouménico de la experiencia, a la absoluta falta de “estructuras energéticas”, y por lo tanto, ante “fenómenos” inaprensibles, inefables y sólo reconocibles en la interioridad sensitiva, en lo íntimo de

lo personal, en la personalidad psicológica única y en la desbordante capacidad imaginativa de la psique, que en su total unificación hallará la pretendida sensocognición emocional de sentido.

2. 1. 3. 3 LOS PERCEPTOS

Si anteriormente vimos, desde el punto de vista de la filosofía de la mente, la función de los *qualia* en el proceso perceptivo y su enfrentamiento con el fisicismo, ahora prestaremos atención al percepto, que es una de las características de la imagen que es capaz de producir sensaciones en la consciencia del sujeto percibiente. Es necesario distinguir entre el contenido fenoménico de las imágenes y las imágenes como mero registro funcional figurativo, el proceso creador de formación de imágenes.

En el caso de los perceptos, nos apartaríamos de las sensaciones que generan la identificación del registro figurativo formador de imágenes, y nos centraríamos en la proyección sensitiva de la esencialidad fenomenológica. Las cualidades (*qualia*), se caracterizan por la esencialidad de los estados mentales fenomenológicos, la experiencia subjetiva del dolor, el olor, la percepción de un color, etc. El percepto sería, la esencialidad de la experiencia subjetiva sensorial de las imágenes, y en nuestro caso, de las imágenes artísticas. La proyección perceptiva, el percepto arrebatado de la percepción y convertido en cualidad esencial transformado en «*bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y afectos*» (Deleuze y Guattari, 1993, p. 164). Lo percibido, no es sólo eso, lo percibido, sino que se transforma, se convierte en otra "cosa", compuesta de perceptos y afectos, de un bloque de sensaciones. Este bloque mantiene la impronta sensitiva de la sensorialidad, la esencia de la percepción en su conjunto, pero sintetizada en perceptos que aglutinan y contienen la esencia cualitativa de lo percibido. Cada percepto reflejará la esencialidad sensitiva de un trazo, de una mancha, de una textura, etc. El dibujo, la pintura, la realización de la experiencia artística, generalmente, se lleva a cabo bajo las sensaciones que impulsan continuamente el acto creativo. Esas sensaciones entendidas como perceptos no nos remiten al objeto del cual es referencia la obra representada, sino a las sensaciones perceptivas, que convertidas en perceptos (el trazo, la pincelada, la texturalidad, los efectos de la azarosa experimentación en el proceso creativo, etc), dejan su huella indeleble que captaremos como percepto, no como percepción. También las sensaciones son acompañadas de afecciones de emociones y sentimientos. Todo el proceso creativo es impulsado por un estado emocional que transita continuamente y sin descanso. La fuerza emotiva de las emociones determina la afectividad del proceso creativo, estas afecciones se vuelven afectos, se sintetizan y devienen esencialidad de las emociones. El *Bloque de Sensaciones* (perceptos y afectos), se convierte en la conexión directa subjetiva, que alcanza su plenitud como una experiencia que nos permite recibir la percepción de la imagen en su esencialidad fenoménica mediante una interconexión enigmática del plano afectivo y perceptivo. La percepción experimentada se convierte en percepto y las afecciones vividas en afectos. Es el momento de la experiencia íntima y personal, de un conocimiento incognoscible y enigmático, pero que nos procura las sensaciones más placenteras ante las obras de arte.

2. 1. 3. 4 LA INTIMIDAD SENSOPERCEPTIVA

Una vez establecida la subjetividad sensorial de la sensación como experiencia única y esencia de lo "dado", podemos ahondar en la ejemplificación práctica de lo aprehendido en la experiencia. El

conocimiento sensible y la experiencia, por ejemplo, en la experiencia estética. Para ello, abordaremos la experiencia estética *sensoperceptiva* desde diferentes lenguajes: la literatura (Lovecraft, Poe, Shelley y Blackwood), las artes plásticas (Kubin y Goya) y el cine (Murnau).

La experiencia estética comienza en las sensaciones, que desencadenan el proceso *sensoperceptivo*. Éste es subjetivo, personal, e íntimo. Es tan íntimo y único, que la interioridad de sus sensaciones se convierten en efímeros instantes cuando tratamos de exteriorizar y expresar su esencialidad, transformándose en estados emocionales fugaces e inaprehensibles. Su esencialidad cualitativa lo convierte en intransferible. No es posible experimentar dos experiencias estéticas iguales. Esa será, su silente reivindicación y su apuesta más renovadora e inagotable.

2. 1. 3. 4. 1 LITERATURA: Lovecraft, Poe, Shelley y Blackwood

La técnica literaria y sus recursos tienen la capacidad creativa de poder llegar a producirnos una "experiencia", de hacernos experimentar sensaciones. Las palabras pueden llegar a tener un fuerte valor afectivo y emotivo. El poder de evocación suele suscitar sensaciones y sentimientos, como por ejemplo ocurre con los cuentos infantiles, la poesía, o las descripciones de estados emocionales.

Las sensaciones nos pueden hacer sentir diferentes sentimientos, pero si hay un género, tanto literario como cinematográfico, que tiene la inherente capacidad de producir sensaciones que culminen en estados emocionales ambivalentes, que acontecen entre el estado desiderativo y el de rechazo, ese género es el del terror. Otra cuestión es, la sensación subjetiva que va invadiendo nuestros sentidos y formando un estado emocional ambivalente donde tiene cabida el deseo y el rechazo, donde se sostienen las estructuras cognitivas emocionales que configuran el sentimiento del miedo y el terror. Y como no, de lo siniestro. En la literatura de terror se pueden suscitar esas sensaciones, libres de sobresaltos y sustos fáciles. La transducción que transforma el sentido del texto es directa y no se encuentra implementada por alteraciones auditivas.

LOVECRAFT (1890-1937)

En este caso recurrimos a una novela de H. P. Lovecraft, concretamente *El caso de Charles Dexter Ward*, publicada entre 1927-1928. El poder evocador de sensaciones, en algunos pasajes, es extraordinario. Cada cual podrá sentir sus propias sensaciones, como venimos recalcando durante todo el capítulo.

Era un sonido impío, uno de esos insidiosos ultrajes de la naturaleza que no tienen razón de ser. Calificarlo de lamento opaco, de gemido de un condenado, o de aullido desesperanzado en que se aunaban la angustia y el dolor de una carne sin mente, no habría bastado para describir su calidad esencial de repugnante ni para explicar el espanto que despertaba en el espíritu. ¿Era aquello lo que Ward se había detenido a escuchar el día que se lo llevaron del *bungalow*? Era el sonido más impresionante que Willet había oído en su vida. Procedía de algún lugar indeterminado y siguió oyéndolo mientras llegaba al pie de la escalera y proyectaba la luz de su linterna sobre las paredes de un pasadizo cubierto de cúpulas ciclópeas y taladrado de numerosos arcos negros (Lovecraft, 2002, p. 138).

Lovecraft utilizando la primera persona, por lo tanto, desde la subjetividad personal, nos relata las sensaciones que provocan la audición de un «sonido impío». No encuentra palabras para describir las sensaciones que provoca, «su calidad esencial», su *incognoscibilidad*, pero lo califica como «el sonido más impresionante que Willet había oído en su vida» (p. 138), por lo tanto, altamente cualificado para crear sensaciones. La descripción del estado emocional que envuelve al personaje nos aproximará a tratar de imaginar las sensaciones por él vividas. Si imaginamos lo descrito, construiremos mentalmente una fantasía, que en su caso, evocará sensaciones imaginarias.

POE (1809-1849)

El Pozo y El Péndulo, publicada en 1843, es el relato que hemos escogido para ilustrar como el maestro Edgar Allan Poe, reclama del receptor de su obra la atención necesaria para poder provocar las sensaciones *preinductivas* al estado *protoperceptivo* de la «intriga terrorífica».

Hasta ese momento no había abierto los ojos, sentí que yacía de espaldas y que no estaba atado. Alargué la mano, que cayó pesadamente sobre algo húmedo y duro. La dejé allí algún tiempo, mientras trataba de imaginarme dónde me hallaba y *qué* era de mí. Ansiaba abrir los ojos, pero no me atrevía, porque me espantaba esa primera mirada a los objetos que me rodeaban. No es que temiera contemplar cosas horribles, pero me horrorizaba la posibilidad de que no hubiese *nada* que ver. Por fin, lleno de atroz angustia mi corazón, abrí de golpe los ojos, y mis peores suposiciones se confirmaron. Me rodeaba la tiniebla de una noche eterna. Luché por respirar; lo intenso de aquella oscuridad parecía oprimirme y sofocarme. La atmósfera era de una intolerable pesadez. Me quedé inmóvil, esforzándome por razonar (Poe, 2011, p. 476).

Las diferentes sensaciones que experimenta el relator tratan de proyectar en nosotros los receptores activos, la relación del espacio y las sensaciones. Éstas están sometidas a la percepción espacial del lugar, puesto que: «La atmósfera era de una intolerable pesadez» o «Me rodeaba la tiniebla de una noche eterna» (p. 476). Las percepciones espaciales se cargan de connotaciones *sensorceptivas* emocionales de marcado énfasis negativo y desagradable. Se deriva un estado emocional lleno de sensaciones que provocan la atroz angustia del corazón y que, supuestamente, nos transmite un estado aparente de pánico, ya que «Lo intenso de aquella oscuridad parecía oprimirme y sofocarme». Todos podemos identificar esas sensaciones, y tratar de reconocerlas mediante la reactivación mnémica. También podemos aproximarnos a dichos estados, siempre manteniendo esa «distancia protectora», mediante el dominio lógico y razonado tan característico de estados como el de lo sublime. Mantener la *distancia emocional* será el garante de nuestra integridad física y afectiva.

SHELLEY (1797-1851)

A continuación vamos a reproducir una parte de texto perteneciente a la novela *Frankenstein o El moderno Prometeo*, de Mary Shelley⁴. Concretamente el inicio del capítulo tres del segundo libro. En él, Frankenstein relata en primera persona su primera experiencia sensorceptiva.

4 Mary Wollstonecraft Shelley, publicó *Frankenstein* en el año 1818, con tan sólo veinte años, fue su primera novela.

Recuerdo con gran dificultad el primer periodo de mi existencia; todos los sucesos se me aparecen confusos e indistintos. Una extraña multitud de sensaciones se apoderaron de mí y empecé a ver, sentir oír y oler, todo a la vez. Tarde mucho tiempo en aprender a distinguir las características de cada sentido. Recuerdo que, poco a poco, una luminosidad cada vez más fuerte oprimía mis nervios y tuve que cerrar los ojos. Me sumergí entonces en la oscuridad, y eso me turbó. Pero apenas había notado esto cuando descubrí que, al abrir los ojos, la luz me volvía a iluminar. Comencé a andar, y creo que bajé unas escaleras, pero de pronto sentí un enorme cambio. Hasta el momento me habían rodeado cuerpos opacos y oscuros, insensibles a mi tacto o mi vista. Pero ahora descubrí que podía moverme con entera libertad, que no había obstáculos que no pudiera evitar o vencer. La luz se me hacía más y más intolerable; el calor me incomodaba sobremanera, así que camine buscando un lugar sombreado. Llegué hasta el borde de Ingolstadt, donde me tumbé a descansar cerca de un riachuelo, hasta que el hambre y la sed me atormentaron y desperté del sopor en que había caído. Comí algunas bayas que encontré en los arboles o esparcidas por el suelo, calmé mi sed en el riachuelo y me volví a dormir. Era de noche cuando me desperté. Sentía frío, y un miedo instintivo al hallarme tan sólo. Antes de abandonar tu habitación, como tuviera frío, me había tapado con algunas prendas que eran insuficientes para protegerme de la humedad de la noche. Era una pobre criatura, indefensa y desgraciada, que ni sabía ni entendía nada. Lleno de dolor me senté y comencé a llorar (Shelley, 2012, pp. 220-221).

En este caso la narración nos aproxima a las primeras experiencias del malogrado personaje de la novela, el conocido como "Monstruo de Frankenstein". No sólo este ejemplo puede servirnos como demostración de las sensaciones subjetivas que podemos experimentar al leer el texto, además, también, Frankenstein experimenta sus primeras sensaciones sensoriales, «Una extraña multitud de sensaciones se apoderaron de mí» (p. 220). Al igual que el personaje de ficción, cuando realizamos la lectura del texto, podemos experimentar sensaciones. En eso consiste la experiencia, en empatizar con los pensamientos del personaje. Cada uno de nosotros, indistintamente, puede tener sensaciones más o menos intensas, o también dado el caso obtener una respuesta o percepción nula, indiferente y plana. Lo que no cabe duda es que, dado el caso, si nuestra predisposición es activa, es fácil que lleguemos a considerar la situación desdichada del personaje y llegar a sentir lástima o pena por él. Entonces ya estaríamos recibiendo una sensación o sensaciones, que provocarían un proceso cognitivo emocional, más o menos intenso y completamente subjetivo, independientemente de que todos lleguemos a un acuerdo respecto a qué tipo de sentimiento nos llegue a provocar la narración. Cada cual, tendríamos nuestra propia experiencia de lo sentido, que no tendría por qué ser igual a la de los demás. A su vez, el hecho de que el personaje narre sus propias experiencias nos puede ayudar a identificarnos con él, y en consecuencia a mimetizar sensitivamente su situación, en este caso, de una forma imaginaria.

BLACKWOOD (1863-1951)

Algernon Blackwood fue el creador literario del agente John Silence un médico psíquico e investigador de lo oculto. Se mezclan en sus investigaciones suspense e intriga detectivesca, y elementos de horror sobrenatural. Que le llevan a resolver con métodos de lo más extraordinario casos muy extraños y paranormales. En este caso hemos escogido el relato *La némesis del fuego* de 1908.

Pensamientos poco comunes no cesaban de atormentar mi cerebro como pequeños martillos, suaves pero persistentes, que pedían entrada; su marea incontrolada empezó a bañar los límites remotos de mi cerebro, las corrientes de sensaciones insólitas a elevarse sobre las fronteras lejanas de mi conciencia.

Tuve pensamientos, y fantasías de pensamientos, que nunca había sabido que existieran. Se agitaron partes de mi ser que nunca antes se habían agitado, y cosas antiguas e inexplicables se elevaron a la superficie y me hicieron señas para que las siguiera. Me sentí como si estuviera a punto de salir volando, en una inmensa tangente, hacia el espacio exterior hasta aquel momento desconocido incluso en sueños (Blackwood, 2000, p. 186).

Parte de los procesos psíquicos del pensamiento y la conciencia se presentan como «sensaciones insólitas», se transforman en «fantasías de pensamientos» que liberan y reactivan procesos: «que nunca había sabido que existieran». Predisponen a estados emocionales en los cuales se proyectan sensaciones de espectro y cualidad metapsíquica. El restringido margen perceptivo encuadrado en estrictas secuencias fisicistas de reducciones materialistas, nos obliga y conmina a desacreditar la no especificidad física. Nos sugiere mantenernos a distancia y apartarnos de conocimientos sensitivos y experiencias tangencialmente paranormales. Unilateralmente, la irresolución inconclusa es la prueba aseverativa de la inoperancia deductiva y dogmática reduccionista. Los niveles psíquicos de las sensaciones insólitas deben ser experimentados, sentidos. Albergan la capacidad concomitante de *sensopercepciones* proyectivas en «fantasías de pensamientos», como es el caso de las experiencias subjetivas a las que se enfrenta John Silence.

Blackwood trata de ofrecernos la oportunidad de acercarnos a las sensaciones insólitas, independientemente de nuestras creencias. Partidarios de lo sensitivo, sin asustarnos de lo desconocido, podemos albergar la única y mínima esperanza de conseguir experimentar la "revelación" de lo que no sabemos que puede ser "revelado". De "como es" lo que "sin ser", "es", al igual que el espectro cromático inabarcable para el ojo humano, o las frecuencias sonoras inaudibles. Están ahí, pero no lo podemos experimentar. En nuestra propia experiencia sensitiva.

2. 1. 3. 4. 2 ARTES PLÁSTICAS: GOYA Y KUBIN

En este apartado enfocaremos brevemente a modo de ejemplo sensitivo, la capacidad de producir sensaciones de las artes plásticas. Mediante un grabado del maestro español (Goya), perteneciente a su serie de los Desastres de la Guerra, el nº 69 titulado *Nada. Ello dirá*. De Alfred Kubin hemos escogido la aguada titulada *Ante los escalones*.

Por todos es sobradamente conocido el poder que sustentan las imágenes para producir sensaciones. La capacidad emergente de la obra plástica como vehículo transmisor de emoción y sentido. La articulación de contenidos con la ayuda de los recursos formales es capaz de establecer una relación basada en la capacidad expresiva y en la capacidad de cautivar la atención. Centralizar los procesos de adquisición de los conocimientos sensibles y la experiencia. Para realizar la aproximación hacia la experiencia estética, que culminará con la supresión de la invisible barrera de la apatía inamovible y perezosa que impide el esfuerzo primigenio de establecer una vía de conexión, hacia la sugerencia emocional de una estética (hoy en día, en los albores del siglo XXI), difícilmente localizable y cuyo *locus*, es escurridizo y tramposo.

No queremos referirnos a la experiencia estética del especializado crítico, sobrado en palabrerías apropiadas de las argumentaciones teóricas, ni del distanciado discurso recurrente del aséptico artista ególatra. Todo lo contrario, más bien como dice Freedbergen (1992) en su libro *El poder de las imágenes*:

Las personas se excitan sexualmente cuando contemplan pinturas y esculturas; las rompen, las mutilan, las besan, lloran ante ellas, emocionadas e incitadas a la revuelta. Con ellas expresan agradecimiento, esperan sentirse elevadas y se transportan hacia los niveles más altos de la empatía y el miedo (1992, p. 19)

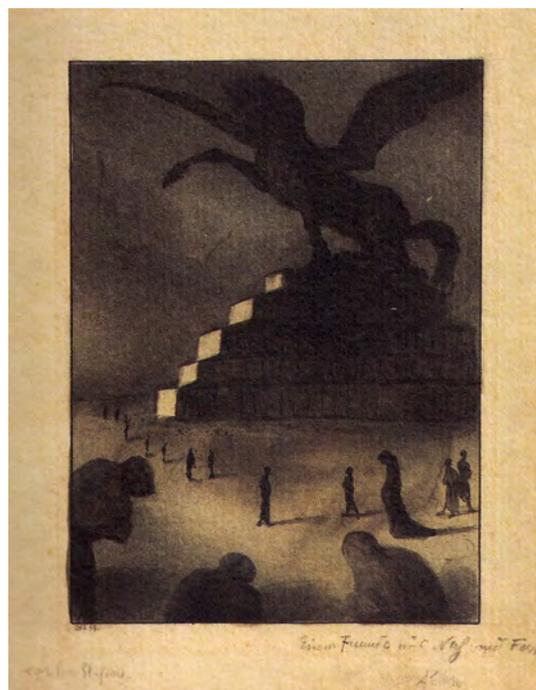
Pensamos que ha quedado bien claro mediante las palabras de Freedberg, el poder evocador de sensaciones de las imágenes en general. Como anteriormente comprobamos con los perceptos.



1. Francisco de Goya *Nada. Ello dirá.*
Serie *Desastres de la guerra*
nº 69. 1814 - 1815.

Citando a Gautier, (Matilla, 2008) sobre la estampa de Goya, dice lo siguiente:

«¿Puede imaginarse algo más siniestro y desolador?» (p. 338), En verdad que si miramos atentamente, es difícil no sentir sensaciones que vayan asociadas a sentimientos desoladores. Ciertamente las sensaciones tratarán de situarnos en la posición obligada de preguntarnos: ¿Por qué pintó Goya esto?, ¿Qué sentía? Podemos hacernos una idea de la situación histórico-personal que atravesó el artista, de las emociones y sentimientos que le produjeron las experiencias pasadas, y llegar a concluir en una idea o razón construida en torno a textos y datos que auxilien nuestro desconocimiento experiencial del momento. Podemos acertar o errar en nuestro veredicto. Sin duda alguna. De lo que sí estaremos seguros ¿o no?, es de las sensaciones que podemos sentir al contemplar el "espectáculo" reflejado en la estampa, de la fuerza emotiva de las imágenes allí representadas, de su significación y carga iconográfica, de la simbolización subyacente en la praxis demandada por las fuertes y nunca indiferentes imágenes que proyectan un arrebató emocional, altamente sugestivo y evocador, y confabulan en torno a una pulsión, la pulsión esópica, la escondida y oculta necesidad de tratar de saciar, mediante una catártica mirada, la naturaleza oscura y amoralmente nombrada de nuestras más ocultas pulsiones de vida y muerte.



2. Alfred Kubin. *Ante los escalones*. 1900.

Alfred Kubin realizó esta aguada en su primera época, en los años de inicio, donde el titubeo inseguro va forjando los intrincados caminos de la búsqueda de un estilo personal. Las motivaciones personales del artista alimentaron los «oscuros estados anímicos» (Cortés, 1998, p. 48), la manifestación de esos estados está fuertemente relacionada con los sueños, el inconsciente, las pasiones, la memoria y las experiencias subjetivas reveladoras que se ocultan en la psique humana. Las sensaciones transmitidas por la obra de Kubin nos remiten a estados alterados de consciencia. La relación directa con el miedo y la angustia, plantea una desesperante lectura de las imágenes que en cierto sentido tienen una capacidad hipnótica y desasosegante, una clara ambivalencia, que anuncia una experiencia catártica agotadora. El valor de sugestión imaginativo y fantástico, desarrollan la capacidad desiderativa de sumisión ante lo que especulativamente podemos llegar a experimentar. Una sucesión de sensaciones desbordantes, huidizas y volátiles en su fugacidad, pero perennes y escondidas en las recónditas esquinas de la memoria. Cada cual valorará las sensaciones experimentadas, la vivencia obtenida de la docilidad de nuestros sentidos, predispuestos al conocimiento sensible de lo que debiendo de permanecer oculto se ha revelado.

2. 1. 3. 4. 3 CINE: Murnau

La fuerte y arrolladora capacidad de las imágenes audiovisuales, a pesar de su "juventud", de sus poco más de 100 años de historia, es incuestionable. El desarrollo de las técnicas cinematográficas y del lenguaje audiovisual corre paralelo a las enormes estructuras mediáticas, industriales y del espectáculo. Y... cómo no, al negocio, parte fundamental que sustenta la producción de obras audiovisuales. Gran parte del éxito del arte cinematográfico reside en la capacidad representativa de las "ficciones alternativas de realidad", entendida ésta, como la realización de sueños y fantasías o como un reflejo idealizado de las experiencias humanas. Estas "ficciones alternativas de realidad",

se amparan en la potencialidad expresiva de provocar sensaciones y emociones que mediante el conocimiento sensible trataremos de experimentar. Siempre en el nivel de la subjetividad, íntima y personal.

MURNAU (1888-1931).

El director alemán es uno de los precursores del cine mudo en su vertiente más artística y poética. Friedrich W. Murnau estudió historia de arte, literatura y filosofía. Fue alumno y colaboró con el director teatral Max Reinhardt. En el año 1922 rodó la película *Nosferatu*. Es una adaptación libre de la novela *Drácula*, escrita por Bram Stoker. La viuda de éste, pleiteó por los derechos de autoría de su marido y obtuvo una orden judicial que ordenaba destruir los archivos de la película, todas sus copias y negativos. Por suerte no llegaron a destruir todas las copias distribuidas por el mundo, con lo que, se pudo salvar la película de su total desaparición.

Las imágenes logradas por Murnau, en la realización cinematográfica y la espléndida dirección técnica de la fotografía por parte de Friz Arno Wagner, hacen de *Nosferatu* una obra sin igual. Las connotaciones simbólicas y mitológicas de la figura del vampiro, fuertemente arraigadas en el folklore popular, hacen de este un "ser" de otro mundo. Un ser ligado y asociado a la muerte y a la ruptura del orden simbólico social. Generador de miedos y terrores pero, a la vez, poseedor de la inmortalidad esclavizada en el descanso diurno y en la contagiosa lucha del apetito pulsional, solamente saciado en la simbólica transubstanciación de una divinidad vampírica que se erige como recambio de las reprimidas insatisfacciones existenciales. La sangre, nuestra sangre y la de todos, es a lo que aspira el vampiro; es su más inmediata fuente de vida, de descanso y de reposo; reposo-no eterno; no necesita el descanso celestial, tan sólo el físico, el corporal, el descanso protector de la divina iluminación cegadora es abrasador para las criaturas que no respetan ni asumen el moralizante orden ético represivo.

Las sensaciones que nos puedan producir las imágenes de la película *Nosferatu*, estarán ligadas a la anteriormente citada carga simbólica, en su plano significativo y emocional. Por una parte, no podemos desprendernos de la función simbólica de las imágenes, de su contenido metafórico y la capacidad de sintetizar significativamente un estado proyectivo de conocimiento y sentido. Por otro lado, tampoco nos es posible disociar la carga afectiva que acompaña al proceso cognitivo emocional mientras se determinan las funciones simbólicas de sentido, la aprehensión y la secuencia procesual de reconocimiento asociativo que establece una identificación arquetípica reconocible. Las estructuras que reactivan y canalizan las identificaciones simbólicas se comunican y sostienen mediante las sensaciones y el motor tractor, el estímulo y la sensopercepción, la inseparable religación de todo el proceso culmina con la experiencia subjetiva de un estado emocional, de una autocerteza constitutiva de sentido que emocionalmente se proyecta en la regeneración cognitiva del conocimiento.

Frecuentemente, entre otras cosas, conferimos valor a una imagen por su presupuesta potencialidad expresiva, esta potencialidad no existiría sin el agente receptor, el *percibiente*. Múltiples sensaciones, polisensorialidad exuberante y subjetividad intrasferible. La funcionalidad de la estética se vuelve práctica, se muestra a nuestro servicio y se adapta a las aspiraciones intrapersonales. Las mediaciones obra-receptor se comunican y transfieren a través de un pacto intersubjetivo, y se resuelven por medio de una dinámica cíclica bidireccional. El campo generador de *energía estetizante* se autoregula, no deja de sorprendernos con sus inesperadas revelaciones y retoma mirada a mirada y sin complejos, la sencillez de la inmediatez, de la fugacidad intensiva de una sensación que, como un salmón, remonta hasta morir en el intento. Intento intensivo que deviene en sentimentalidad de los sentidos.

A continuación mostraremos unas imágenes de *Nosferatu*. Es de rigor destacar que, si bien la especificidad del arte cinematográfico es la imagen en movimiento, puede resultar paradójico basar nuestras apreciaciones en fotogramas, en imágenes congeladas de la película. Tan sólo pretendemos una aproximación a la capacidad generadora de sensaciones mediante el arte cinematográfico. Por eso, sería recomendable visionar las escenas o secuencias en su totalidad. No siendo éste el medio que haga posible la visualización, mantendremos los fotogramas como ejemplos, como referencias visuales que nos ayuden a comprender la expectativa sensorial de la imagen en movimiento, de la imagen audiovisual.

Las imágenes que veremos a continuación están extraídas de la edición del año 2002 en dvd de Divisa Ediciones, perteneciente a la serie *Orígenes del Cine*. Se trata de la versión íntegra restaurada por la *Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung* bajo la supervisión de Luciano Berriartua. Se han conservado los virados originales que confieren a las imágenes una interesante dominante cromática, en éste caso, adaptadas a las localizaciones interiores y exteriores predominantemente. Las composiciones de los encuadres, así como el uso de la iluminación y las sombras, fueron señas características del llamado cine "expresionista" alemán. En el caso de la película que nos ocupa, los recursos formales incrementaron el contenido de la obra, lo reforzaron y contribuyeron claramente a encumbrar la obra de Murnau, como un clásico del cine mudo constantemente revisitado y completamente integrado dentro de la historia del cine, como referencia clara del cine de terror. De ese cine silente tan añoradamente perdido.



3. F. W. Murnau. *Nosferatu*. 1922.

En esta primera imagen juega un papel importante la composición, el equilibrio de tensiones y la iluminación. Estas características formales refuerzan el contenido significativo y nos ayudan a la observación activa. La presencia del ataúd es una clara referencia a la muerte. El lugar donde se ubica nos hace imaginar un espacio interior, posiblemente una capilla o cripta, resguardada de la luz del sol y envuelta en penumbras. El acceso al espacio será descendente, metafóricamente nos indica un descenso al inframundo donde descansa Hipnos y nos aguarda Hades en su reino, la morada de los muertos. También el descenso a los infiernos, al purgatorio al reino demoniaco de las tinieblas.

El protagonista observa directamente y con atención, en una actitud casi hipnótica, paralizado y bloqueado por la fuerte impresión de lo que puede observar. La incertidumbre aprisiona al personaje que absorto se preguntará qué o quién puede ser capaz de morar en tan escalofriante lugar.



4. F. W. Murnau. *Nosferatu*. 1922.

La segunda imagen es de gran contundencia formal acentuada por la centralidad omnipresente del ser mostrado. El virado azul hace referencia a la noche, a la falta de luz, a la oscuridad, la penumbra espectral que ilumina el rostro terrorífico de este ser inclasificable y hieráticamente erguido. Otra vez la iluminación es fundamental confiriendo protagonismo al rostro y las manos de Nosferatu. De su rostro; la mirada vacía, las cuencas de sus ojos y la negritud de sus pupilas, en contraste con la palidez mortecina de su fúnebre epidermis. De sus manos; las uñas animalizadas que se prolongan de sus dedos esqueléticos confiriendo un rigor mortis que anuncia su aspecto cadavérico y enfermizo. Se nos presenta con una aparente fragilidad física que resalta la marcada expresividad de la mirada monstruosa que de forma amenazante nos mantiene paralizados.



5. F. W. Murnau. *Nosferatu*. 1922.

La tercera imagen se convierte en la expresión amenazante del desconocido vampiro. La irrefrenable ansia reprimida se verá estimulada por la presencia del humano portador de sangre. El poder de la visión de la sangre altera los órganos sensitivos y desencadena un proceso irreversible de terribles consecuencias. La indefensión del huésped está declarada, no es posible la huida del lugar. De invitado a prisionero en las oscuras habitaciones. La gélida hospitalidad se vuelve en una inhabitable hostilidad torturadora hasta límites hilarantes. La indefensión establecida proclama la

victoria del "mal", anunciando un tiempo agitado y tumultuoso donde la vida será un recambio inagotable de sustitución perecedera con el alba.



6. F. W. Murnau. *Nosferatu*. 1922.

En esta cuarta y última imagen, de una potencialidad evocadora altamente sugestiva, el vampiro proclama su estatus monstruoso. La figura perfilada de la sombra, amenaza con ocupar la totalidad del encuadre para convertirse en omnipresente sombra. La presencia se presiente, se anticipa, sometiendo la voluntad quebradiza ante el miedo poderoso inusitadamente acontecido. La opresión compositiva del encuadre confiere una enriquecedora sensación de insoportable privacidad cautiva, de una íntima relación forzada.

La interioridad se convierte en una peligrosa manifestación de lo que ocultamente permanece escondido, que como en una pesadilla, no cesa en su empeño que no conoce fin y que sólo despertando acabaremos escapando de las sensaciones hostiles y abrasivas que confieren intensidad a las percepciones identificadas en los sentimientos.

2. 1. 4 EMOCIÓN

Es difícil establecer limitaciones que acoten las diferencias entre la emoción y el sentimiento, es más, en todo el proceso que tratamos de describir y repensar, la contigüidad se convierte en la característica homogénea que aglutina todo el proceso sensorio-perceptivo. La causalidad de los procesos desencadena "el estado emocional". Las emociones forman parte de un proceso. En dicho proceso podemos encontrar diferentes facetas que forman parte de las emociones; éstas pueden ser: sensaciones, experiencias, sentimientos.

Los procesos también se caracterizan por tener una parte fisiológica, cognitiva, conceptual, además de la conductual, y como no, de la comunicación verbal.

Por todos es sabido, que las emociones junto con los procesos fisiológicos básicos (comer, dormir, etc.), es uno de los aspectos más importantes de la experiencia humana. Las emociones pueden ser determinantes en las disposiciones operativas del ser humano, en sus consecuencias y causas, en la constante experiencia de vivir, en las propiedades de nuestros estados mentales, tanto

a nivel fenomenológico (estados mentales cualitativos), como son el dolor, el sabor, etc. como a nivel semántico (estados mentales intencionales), las creencias, los deseos, etc. (Moya, 2006, p. 111).

De momento establecemos una diferenciación en el proceso emocional: una parte fisiológica, que es la que acontece ante una emoción, es la reacción de nuestro organismo ante el impacto de un estímulo lo suficientemente fuerte como para provocar la alteración orgánica de nuestro sistema autónomo, que en muchos casos es incontrolable, y una parte cognitiva que elabora el resultado emocional en base a unas interpretaciones que dirigen el sistema emotivo.

Por ejemplo, si estamos contemplando un evento deportivo, una final de un campeonato. A la conclusión del encuentro las dos aficiones sienten emociones distintas, la ganadora, todo tipo de emociones positivas, la perdedora, al contrario, emociones negativas. Ante un mismo hecho "la final del mundial", las emociones son distintas (vencedores y vencidos), la interpretación de los hechos, es la que determina la emoción, y esta determinación se basa en las interpretaciones cognitivas impuestas que del hecho acaecido de la "realidad externa" hemos interpretado (Ortony, Clore y Collins, 1996, pp. 4-5). Se produce una reinterpretación condicionada. Así pues, la emoción se sustenta en una profunda base cognitiva esencial. Dependemos de la interpretación de los hechos en base a nuestros deseos, creencias, pensamientos... Existen unos estados mentales intencionales que condicionan nuestras emociones. Esos estados procesan la información y organizan la base cognitiva emocional; la estructuración de la sentimentalidad que reclama su poder.

Nos referiremos entonces a la emoción como una experiencia híbrida (sensoperceptiva y cognitiva), que se estructura en un proceso donde los componentes subjetivos de la experiencia emocional realizan secuencias de cognición, valoración, intencionalidad disposicional y de modulación social del estímulo que realiza la evaluación o la relevancia de éste. A su vez se establecen diferentes clases de términos valorativos de significación emocional como los afectos, los sentimientos, los estados de ánimo y las pasiones. (Díaz, 2007, pp. 520-521). Todos estos factores serán los que llegarán a establecer la peculiaridad cualitativa de la emoción.

La emoción de lo siniestro, también será perfilada por la hibridación sensoperceptiva y cognitiva, como más adelante trataremos de explicar. Si bien, es pertinente diferenciar que la *emoción*, propiamente dicha, y tal como vamos a enfocarla durante nuestra investigación, se diferencia en que es esa primera percepción. Es instancia sensoperceptiva liminar que antecede a la contigua cognición. Como anteriormente señalamos, se pueden establecer diferentes modos de términos valorativos durante el proceso que nos conduce a buscar una significación emocional mediante el sentimiento.

2. 1. 5 SENTIMIENTO

Es un estado del sujeto que vive caracterizado por la impresión afectiva. Es de menor intensidad que la emoción y es experimentado como algo que acontece exclusivamente en nuestro interior. Es totalmente subjetivo, ocurre en el plano de uno mismo (sujeto) y concretamente en el nivel anímico. (Del Pino, 2001, p. 346).

Es lo que llamamos sentimiento, y que se clasifica anímicamente y nos permite desde una subjetividad sentimental nombrar⁵ aquello que consecuentemente nos afecta.

Si en la emoción se desencadenan automatismos incontrolables (consecuencias fisiológicas y anímicas), en el sentimiento, que se confirma mediante el reconocimiento cognitivo de la estructura

⁵ Estamos ante el hecho crucial, de poner nombre, de identificar y clasificar. De tal forma que podamos reconocer lo que anímicamente nos sucede.

emocional, acabará posibilitando la identificación de lo subjetivo consciente. Esto, a su vez nos permite nombrarlo, designarlo en diferentes modalidades semánticas que clasificarán las variadas tonalidades del sentimiento. Se modularán en torno a dos ejes: El primero se corresponde en la relación / valoración de lo "otro", lo que no es "yo". El segundo a la vinculación / autovaloración que mantiene el "sujeto" consigo mismo. Se conformará la «organización axiológica de la realidad de cada individuo» (Del Pino, p. 155). La importancia de los sentimientos se convierte así en condición indispensable del ejercicio de reconocimiento e identificación que determina el estado consciente de autovaloración, que conforma el sentido organizativo de la realidad en base a unas relaciones afectivas internas y externas. Es la concreción de lo emocional en subjetividad consciente. Es el estado sentimental, el sentir emocional, la sentimentalidad de los sentidos. El sentimiento fijado y reconocible que nos identifica y diferencia, que abandona la intensidad emocional, que la cambia por la perdurabilidad de lo reconocido.

2. 1. 6 MEMORIA EMOCIONAL

Nuestros sentidos reciben constantemente estímulos que procesamos como sensaciones que transfieren información. Es tal la cantidad de información recibida que no toda ella puede ser procesada, recibimos mucha más de la que podemos procesar. Realizamos una selección hacia la cual dirigimos nuestra atención; la atención de nuestros sentidos para posteriormente codificar, almacenar y recuperar. La recuperación de los recuerdos se realiza a través de la memoria y el almacenamiento se realiza mediante códigos verbales (palabras números) y códigos visuales (imágenes), que no son otra cosa que representaciones mentales.

En ese proceso de creación de representaciones mentales, en la cognición y en el procesamiento codificado de la información, tendrá relevancia la modulación afectiva que acompaña a todo proceso cognitivo. La incidencia y particularidad de la sensorialidad de las sensaciones. Podemos preguntarnos: ¿dependerá el proceso mnémico de la emoción?, ¿tendrá importancia la intensidad de la sensación emocional, para enfatizar una huella mnémica en la memoria?

En este apartado nos centraremos en el recuerdo emocional consciente. En resaltar la influencia de la configuración del estado emocional en la secuencia procesual de la memoria, el proceso *sensomnémico*.

La relación entre pasado y presente, los ecos reminiscentes de la memoria emotiva. Como en la leyenda del culto a Trofonio, donde los iniciados en los misterios, antes de su regreso del santuario sagrado, debían realizar un ritual de olvido del pasado y recuerdo del presente.

Allí se debe beber de un agua llamada Lete, para olvidarse de todo lo que hasta entonces pensaba; después de esto debe beber de nuevo de otra agua, la de Mnemosine, por la que recuerda lo que ha visto cuando bajó (Pausanias, 1994, p. 335, LIX, 39, 40).

El papel de la memoria es fundamental en el desarrollo emocional del ser humano. El olvido de lo vivido, de lo "pasado", de lo que los iniciados en el santuario de Trofonio debían olvidar, de sólo recordar a partir del presente, sería de una desastrosa opción. Actualmente no podemos beber las aguas del afluente *Lete*, tampoco las del *Mnemosine*, no podemos elegir como Neo en Matrix, entre la cápsula azul o la roja, no podemos renunciar a nuestra memoria que contiene el conocimiento sensible y la experiencia. Ahí está, para ser recordada.

Las emociones repercuten en el proceso de memorización, la intensidad de éstas puede enfatizar en la estructura cognitiva del procesamiento de información, es decir, que generalmente los recuerdos que están asociados a una información que se ha producido a través de una intensa experiencia emocional, quedan inscritos en el cerebro. Todos podemos comprobarlo, solamente tenemos que tratar de recordar momentos afectivamente inolvidables de nuestra vida. Siempre será más fácil la asociación relacional con el pasado, la interconexión de las experiencias a través de la intensidad emocional vivida. Una experiencia emocional intensa y directa mantiene una huella mnémica, tanto en el plano afectivo, como en el registro de los estados mentales cualitativos e intencionales. Podríamos decir que tenemos una memoria emotiva en la que se registran todo lo concerniente a la actividad de la experiencia emocional, y otra intelectual que registra los procesos cognitivos mentales que determinan la conceptualización y el pensamiento utilitario.

Así mismo a lo largo de la existencia humana, el hombre ha creado recursos intencionales (que son dados por una intención), disposicionales (que son duraderos y continuos) y determinados (estructurados por el pasado y predispuestos por el futuro), intrínsecamente asociados a la capacidad de articular la experiencia presente y pasada, de tal forma que podamos conferir sentido a la existencia del "ser". Estos recursos capacitan la experiencia interior, la capacidad sensible de integrar el pasado con el presente. Entre ellos podemos destacar: la mitología, el pensamiento simbólico y principalmente la capacidad proyectiva del arte, enunciativa de contenidos inmanentes en el ser humano. Es el acto reivindicativo de proponer contenidos expresivos mediante experiencias incognoscibles de la psique.

2. 1. 7 LA EMOCIONALIDAD DEL SENTIMIENTO DE LO SINIESTRO

Concebimos el estado emocional, y en particular, el de lo siniestro, como todo el proceso anteriormente descrito en los apartados anteriores. La sensación, la percepción, la emoción, el sentimiento y finalmente la memoria emocional como el lugar donde se almacenan los registros del proceso que culmina en un estado, el estado emocional.

Lo siniestro concebido como estado emocional mantendrá unas características cualitativas esenciales que a través de un proceso secuencial acabarán estableciendo la particularidad expresiva y sensitiva del conocimiento sensible y la experiencia, que nos permita identificar y diferenciar un estado emocional particular de otro. El proceso emocional dentro del desarrollo normal afectivo, será el mismo para los diferentes estados emocionales posibles de experimentar, siempre se producirá la secuencia:

ESTÍMULO – SENSACIÓN – PERCEPCIÓN – EMOCIÓN – SENTIMIENTO

Como anteriormente mencionamos, ésta secuencia es inmediata; se produce simultáneamente ante el estímulo *senso perceptivo*, por eso, generalmente es difícil diferenciar entre emoción y sentimiento; también entre el paso de la sensación a la emoción. Encontrar las diferencias entre estímulo y sensación resulta complicado y generalmente es común mantener escasas diferencias entre una y otra. El continuo solapamiento y su posterior concatenación hacen concebir el proceso, a modo de fugaz descarga, como un rayo efímero que tiende a desaparecer. La memoria se encargará, en cierta medida, de solventar esa fugacidad efímera que irremediablemente se disuelve.

La emocionalidad del sentimiento de lo siniestro será entonces, un proceso que comienza con un estímulo que se convierte en sensación mediante los sentidos *sensoperceptivos*. Esta sensación, conllevará una intensidad emocional, que es la cualidad intrínseca de lo que conocemos como emoción, y a su vez, dependiendo de dicha intensidad emocional, pasará a quedar fijada como un sentimiento, ya de menor intensidad, que nos permite identificar y reconocer, de poder nombrarlo, en nuestro caso, como el sentimiento de lo siniestro. Finalmente la intensidad emocional queda grabada en la memoria y será posible volver a experimentarla como sentimiento, ante un estímulo adecuado. El poder sobre la memoria es limitado, puesto que no podemos recordar todo lo que desearíamos. Se realiza un proceso selectivo comandado por los sentidos y la cognición mental y emocional, en base a una reinterpretación esencial que nos advierte de la importancia de lo experimentado y, si esto debe ser codificado y procesado, como información relevante que configure la realidad propia.

Ante un estímulo, se desencadena un proceso *sensoperceptivo* que atravesará una secuencia emocional, finalmente grabada y contenida como registro mnémico afectivo e intelectual. La emocionalidad del sentimiento de lo siniestro (no la experiencia emocional siniestra), quedará así determinada por unos procesos cognitivos emocionales conscientes e inconscientes. A todo ello contribuirán diferentes factores como: la imaginación, la fantasía, el miedo, el terror, lo irracional y lo fantástico. Bien una imagen, un sonido, un relato, una película, el poder de la imaginación, la fantasía, la hilaridad de lo fantástico, el embrujo de lo irracional, la ambivalencia catártica de lo sentido o la sospechosa incertidumbre de lo esperado. Todas estas cosas y otras muchas más tienen la capacidad de provocar el estado emocional del sentimiento de lo siniestro.

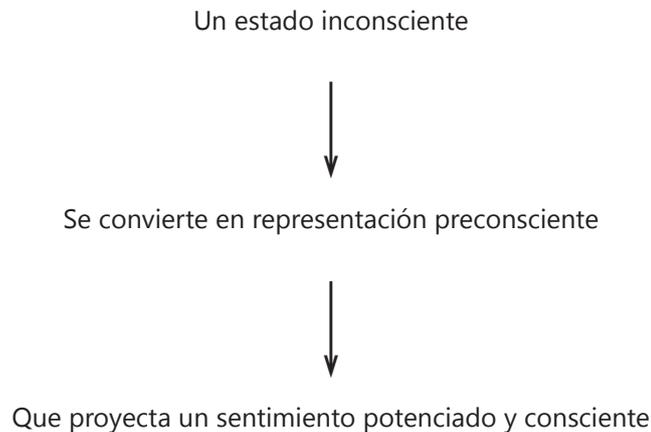
2.2 PROCESOS SUBCONSCIENTES

PROCESOS SUBCONSCIENTES: Reminiscencias en la percepción interna de la vivencia psíquica. Todas las fronteras y los límites son convenciones que como reinterpretaciones condicionadas esperan y deben ser superadas.

En el apartado anterior nos centramos en los aspectos puramente procesuales y subjetivos del estado emocional. En concebir dicho estado como un proceso cognitivo desencadenante del mismo. Dentro de las diferentes partes de la secuencia emocional, hay diversos procesos mentales subconscientes. Algunos se realizan de una forma automatizada y otros son más complejos. La complejidad de los procesos mentales subconscientes se realiza entre el estímulo emocional y los procesos psíquicos y cabe considerar dichos procesos como «Reminiscencias de la percepción interna de la vivencia psíquica» (Husserl, 1994, pp. 82-83).

Son las experiencias de la vivencia psíquica interna lo que nos interesa, la experiencia de la *Psyche*. Ésta queda como un estado de representación mental subconsciente. El complicado proceso del *aparato psíquico* es complejo y establecer su *locus* puede resultar hasta *desconocido*. Hemos creído conveniente, en líneas generales, establecer la secuencia general del proceso, basándonos en la estructura freudiana de lo inconsciente – preconscious – consciente, de su primera tópica, puesto que no siempre, los diferentes procesos que culminan en la conciencia pasan de lo inconsciente a lo consciente directamente. El preconscious será la parte del proceso que se rige por estar compuesto de recuerdos y aprendizajes que, aún no siendo conscientes, sí pueden llegar a serlo. De ahí que necesitemos localizar una parte del proceso que nos permita tener y establecer una accesibilidad que no se da en el inconsciente. A su vez, esta secuencia podemos englobarla en un proceso subconsciente, puesto que denominar inconsciente a todo el proceso, podría resultar confuso y

prestarse a equívocos. Por lo tanto, el estado de representación mental subconsciente, se basa en un proceso del aparato psíquico, que establece una secuencia de la siguiente forma:



Para ello hemos establecido una triada organizativa. En primer lugar abordaremos los Procesos Subconscientes (*PS*), estableciendo unos antecedentes a dichos procesos desde un enfoque holístico. Vamos a tratar de entender que son los *PS*. Cuando nos refiramos a procesos mentales subconscientes, entenderemos éstos como los procesos mentales de los que no somos directamente conscientes. Existe una mediación entre lo “*in*” y lo “*con*”. Ésta se encuentra en lo “*pre*”. Lo inconsciente sería en términos generales, la ausencia de conciencia, de lo que no somos conscientes. Lo preconsciente, sería, lo que media entre lo inconsciente y lo consciente, el paso previo que articula la conciencia de lo inconsciente, y que generalmente está compuesto de recuerdos y aprendizaje, por lo tanto comprendería factores como la memoria, lo emocional, y lo cognitivo, y sólo en la conciencia se hacen patentemente conscientes. En palabras de Freud: «Todo nuestro conocimiento se halla ligado a la conciencia. Tampoco lo inconsciente puede sernos conocido si antes no lo hacemos consciente» (2012, EYE, p. 16).

Entonces, estaríamos hablando de la consecuencia de ese proceso mental subconsciente, de su resultado, puesto que el único medio de tener acceso a lo *inconsciente*, es cuando éste ha sido “*dado*”, cuando se ha “*manifestado*”, mediante el preconsciente, en la conciencia. Por lo tanto, ya no será *fenómeno inconsciente*, sino pensamiento consciente de lo inconsciente. Como Cátala dice:

“El inconsciente no existe antes del acto de su manifestación, no es un almacén al que se pueda acudir a conveniencia para extraer ciertos materiales almacenados, sino que se trata de un sistema de producción de esos materiales” (1993, p. 35).

Podría parecer que el Subconsciente y el Preconsciente han perdido su protagonismo en aras de una simplificación: Inconsciente – Consciente. Seguidamente trataremos de conocer como esta situación ha sido posible. En primer lugar, nos remitiremos a los diferentes enunciados y acepciones, desde el enfoque de la psicología, desde el enfoque del psicoanálisis, y del de la filosofía.

2. 2. 1 DEFINICIONES

Hemos utilizado los siguientes diccionarios⁶:

El diccionario de Filosofía de José Ferrater Mora, el diccionario de psicoanálisis de Laplanche y Pontalis y el diccionario de psicología de Doron y Parot, también el vocabulario de psicología de Piéron. Utilizar las acepciones de los términos desde tres enfoques distintos, no deviene de una necesidad en base a ciertas reglas de precisión y univocidad, estableciendo relaciones por identidad y diferencia, sino, más bien, por la búsqueda de semejanzas y asociaciones integradoras de sentido. Una aportación sumativa cuya función no es otra, que la de tratar de comprender la dificultad y complejidad de los *PS*.

2. 2. 1. 1 SUBCONSCIENTE

Diccionario de psicología:

A menudo empleado como sinónimo de inconsciente, este término implica una diferencia de grado y no una diferencia de naturaleza con el estado consciente. Se le ha podido definir como un estado de débil consciencia. Sin duda en la obra de P. Janet donde este concepto ha encontrado su uso más riguroso en la medida en que, para este autor, la toma de consciencia se aplica a todos los actos de la vida mental, desde los más elementales hasta los más complejos. Por el contrario, el inconsciente en sentido freudiano se caracteriza por una inaccesibilidad radical a *toda toma de consciencia inmediata*. Para P. Janet, el subconsciente está ligado por tanto a la concepción jerárquica de las conductas» (Pierón, 1993, p. 530). (cursiva añadida).

Diccionario de psicoanálisis:

Subconsciente o Subconciencia

Término utilizado en psicología para designar, ora lo que es débilmente consciente, ora lo que se halla por debajo del umbral del conciencia actual o es incluso inaccesible a ésta; usado por Freud en sus primeros trabajos, como sinónimo de inconsciente, el término fue rápidamente rechazado a causa de los equívocos a que se presta [...] Rápidamente la palabra *subconsciente* fue abandonada, y su empleo criticado. "Debemos evitar –escribe Freud en *La interpretación de los sueños (Die Traumdeutung, 900)*- la distinción entre supraconciencia y subconciencia, a la que es tan aficionada la literatura actual sobre las psiconeurosis, ya que esta distinción parece insistir precisamente en la equivalencia entre *psiquismo y conciencia*" (Laplanche y Pontalis, 1993, p. 414), (cursiva añadida).

Conviene hacer un inciso, y tratar de aprovechar estas palabras de Freud. En el primer párrafo, me he permitido resaltar con cursiva *psiquismo y conciencia*. Freud dice que el problema puede hallarse en «insistir precisamente en la equivalencia entre *psiquismo y conciencia*». Esta equivalencia no es válida, según Freud en «la literatura actual sobre las psiconeurosis». No le vamos a discutir

6 (Ferrater Mora, José. (2015). *Diccionario de filosofía*. Madrid. España: Ariel), (Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. (1993). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona. España: Paidós), (Roland, Doron y Parot, Françoise. (2008). *Diccionario Akal de psicología*. Madrid. España: Akal), (Piéron, Henri. 1993. *Vocabulario Akal de Psicología*. Madrid. España: Akal).

al maestro vienes sus argumentaciones, aunque si debemos resaltar que se orientan y enfocan en las investigaciones sobre las psiconeurosis⁷. Por lo tanto están marcadamente circunscritas a las patologías psiconeuróticas. Ahora bien, ¿el psiquismo y la conciencia, son cosas distintas?, está claro que desde el psicoanálisis sí. Vamos a interpretar la acepción de estas palabras.

Con(s)cienza:

Generalmente se le suele atribuir hasta tres significaciones distintas. Dentro de la moral, de la metafísica y de la psicología. Para nosotros será válida el significado atribuido a la tercera, la de la psicología: una realidad psicológica introspectiva (subjética), por lo tanto, es un aspecto "incomunicable" de la actividad psíquica. Único, unívoco e intransferible.

Psiquismo:

El psiquismo viene de psique y podemos definirlo como la realización de las funciones de la psique. La psique tiene una existencia funcional. No está localizada. Depende de los organismos biológicos que gestionan la *sensopercepción* y de los procesos cognitivos de aprendizaje y adaptación, que culminan en el pensamiento. Básicamente funciona con una función refleja bipolar: afectiva-cognitiva.

Reflejos afectivos: emociones y sentimientos

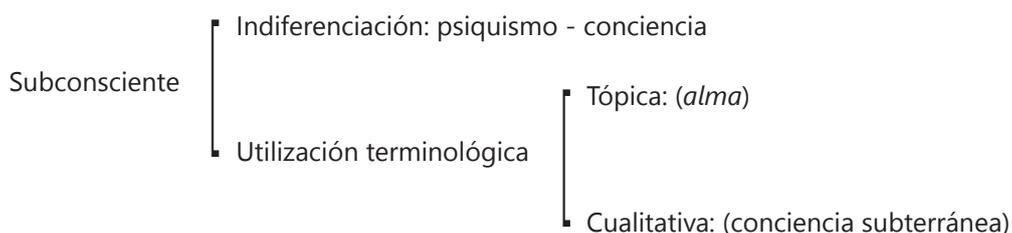
Reflejos cognitivos: sensaciones, percepciones y pensamientos.

También es necesaria una función homeostática, entiéndase psicológica. Esta regula y equilibra el organismo interno cada vez que éste se ve alterado, tanto fisiológicamente como psicológicamente. Podemos resumir diciendo que: la psique o psiquismo es una función refleja afectiva-cognitiva, dentro de un proceso mental subjetivo, regulado por un proceso homeostático de equilibrio. Es de carácter funcional y se reconoce en el pensamiento. Nos encontraríamos con que la conciencia es una de las consecuencias de la psique. El psiquismo es la actividad propia que genera un estado subjetivo de consciencia en el sujeto pensante. Ahora bien, *Psique* o *psyché*, también tiene otros significados. Desde la mitología, al empleado en la literatura homérica. Etimológicamente proviene del verbo griego *psycho*, que quiere decir soplar. *Psyché* se convierte en el último halito que exhala el moribundo, es decir la vida, que se escapa como último aliento. También significa la vida que se le escapa al difunto, y finalmente el alma, que se convierte en imagen etérea del muerto. Ahora nos encontramos con el uso tópico (según Freud), del término alma.

Freud en *El problema del análisis profano (Die Frage der Laienanalyse, 1926)*, citado en (Laplanche y Pontalis, 1993), escribe el siguiente pasaje: «Cuando alguien habla de subconciencia, no sé si la entiende en *sentido tópico* : algo que se encuentra en el *alma* por debajo de la conciencia, o en *sentido cualitativo* : otra conciencia, *subterránea* por así decirlo» (p. 414), (cursiva añadida).

A continuación sintetizamos en el siguiente esquema la problemática que el vienés encuentra en la utilización del término subconsciente.

⁷ Es una neurosis que tiene su origen en conflictos emocionales pertenecientes al pasado y que no están resueltos, para el propio Freud, son «acontecimientos importantes de la vida pasada» (Laplanche y Pontalis, 1993, p. 240).



Esquema

El subconsciente se encuentra condicionado por el uso que se hace de su término, este puede ser un uso en sentido tópico, al referirse al *alma*, ya que este subyace a la conciencia, el *alma*, en este caso, ¿sería una entelequia?, ¿una cosa irreal que no puede existir en la realidad? Ó, en sentido cualitativo, algo que se encuentra subterráneo, pero que mantiene unas cualidades como las de la conciencia, convirtiéndose en una *conciencia subterránea*. Lo que parece que se le olvido precisar a Freud, es que, lo que él define de una forma un tanto despectiva, son fruto de los procesos mentales subconscientes, al igual que lo inconsciente o lo consciente. Los psiquismos, pueden albergar toda clase de procesamientos mentales de la psique, y estos, a su vez, pueden ser tanto en sentido tópico o cualitativo, pero esta determinación, se encuentra sometida a una reinterpretación condicionada.

Si buscamos en el diccionario de filosofía de Ferrater Mora (2015) la palabra psíquico, dice así:

«Psíquico. En varios artículos (por ejemplo, ALMA, CUERPO, ESPÍRITU, MATERIA, PARALELISMO, PERCEPCIÓN) nos hemos referido al muy debatido problema de la relación entre lo psíquico y lo físico, lo mental y lo material, el alma y el cuerpo, etc. Se trata de un problema complejo por varias razones: 1) Porque no siempre se da la misma significación a los varios términos empleados: 'psíquico', 'ánimico', 'mental', 'el alma', 'la mente', etc. 2) Porque no siempre se da la misma significación a la expresión 'está relacionado con'. 3) Porque en los modos de plantear este problema y en las soluciones ofrecidas intervienen a menudo decisivamente supuestos inadvertidos, tramas de creencias, formaciones lingüísticas y culturales, etc.» (p. 2962).

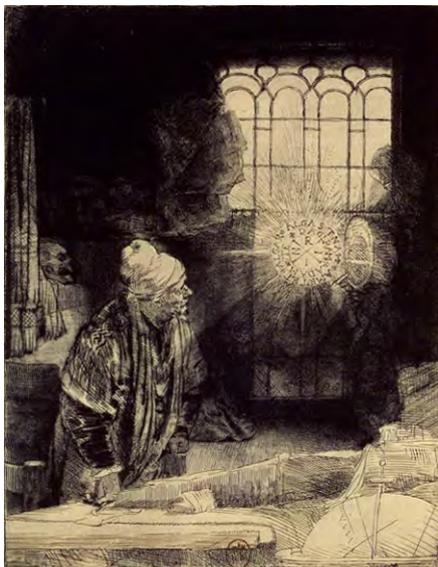
Ahora siguiendo con el diccionario de Ferrater Mora, vayamos al vocablo alma, transcribimos:

ALMA. Consideramos: (I) varias concepciones de la noción de alma ente los llamados «primitivos»; (II) los momentos principales en la historia en la idea del alma en la filosofía occidental a partir de Grecia; (III) algunos intentos de distinguir entre «alma» y «espíritu» en varios autores contemporáneos. En la mayor parte de éste artículo y especialmente en su sección central (II) nos referiremos a concepciones «tradicionales» o «clásicas», en las que la palabras «alma» y «ánimico» tienen una multiplicidad de sentidos: religioso, teológico, filosófico general, epistemológico, psicológico, antropológico, etc. Hoy día las palabras 'alma' y 'ánimico' son usadas preferentemente en contextos religiosos y teológicos. En otros contextos se usan otras palabras (por ejemplo, 'psique' y 'psíquico' y crecientemente, 'mente' y 'mental'). (2015, pp. 109-110).

En el caso de la sección central (II), en el que las palabras *alma* y *ánimico* «tienen una multiplicidad de sentidos». En este caso concretamente, podemos encontrar un claro ejemplo. Refiriéndonos a Freud (1900), y a la «localidad psíquica». Asunto tratado en *La interpretación de los sueños*. En las dos ediciones que manejamos, la de Alianza (2014) y la de Amorrortu (1991), en el pasaje perteneciente

al capítulo VII titulado *Psicología de los procesos oníricos*, en el epígrafe b: *la regresión*. La edición de alianza dice así: «Permaneceremos, pues, en terreno psicológico y no pensaremos sino en obedecer a la invitación de representarnos el instrumento puesto al servicio de las funciones *anímicas* como un microscopio» (2014, LIS, II, p. 226). En la edición de Amorrortu es expresado de la siguiente forma: «Nos mantenemos en el terreno psicológico y sólo proponemos seguir esta sugerencia: imaginarnos el instrumento de que se valen las operaciones del *alma* como si fuera un microscopio» (AOC, V, 1992, p. 529).

Como acabamos de comprobar resulta complicado, y más en algunos casos, establecer claras delimitaciones de significado, puesto que existen las creencias, las connotaciones culturales y las interpretaciones lingüísticas, entre otras cosas. Una amalgama antropológica que se adapta a cada cultura y que transversalmente encuentra su significado y le da su propio sentido. Podemos constatarlo en la obra *Fausto* de Goethe (1749 - 1832), en esta obra el autor, mediante el personaje de *Fausto* nos describe el "*alma atormentada*" del protagonista, que después de dedicar su vida al estudio de varias disciplinas, mediante las cuales debería adquirir la sabiduría necesaria para ser un hombre sabio y felizmente realizado, se encuentra en la tesitura del desencanto existencial que le arruina la vida. Recurre a poderes ocultos y mágicos, para tratar de llegar a conocer "eso", que no ha conocido a través de las ciencias convenientes. El acceso a "eso", lo incognoscible, sólo será posible a un alto precio, el de su *alma*, que se convierte en moneda de cambio. Tal es su valor, que es capaz de interesar hasta al mismísimo demonio.



7. Rembrandt. *Doctor Fausto*. 1652.

El doctor Fausto vende su *alma* a Mefistófeles a cambio de obtener un conocimiento ilimitado y tener acceso a los placeres mundanos de la vida. No le satisface el devenir de su *psyche*, se encuentra hastiado y triste. Mediante la magia, obtienen un elixir, que le permite cambiar su vida y así, poder llegar a satisfacer su alma. El aparato psíquico del doctor, la psique, se abre a nuevas e increíbles experiencias. En la primera parte de la tragedia, Fausto nos da las razones que le han impulsado a tomar el elixir.

«He estudiado, ¡ay!, filosofía, jurisprudencia y medicina, y, por desgracia, también teología, hasta el fondo, con ardiente esfuerzo. Y aquí estoy, pobre tonto, y sé lo mismo que antes. Me llamo maestro, me llamo hasta doctor, y ya hace diez años que arrastro por la nariz, de acá para allá, de arriba para abajo, a mis alumnos... Y veo que no podemos saber nada... Esto me quema casi el corazón. Cierto es que soy más sabio que todos esos charlatanes, doctores, maestros, autores y teólogos; no me afligen escrúpulos ni dudas, ni tengo miedo al infierno o al demonio. Pero en cambio he perdido toda alegría; no me imagino saber nada justo; no me imagino poder aprender algo, ni mejorar ni convertir a los hombres. Tampoco tengo ni haberes ni dinero, ni honor ni gloria en el mundo: ¡Ni un perro aguantaría esta vida! Por eso me he entregado a la magia, a ver si por la boca y potencia del espíritu se me manifiesta algún misterio, para que no tenga que decir más con agrio sudor, lo que yo mismo no sé; para que conozca lo que contiene el mundo en lo más íntimo, para que vea actuar toda fuerza obradora y toda semilla y no revuelva más las palabras» (Goethe, 2015, p. 561).

De las palabras de Fausto se adivina un desencanto. Las ciencias reduccionistas, incluso hasta la teología no le han servido: «Y aquí estoy, pobre tonto, y sé lo mismo que antes». La conformación del Fausto como “*ser*”, no le satisface, no completan su vida, anhela: «lo que yo mismo no sé; para que conozca lo que contiene el mundo en lo más íntimo», por lo tanto se ha entregado a la magia. Quiere conocer el mundo en lo más íntimo, la incognoscibilidad negada e inaccesible y quiere experimentarla: «que vea actuar toda fuerza obradora y toda semilla». Será el conocimiento sensible y la experiencia, lo que posibilite el acceso a lo más íntimo del mundo, a su esencialidad negada a los mortales. Y por supuesto, deja bien claro que: «y no revuelva más las palabras». La búsqueda de la esencialidad de la psique, del *alma*, de la *psyché*, de lo “*ánimico*”. Podemos llamarlo de muchas y diferentes maneras pero lo desconocido de su funcionalidad, del no lugar, del *locus* imposible de ubicar, hacen que al igual que Fausto, tratemos de asir fuertemente la empuñadura de la vida, cuando creemos tenerla delante.

Por lo tanto volvemos a la utilización del término subconsciente que critica Freud, debido a la no diferenciación entre psiquismo y conciencia, y a la utilización del término en sentido tópico (*alma*), o en sentido cualitativo (*conciencia subterránea*). Como apuntamos anteriormente, el vienes nos apela desde la convicción de su enfoque a través del estudio de la psiconeurosis. Y nos advierte de la posible confusión que a su modo de ver se puede alcanzar si no nos atenemos a clarificar y diferenciar. Por consiguiente, a separar y establecer límites que, dentro de su lógica científica, son prioritariamente necesarios.

Fuera de aquellos ámbitos (del psicoanálisis o la psiquiatría), como puede ser el caso de esta investigación, sí podemos admitir que sería lógico determinar una distinción entre ambas (psiquismo y conciencia), y de su uso (tópico o cualitativo) pero, dado el caso, más que diferenciar debemos establecer relaciones de semejanza y comunicación entre los procesos psíquicos. Puntos en común y encuentros, asociaciones de sentido e igualdad significativa.

Si como señaló Ferrater Mora (2015), se pueden establecer correspondencias entre los binomios contrarios:

ALMA – CUERPO
 PSÍQUICO – FÍSICO
 MENTAL – MATERIAL

A su vez, por qué no, también podemos crear otra asociación interpretativa y cualitativa desde un enfoque holístico y religante. Estableceremos dos combinaciones posibles de correspondencias: una será en torno a lo no físico, lo inmaterial. Ésta es introspectiva y subjetiva; se encuentra en

lo interno, en la intimidad, en la interioridad personal; la otra combinación relacionará lo físico y lo material, asumiendo la exterioridad física en cuanto se encuentra a nuestro paso y aparece como la dispersión posible de lo próximo, lo periférico y lo lejano. La atomización cuantificada en la mecanización reduccionista del materialismo cientifista. La fisicidad fisicista como inamovible presencia no sentida, no encontrada, sino creada. Discursivamente lobotomizada.

Interior: ALMA - PSÍQUICO – MENTAL

Exterior: CUERPO - FÍSICO – MATERIA

Como anteriormente señalamos, LA PSIQUE es: una función refleja afectiva-cognitiva, dentro un proceso mental subjetivo, regulado por la capacidad homeostática de equilibrio. Es de carácter funcional y se reconoce en el pensamiento.

Tras esta descripción, un tanto fría y sintética, conviene aclarar que, como función refleja (afectiva-cognitiva), es realmente importante incidir en que todo este proceso, como remarcamos en la primera parte del capítulo 2, es un proceso afectivo-cognitivo donde intervienen las sensaciones, percepciones, emociones, sentimientos y pensamientos. Una parte emocional y otra intelectual, pero ambas enormemente determinadas por el proceso cognitivo *sensoperceptivo* y una reinterpretación condicionada. La emocionalidad de este proceso es muy importante y puede ser, claramente, la cuestión principal que articule lo sociocultural; los contenidos tan dispares y separados de las diferentes creencias, culturas y estructuras sociales, que dé sentido a que un concepto como el de *psyché* o alma, tenga cabida y validez en la cultura occidental. Las historias del alma-*psyché*, recorren a lo largo de su historia los caminos de la filosofía, la mitología, la alquimia, la poesía, la psicología, y como no, la antropología. Reconocemos que es difícil aunar una definición muy concreta del alma, puesto que el enfoque multidisciplinar hace de ello una tarea extensa y casi inabordable. Luca Vanzago (2011) en su libro *Breve historia del alma*, nos dice:

Hacer la historia de esta concepto puede ayudarnos a distinguir algunos elementos fundamentales, ejes generadores de posiciones muchas veces conectadas entre sí (y justamente por eso, en algunas ocasiones, en conflicto) y en ciertos casos de posiciones lejanas entre sí, que en el curso de los siglos se han seguido las unas a las otras y se han ido transformando, volviendo a configurar antiguos interrogantes bajo nuevos aspectos, o volviendo a exhumar antiguos saberes de modo que se renovaban profundamente. No se trata tanto de buscar una síntesis, lo cual por otra parte sería imposible, sino de escuchar una vez más voces que resonaron en otros tiempos y que ahora callan (al menos en apariencia: porque hoy todo parece testimoniar una exigencia que vuelve a sentirse). Esta exigencia puede expresarse con simplicidad, aunque el discurso deba luego mostrar las razones por las cuales esa simplicidad asumió tantas caras: es la necesidad de un sentido, la pregunta acerca de sí misma que se hace el alma. El discurso *del* alma es, por lo tanto, doble: es el discurso sobre el alma, pero es también el discurso hecho por el alma. Lo cual nos indica la peculiaridad de esta temática: la única en la cual quien indaga es también el objeto de la indagación. (Vanzago, 2011, p. 10).

Los binomios: *Psyché*-Alma y Psique-Conciencia, están capacitados para intercambiarse y encontrar articulaciones asociativas capaces de establecer vías de comunicación en base a sinergias holísticas de integración. Si Freud renegó del término subconsciente, fue porque su aplicación a los estudios neuropatológicos, (que posteriormente derivaron hacia un enfoque metapsicológico, en el cual el psicoanálisis fue la herramienta que sirvió para desatascar los procesos psíquicos "patológicos"), a su modo de entender tendían a establecer una equivalencia entre psiquismo y conciencia y la

terminología tópica y cualitativa como alma y conciencia subterránea respectivamente. Por lo tanto, el término subconsciente para él podía llevarnos a equivoco.

Por un lado tenemos:

El psiquismo, que no es otra cosa que los procesos de la psique, y ésta es:

Una función refleja afectiva-cognitiva, dentro de un proceso mental subjetivo, regulado por la capacidad homeostática de equilibrio. Es de carácter funcional y se reconoce en el pensamiento.

Ahora bien, el estudio comparativo del concepto de psique, nos lleva a exhumar antiguos saberes, conocimientos sensibles y experiencias que en algunas ocasiones nos pueden conducir y guiar hacia una *tradición oculta del alma* (Harpur, 2010). Dónde *Psyché* y Alma (más allá de su uso tópico-cualitativo) se encuentran, y realizan una hibridación histórica desde la mitología, la literatura homérica, el cristianismo, el neoplatonismo del renacimiento, la cosmovisión romántica de los pensadores alemanes, propugnada con entusiasmo por la poesía inglesa, y ya entre el siglo XIX y XX, mediante una nueva forma, dar comienzo a la psicología analítica, iniciada por Sigmund Freud y elaborada y desarrollada por Carl. J. Jung (2010, pp. 35-36).

Entonces podemos establecer que el binomio *Psyché*-Alma, se corresponde con una visión más imaginativa, que es capaz de encontrar relaciones y asociaciones donde lo simbólico y metafórico confieran sentido a la difícil tarea de definir *Psyché*-Alma. Mediante la capacidad poética, podemos llegar a entender el término *Psyché* como metáfora de Alma, y a su vez encontrar sentido a través de una visión imaginativa, no reduccionista, en la que se produzca un "contagio asociativo" mediante el sentido imaginativo aplicado a las nociones y conceptos que se desprenden de la mitología, la literatura, la filosofía, la antropología, el ocultismo, la magia, etc. Se establecen puentes de visión no unilaterales y sí sumativos e integradores, puesto que al establecer semejanzas y no basarnos en la diferenciación, estamos tratando de asumir un pensamiento "mágico", donde las relaciones se basan en que los "signos" entran en conexión con otros "signos" "ausentes", que son integradores de sentido.

Y por otro lado tenemos:

La Con(s)cienza como una realidad psicológica subjetiva de la actividad psíquica. Una experiencia única e intransferible dónde el binomio Psique-Conciencia, podemos entenderlo más próximo o perteneciente a un sistema de pensamiento que puede estar integrado dentro del pensamiento científico, donde las disposiciones se establecen en base a ciertas reglas de precisión y univocidad, estableciendo relaciones por identidad y diferencia. (Trías, 1970, p. 62).

Los procesos subconscientes, lo subconsciente, pertenecen al ámbito de lo procesos psíquicos, y en concreto se realizan por debajo del umbral de la conciencia. Son determinantes para la realización de la conciencia. Procesos donde tienen cabida las asociaciones ausentes. Asociaciones de sentido metafórico, *sinónimo* – *antónimo*, que mediante la simbolización y el uso recurrente de mecanismos de contagio son capaces de establecer sinepsias atemporales y dispersas, generadoras de un pensamiento consciente. Procesos que en un momento dado pudieron pertenecer al ámbito del conocimiento y son susceptibles de volver a él. Por eso, son vitalmente importantes en el curso de la vida mental o psique.

2. 2. 1. 2 INCONSCIENTE

Diccionario de psicología:

Bajo su forma adjetiva, define toda operación mental y toda representación inaccesible a la conciencia del sujeto. En este sentido muy general, el término se aplica a todo nivel de tratamiento de la información y de la toma de decisión: selección de estímulos, activación de *representaciones* almacenadas en la memoria a largo plazo, procedimientos de tratamiento de las informaciones, etc. En otros términos, una gran parte de los procesos perceptivos (percepción subliminal), atencionales, mnésicos y decisionales son inconscientes; ya contribuyan a la ejecución de planos motores, a la comprensión o a la producción de actos de palabra. De manera mucho más restrictiva, el término, tomado en su sentido psicoanalítico, se aplica a un conjunto de representaciones que comparten el mismo nivel de complejidad que las representaciones asequibles a la conciencia y que presentan el mismo carácter de intencionalidad y de formalización sobre los modos de la creencia y del deseo. Estas representaciones constituyen el objeto de la investigación psicoanalítica. Deben distinguirse de las representaciones que no son conscientes actualmente pero que son susceptibles de llegar a serlo si la situación o las asociaciones de pensamiento las activan (representaciones preconsciouses). Se distinguirán las representaciones inconscientes que jamás han tenido acceso a la conciencia y que han sido objeto de una representación primaria (experiencias infantiles, por ejemplo) y aquellas que han sido asequibles para la conciencia y que han sido a continuación el objeto de una represión secundaria. Las representaciones inconscientes constituyen un sistema al que se aplica el sustantivo "inconsciente" y que presentan un cierto número de características. [...] Si las representaciones inconscientes no son inmediatamente asequibles a la conciencia, pueden llegar a serlo (en particular gracias al trabajo de la interpretación). La cuestión entonces es saber si es la misma representación que cambia de *status* o si una nueva representación (inscrita esta vez en el sistema preconscious-consciente) sustituye, desde un punto de vista funcional, a la representación inconsciente. (Doron y Parot, p. 305). (cursiva añadida).

Partiremos de la definición que acabamos de transcribir. En nuestra opinión es bastante completa y sintetiza un amplio espectro significativo en torno a «el inconsciente». Primero debemos aclarar el uso del término como sustantivo o adjetivo⁸.

Adjetivo, "lo", (*lo concreto*) inconsciente:

En este caso estamos hablando de "lo" inconsciente. De sus cualidades. Éstas cualidades se circunscriben bajo: «*toda operación mental y toda representación*». Adjetivamos la definición y focalizamos en la negación: «*inaccesible a la conciencia del sujeto*». No es posible el acceso a "el" inconsciente.

Sustantivo, "el", (*lo general*) :

Bajo este sustantivo se encuentran la diversidad de procesos (*lo inconsciente*) de "el" inconsciente que comprenden las representaciones conocidas (*lo inconsciente*) y los medios para acceder a lo inaccesible de "el" inconsciente. Por tanto podemos afirmar que su sentido tautológico, deviene en ontología, en parte, no cognoscible. El inconsciente, se dice a sí mismo. Se pregunta y se responde, pero, ¿lo hace acertadamente? No cabe la duda. Otra cuestión es la representación de la presentación.

⁸ Freud (1915), en *Lo inconsciente*, en el epígrafe titulado *Justificación del concepto de lo inconsciente*, en su introducción, cuando se nombra "lo inconsciente", se añade un asterisco, y a pie de página se nos dice: «*(«Das Unbewusst»: Hemos traducido «lo inconsciente», salvo en los casos en que el texto se refiere al «sistema inconsciente», donde recurrimos al artículo masculino. Esto implica cierta cuota de interpretación, pues el término alemán siempre es neutro [...]. Lo importante es advertir que no corresponde asociar este problema del género gramatical con el de averiguar si para Freud «inconsciente» es cualidad o cosa; esto último debe discernirse por el contexto. La aclaración no es ociosa, pues en castellano el artículo neutro sugiere una cualidad, lo que no es válido para el alemán» (AOC, 1992, XIV, p. 161).

Cuando utilicemos «lo inconsciente», nos referiremos a su “fenomenología”. Cuando utilicemos «el inconsciente» estaremos hablando en términos generales de aquello que se nos niega y es inaccesible.

EL INCONSCIENTE

Cualidades fundamentales:

- 1 toda operación mental y toda representación
- 2 inaccesible a la conciencia del sujeto

LO INCONSCIENTE

Generalmente abarca tres enfoques diferentes:

- 1 El tratamiento de la información y de la toma de decisión

En este sentido muy general, el término se aplica a todo nivel de tratamiento de la información y de la toma de decisión: selección de estímulos, activación de *representaciones* almacenadas en la memoria a largo plazo, procedimientos de tratamiento de las informaciones, etc.

- 2 Los procesos perceptivos, atencionales, mnésicos y decisionales

En otros términos, una gran parte de los procesos perceptivos (percepción subliminal), atencionales, mnésicos y decisionales son inconscientes, ya contribuyan a la ejecución de planos motores, a la comprensión o a la producción de actos de palabra.

- 3 El sentido psicoanalítico

De manera mucho más restrictiva, el término, tomado en su sentido psicoanalítico, se aplica a un conjunto de representaciones que comparten el mismo nivel de complejidad que las representaciones asequibles a la conciencia y que presentan el mismo carácter de intencionalidad y de formalización sobre los modos de la creencia y del deseo.

Estas representaciones (*lo inconsciente*), constituyen el objeto de la investigación psicoanalítica (*el inconsciente*). De forma sintética podemos decir que las representaciones inconscientes se encuentran asociadas a las representaciones visuales como huellas mnémicas que suscitan una energía psíquica, y que las representaciones preconcientes-conscientes, se encuentran asociadas mediante una representación fonética de la palabra que designa. Nos encontramos con la verbalización y la toma de conciencia.

Así pues, lo reprimido se muestra preconciente mediante la energía psíquica de una huella en nuestra memoria, con el suficiente impulso, como para transformar esa energía en el acto de nombrar. Ya es consciente.

Para Ferdinand Saussure (1857 - 1913) las ideas son preexistentes a los signos, la unidad lingüística se compone de un concepto y una imagen acústica. El primero, el concepto, se encuentra categorizado en sus significados, mientras que el segundo, la imagen acústica, no sería solamente

el sonido, su aspecto formal, sino que se correspondería con la huella psíquica que ha dejado en nuestro cerebro. Lo hemos clasificado, reconocido, identificado y separado de su núcleo primigenio. Ha vuelto desde su "primitiva guarida". El significado se ha vuelto significante. El plano de la expresión nos enseña el plano del contenido. El mundo de las ideas se precipita hacia su representación. El objeto, la cosa, su atávico origen, se diluye, la iconodulia no es capaz de soportar la vertiginosa necesidad impuesta de la ordenativa razón. Recurriendo a Ludwig Wittgenstein (1889 - 1951), al primero, al del *Tractatus lógico-filosófico* (1922), podemos recordar que decía que los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo.

El inconsciente está estructurado como un lenguaje, dijo Jacques Lacan (1901 - 1981), que negó toda posibilidad de localización del inconsciente. Sus dudas ante la "lingüistería" lo llevaron a formular que aquello que no puede ser nombrado mediante el lenguaje, no puede ser reconocido, no existe en el orden simbólico. El inconsciente se hace presente por la mediación de la palabra. Está supeditado a la estructuración del lenguaje (significante – significado). La comprensión estructural del sujeto, culturalmente está bajo el predominio del significante. Éste, llega a nosotros mediante la ordenación simbólica que realizamos a través del lenguaje. Es decir, los límites del lenguaje, de lo que puedo nombrar, es lo que puedo llegar a conocer. ¿Si no, como soy consciente de ello? Esta cuestión, abordada de forma tan crítica, nos lleva a plantearnos que existe la posibilidad de descubrir que se da una escisión en el ser, y esta escisión, se da entre el inconsciente y el lenguaje. Si la inaccesibilidad del inconsciente es refutable sólo en la conciencia es porque éste, el inconsciente, está estructurado como un lenguaje, y la conciencia está constituida por significantes que cambian de significado. Entonces en el estudio del inconsciente tenemos que dar mayor importancia a los significantes, a la expresión formal oral y escrita, que nos remite a un significado.

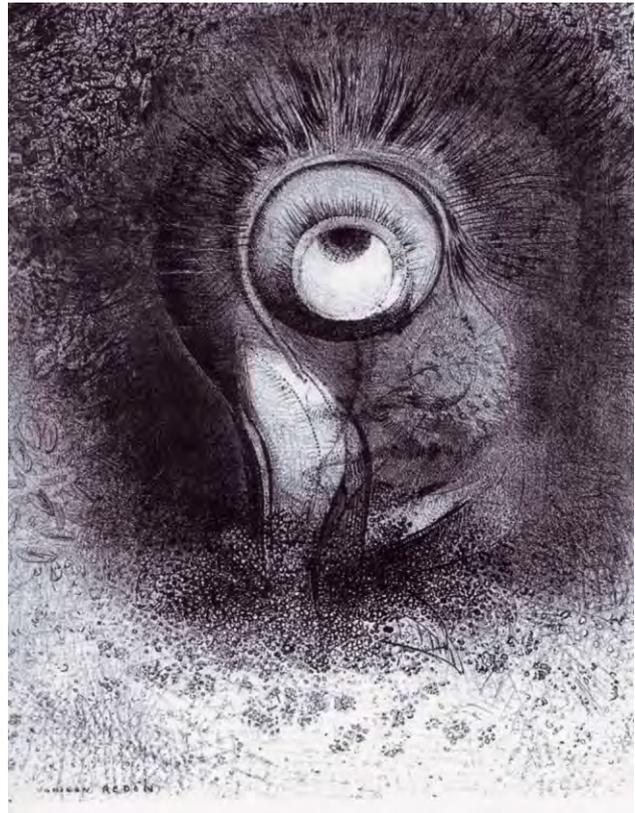
A nivel consciente, el significante tiene un significado que puede encontrarse dentro de la lógica discursiva convencional, pero a su vez ese significante nos puede estar indicando el camino hacia otro significado oculto, escondido, agazapado, reprimido en el inconsciente, y que para Lacan no es imaginario ni se puede simbolizar⁹, se escapa a toda lógica ordenativa de sentido. Su irracionalidad se vuelve angustia. La aparición de este "significado oculto e inconsciente", es lo que él denomina como "lo Real", donde el trauma es la expresión de ese encuentro fallido con "lo Real". Esa amenaza que nos acecha y a la que invitamos: La amenaza de lo Real, aún sin ser conscientes, ¿acaso inconscientes?, y que es real. Precisamente porque escapa a la "lingüistería", a la premonitoria definición de la lógica determinada y convencional y nos muestra que el "ser" se extiende más allá de sus límites y es en la experiencia de la vida donde se extralimita su existencia, allí más allá del orden simbólico. Una experiencia irracional e inconsciente que puede formar parte de la vida. Se aproxima y nos acerca a la experiencia emocional siniestra. Como un desgarrador grito rasga la homogeneidad del mundo y acentúa la pérdida como una maldita heterología. Esta experiencia se muestra de muchas formas y se presenta de otras tantas, aún a sabiendas de que no será bien recibida.

La incertidumbre irrepresentable del inconsciente se puede transformar en angustia, miedo, terror y toda clase de compañeros imaginarios que aglutinan la incesante actividad actividad que acompaña al fenómeno de lo siniestro. Posteriormente trataremos de vincular las experiencias inconscientes y conscientes del *ser imaginario* mediante una concepción imaginativa a través del símbolo, como abstracción significante perteneciente al ámbito de las imágenes. También de la Metáfora como asociación significativa y perteneciente al ámbito de las palabras.

Es la forma en que trataremos de incorporar a nuestras vidas los aspectos fenoménicos operando, preferentemente, a través de las cualidades sensibles y desde sus dominios, que operan al

9 Debemos entender que el hecho de no poder ser imaginario ni de que se pueda simbolizar, es una cualidad circunscrita exclusivamente al inconsciente, entendido este, como es obvio, a su especificidad inaccesible e incognoscible, determinaciones que aseguran la privacidad oculta de el inconsciente. Dentro de los (PS), el preconscious será la parte del proceso donde se empiece a gestar la "regulación imaginaria y simbólica" de lo inconsciente. Que dotará de sentido consciente a la interpretación representativa del inconsciente interpretado.

nivel de la sensibilidad. Por lo tanto, aprovecharemos la capacidad de actuación de un pensamiento que entre sus premisas principales estima la valoración de los datos sensibles puesto que son concretos, singulares y específicos en cada individuo y que mediante los procesos que gestionan: los estímulos, las percepciones, las sensaciones, las emociones y los sentimientos, llegan a formar una experiencia introspectiva y subjetiva.



8. Odilon Redon. *Hubo tal vez una visión primera ensayada en la flor.* 1883.

El ojo, como símbolo de la visión introspectiva y subjetiva dirigida hacia la intimidad de los procesos subconscientes. En esta ocasión, la visión del símbolo resulta un tanto inquietante y desasosegante. La irracionalidad inconsciente de descubrir y averiguar lo que puede ser que somos.

2.3 ANTECEDENTES DE LOS PROCESOS SUBCONSCIENTES

Ahora habrá pensamientos que no desterrarás
y visiones que nunca se desvanecerán;
de tú espíritu nunca más se irán,
cual se van de la hierba las gotas del rocío

Edgar Allan Poe. (2000, p. 41).

Los PS, los hemos abordado como los fenómenos complejos de los procesos mentales subconscientes y podemos considerarlos como reminiscencias de la percepción interna de la vivencia psíquica. Hemos tratado de encontrar unas definiciones que nos ayuden a reconocer parte de los procesos, y así, determinar la cualidad de los términos. Hasta ahora nos hemos centrado en lo sustantivo, en la generalidad de la cuestión subconsciente, y principalmente en la bipolaridad subconsciente – inconsciente, entendiendo que los PS incluyen en su desarrollo la triada freudiana: inconsciente – preconsciente – conciencia, y la inevitabilidad del enfoque teórico psicoanalítico, herramienta que posibilitará el acceso al inconsciente.

Antes de Freud¹⁰, y del psicoanálisis, el inconsciente no fue estudiado como una ciencia, si es que se puede considerar ciencia a la metapsicología freudiana. Pero los PS, de los cuales forma parte el inconsciente, no fueron descubiertos por el vienés. Términos como *psyché*, ya anunciaban la imposibilidad de definición de parte de los PS, de su incognoscibilidad. El alma, como tal, también apuraba ese terreno inexpugnable de la psique. Que hay partes de la psique que escapan al control de la conciencia es algo que nadie puede negar.

Para ser conscientes de la ausencia de conciencia, en primer lugar el hombre tuvo que hacerse, reinventarse. Considerar su propio "ser" como objeto de reflexión, de saber teórico. En torno al "ser", nuestras creencias acaban fundamentándose en dos premisas generales:

- 1 ONTOLÓGICA: La idea del «ser», la univocidad que deviene en una tautología del pensamiento.
- 2 IMAGINATIVA: la idea del «ser», como pensamiento metafórico y simbólico.

1 ONTOLÓGICA

De la primera se deriva un problema que, generalmente, subyace en los planteamientos aseverativos y dogmáticos: El olvido de las cosas que fueron su origen. Se toma partido por la intelectualización teórica y se relega el ámbito de lo sensorial. Este olvido conlleva priorizar las teorías y palabras, jerarquizar la razón sobre los sentidos, por lo tanto, no prestar la suficiente atención al contexto en el que se produjo el conocimiento sensible y la experiencia sapiencial que acompañó al poema de Parménides. Dicho poema fue la primera referencia de la consciencia del «ser» razonado, del *logos*, conocemos el poema de Parménides. La idea del «ser» le fue revelada por Mnemosine y se fundamenta en dos caminos:

- 1 que es y que es imposible que no sea
- 2 que no es y que necesariamente tiene que no ser

El primer camino, recuerda la diosa, es el camino de la verdad, mientras que el segundo es impracticable (Berti, 2007, p. 55).

Planteamos un acceso al conocimiento pensando el «ser», en el ser que es y que es imposible que no sea. Volviendo a jugar con el lenguaje podemos cambiar el sentido de la aseveración:

¹⁰ Freud estableció su primera tópica del aparato psíquico en el año 1900, cuando publicó *La interpretación de los sueños (Die Traumdeutung)*, en el capítulo VII de la publicación, en el epígrafe titulado regresión estableció el inconsciente, el preconsciente y la consciencia.

1 En el camino que conduce a la verdad, la diosa dice:

Que es y que es imposible que no sea

Podemos con osadía preguntar a Mnemosine:

¿Qué «es»?
¿Qué «es» imposible que no «sea»?

2 En el camino que conduce a lo impracticable, la diosa nos dice:

Que no es y que necesariamente tiene que no ser

Volvemos a preguntar a la deidad:

¿Qué «no es»?
¿Qué necesariamente tiene «que no ser»?

El olvido de estas preguntas. Lo que Parménides no pudo, no quiso o no supo preguntar, estropearían la conveniente pretensión axiomática-ontológica de las raíces de nuestra *logontología*. Ésta, sería otra cuestión que excede nuestra investigación. Admitamos que los versos de Parménides, establecen el reconocimiento del «ser», aún a sabiendas de que la diosa no nos permitiera pensar en lo impracticable. Así se lo expresa al anonadado mortal, extasiado de su fatigoso viaje hasta las puertas del inframundo.

Mnemosine le dice:

Y es que nunca se violará tal cosa, de forma que algo, sin ser, sea.
Así que tú apartas de esa vía de indagación tú pensamiento,
y que la rutina de la mucha práctica no te fuerce tampoco a encaminar
por esa vía ojo desatento, oído resonante y lengua: en vez de eso discierne con
juicio la prueba muy argumentada que te he propuesto. (2007, Bernabé, p. 25).

Algo que «sin ser sea». Expulsando toda posibilidad de que lo que «es», si a su vez es «sin ser», pueda «ser». Tal vez lo que «es», pueda escaparse a los dominios de la conciencia y «sin ser, sea».

Parménides y su discípulo Zenón se encuentran con Sócrates, maestro de Platón en sus diálogos¹¹. Platón recibe de Parménides la intuición intelectual o lo que podemos llamar la razón y el pensamiento como medios para acceder y saber en qué consiste el «ser». También la teoría de los dos mundos, el sensible, que responde a lo ilusorio, y el que se corresponde con lo verdadero, con la razón, que no es otro que el mundo inteligible. La influencia de la dialéctica también es clara.

11 Platón (2007 a). *Diálogos V*. Madrid. España: Gredos.

El discípulo de Sócrates, Platón, en su empeño de establecer el "Estado ideal", destinó a los artesanos y poetas la función de "alimentar" los apetitos del alma. En su teoría de la realidad, jerárquicamente, esta función, la de la imaginación, ocupa el cuarto y último lugar. La condena fue aplicada mediante esta apología del logos y en contra de las imágenes y los poemas:

El hombre se forma en todos los estadios y ámbitos vitales bajo el modelo Político. La vida en su totalidad, incluidas las artes y sus efectos deben someterse a la norma (logos). No pueden ser entendidos como meros fenómenos. Platón distingue entre la parte de nosotros que está dispuesta a obedecer al razonamiento (logos), y que atienden a la parte razonada del alma, la más alta, y en mayor estima, la de los seres inteligentes y razonables, capacitados para tomar las decisiones mejores para la comunidad; y la parte más baja, aquella que se corresponde con los apetitos. Como podemos comprobar en los diálogos de la *Republica*.

-Por lo tanto, decimos que la mejor parte de nosotros es la que está dispuesta a obedecer este razonamiento. (se refiere a utilizar la razón, en vez de los lamentos).

- Es evidente.

- En cambio, la parte que conduce al recuerdo de lo acontecido y a las quejas, siendo inconsolable, ¿no diremos que es la parte irracional, perezosa y amiga de la cobardía?

- Lo diremos, por cierto.

- Y es la parte irritable la que cuenta con imitaciones abundantes y variadas, en tanto que el carácter sabio y calmo semejante a sí mismo, no es fácil de imitar [...]

- Por lo demás, es patente que el poeta imitativo no está relacionado por naturaleza con la mejor parte del alma [...]

- Es evidente.

- Por lo tanto, es justo que lo atacemos y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas inferiores en relación con la verdad, y también se le parece en cuanto trata con la parte inferior del alma y no con la mejor. Y así también es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras echa a perder la parte racional. (2007 b, pp. 478-79. X, 604 d, 605 a), (paréntesis añadido).

Claramente Platón se decanta por reprimir y alejar las semejanzas con esa parte *irracional*, ahuyentar todo atisbo irrefrenable de pasión, de alcanzar una experiencia alejada de la razonada virtud justiciera que, de forma y maneras inexplicables, alimenten las apetencias oscuras del alma. Esas que se alejan de los ideales de justicia y belleza. Por lo tanto, si quedan fuera de la razón, se están reprimiendo, y así lo admite en sus diálogos, al referirse a las pasiones que suscita la poesía:

- Ten en cuenta que la parte del alma que entonces reprimíamos por la fuerza en las desgracias personales, la que estaba hambrienta de lágrimas y de quejidos y buscaba satisfacerse adecuadamente –pues está en su naturaleza desear tales cosas–, ésta es la parte a la que los poetas satisfacen y deleitan» (2007, b, p. 480. X, 606 a.).

También en su definición del hombre tiránico, destaca que éste se deja llevar por sus deseos reprimidos que se manifiestan en los sueños, al contrario que el hijo del hombre democrático que los controla y reprime. Platón al referirse a estos deseos en uno de sus diálogos de la República, dice así:

-¿A qué deseos te refieres?

-A los que se despiertan durante el sueño, cuando duerme la parte racional, dulce y dominante del alma (2007 b, p. 427. IX, 571c).

Mediante este alegato contrario a las más bajas pasiones inferiores a la verdad, la capacidad sensitiva quedó relegada y proscrita. El rechazo a la imaginación y la fantasía se vió instaurado y la realidad de las experiencias sensibles fueron reprimidas. Qué decir tiene, que todo lo concerniente al inconsciente y sus pulsiones desiderativas hallaron una contundente oposición a cualquiera de sus expresiones posibles, aunque para ser justos, no podemos obviar el carácter irracional de muchas cuestiones que se desarrollaron en torno a la religión y la tragedia.

2 IMAGINATIVA

La capacidad asociativa de pensamientos imaginarios metafóricos y simbólicos en la conformación del «ser», conlleva una opción de cambio en la "lógica ontológica", de nuevo traemos a colación la consideración del poema de Parménides que dice: «*Y es que nunca se violará tal cosa, de forma que algo, sin ser, sea*», puede que llegado este momento y armados de atrevimiento, sea la hora de *violiar tal cosa* y poder pensar que cabe la posibilidad de que exista una realidad, *de forma que algo, sin ser, sea*, mediante una antropologización que recurre a la intromisión del plano imaginario (metafórico-simbólico), en la realidad onto-lógica. Aquí la capacidad sensoperceptiva articula la cognición emocional activando un proceso de senso-significación. Esta capacidad de sustitución y similitud de significados establece una proyección de sentido significativo menos arbitrario y más accesible a la difícil y complicada experiencia de la vida. Mediante la concepción imaginativa del ser, se hace posible la integración de fenómenos que acompañan y confieren significados cualitativos a cuestiones aparentemente inaccesibles por medio del razonamiento ordenativo. Esta capacidad asociativa de abstracción, nos permite configurar la realidad y trascender el instante sensorial inmediato que configura la limitación de reconocimiento y categorización real. De la inmediatez perceptiva de la "señal", a la elaboración de un pensamiento imaginario, metafórico y simbólico, que denota la exclusividad del ser humano como animal simbólico y su capacidad instauradora de realidad.

Las "fuerzas extrañas" que habitan en nosotros y que, en algunos casos, como en el de Platón: «está en nuestra naturaleza desear y satisfacer tales cosas», son la que conforman lo que podríamos denominar como partes de la conciencia que escapan a nuestro control. Antes que el propio Freud, ya podemos reconocer que existían "fuerzas" en las cuales la psique no ejercía su férreo control, puesto que más bien pertenecían a la *psyché*. Estas fuerzas en algunas ocasiones podían imponer su propia "ley", y "justicia".

Por un lado Platón nos alerta de la inapropiada expectativa del mundo sensible e ilusorio dónde los imitadores, los hacedores de ilusiones, nos confundirán y relegarán a la parte más inferior de un alma, que no es la mejor de las partes.

Parménides nos aprisionará en el «ser» que «es». Que no puede ser sin ser. Entre las rejas del pensamiento, del proceso intelectual que funda el «ser» en la conciencia, donde no "cabe" nada más. Estos pensamientos como en el poema de Poe, *no los desterraremos jamás*. Se anclarán en la simiente del desarrollo del pensamiento en la cultura occidental, la filosofía. Pero, también se da en Parménides una visión, y como en el poema del "ilusionista de los estados psicológicos", (Poe), esa visión: *nunca se desvanecerá y de nuestro espíritu nunca más se irá*. La *psyché* retendrá el viaje de Parménides hasta las puertas del Hades. La experiencia sapiencial del de Elea, aquella que se asemeja a un sueño, a una experiencia que es capaz de hacerle volar, tocar la mano de una diosa, y emplazarle en el inframundo del cual ningún mortal escapa. De la iniciación en una experiencia extraordinariamente sobrenatural, aquella que facilita el contacto con los dioses y el conocimiento de su sabiduría (parece que la historia se repite), de aquella experiencia en algún lugar de nuestro tiempo: pasado – presente – futuro. Las circunstancias se asemejan, y la similitud establece esa capacidad asociativa que proyecta

en nosotros una abstracción de pensamiento religante de ausencias y presencias integradas en el sentido amplio y complejo que reordena la instauración de una realidad posible, personal y sensible.

Se dan dos acontecimientos que determinan en gran medida el devenir del pensamiento occidental, uno en el siglo VI (a. e. c), y el otro en el siglo XVII. Estos dos acontecimientos tienen en común, que a través de una experiencia onírica, se ha revelado una directriz que transformará el pensamiento. Por medio de un hecho irracional manifestado en un estado de no-consciencia, de lo que puede que: «*sin ser, sea*», nos ha llegado, a los tan racionalmente pensados, seres *logotomizados*, la simiente ontológica del «ser». Esto ha sido a partir de la experiencia onírica de Parménides, y la instauración del «*cogito*» cartesiano, por parte de otra experiencia onírica, esta vez de Descartes, que tan anunciadamente señala los inicios del racionalismo en la modernidad.

2. 3. 1 EL PENSAMIENTO AUSENTE

Puesto que los sueños son fantasías de nuestro inconsciente, si nos planteamos, si realmente no podemos distinguir entre ensueño y vigilia, estamos asumiendo que lo fantástico puede sustituir a la realidad. No podemos saber si estamos en un sueño o en la realidad. Freud concibe los sueños como símbolos que hay que interpretar. Puede ser que, en muchos casos, si tomamos el ensueño como sustituto de la realidad, estaríamos sustituyendo el símbolo por lo simbolizado. Recordando la teoría lacaniana anteriormente citada, sustituir el significante por el significado.

Símbolo = Significante

Simbolizado = Significado

Varados en recursos metonímicos, utilizamos las expresiones del lenguaje forzando la metafórica asociatividad precursora de ordenativo sentido. Orgánicamente contenido en la estructuración del inconsciente (como lenguaje), la facultad metonímica¹² de sustitución del símbolo por lo simbolizado, y del significante por el significado, no es más que un recurso que, como método operativo, nos permite conciliar la dificultad operante en la «*transubstanciación*» de *el inconsciente* que se manifiesta en *lo inconsciente* y que se lanzan como destellos reminiscentes de las vivencias psíquicas internas (in)conscientes, convertidos en impulsos mnémicos proyectados entre abstracciones metafóricas y simbólicas de fuerte sentido imaginario, capaces de conexionar del preconscious a la conciencia mediante canales operativos de productividad de sentido. Se produce otra metonímica operación, en este caso, afecta también a los *PS*, a sus operaciones psíquicas. Estamos refiriéndonos a la sustitución de lo inconsciente por lo preconscious, y a éste por lo consciente. Como podemos ver en el siguiente esquema.

12 En el diccionario de términos literarios: (Trasende Platas, Ana maría. (2000). *Diccionario de términos literarios*. Madrid. España: Espasa, pp. 481-482), la autora establece, que en la relación entre los términos (el ausente y el presente), se puede dar de diferentes formas, y una de ellas sería: «De lo abstracto por lo concreto, de lo concreto por lo abstracto, del símbolo por la cosa simbolizada: *Entregó el alma*, o sea, perdió la vida, murió [...] En la metonimia se relacionan dos objetos independientes, uno que se menciona y el otro que es sustituido».

Sustituciones metonímicas¹³



INCONSCIENTE	PRECONSCIENTE
PRECONSCIENTE	CONSCIENTE
SÍMBOLO	SIMBOLIZADO
SIGNIFICANTE	SIGNIFICADO

En este esquema podemos apreciar la variación que es capaz de producirse a lo largo de toda la extensión de los *PS*. La sustitución metonímica, es la variante operativa que posibilita la asociación sustitutiva, y que nos lleva a poder reconocer las representaciones del inconsciente en lo inconsciente.

De esta forma el inconsciente se hace preconscious, se nos permite recuperar de la ausencia las reminiscencias mnémicas. Mediante la operación representativa el preconscious se hace consciente. Al igual que en los planos psíquicos, en los planos imaginativos mediante el símbolo, que es una abstracción significativa, y la metáfora, que es una asociación significativa, los *PS* se sirven de "herramientas", que como recursos, permiten a la vivencia psíquica interna e íntima restablecer la peculiaridad y la esencialidad de la capacidad proyectiva de sentido, mediada por la cognoscente experimentación entre el conocimiento sensible y la experiencia. También, podemos establecer nuevamente otras dos cadenas de asociación de sentido:

Cadenas de abstracciones operativas



INCONSCIENTE	PRECONSCIENTE	SÍMBOLO	SIGNIFICANTE
PRECONSCIENTE	CONSCIENTE	SIMBOLIZADO	SIGNIFICADO

¹³ En sentido horizontal, en la dirección de la flecha. También para el esquema siguiente.

Si en el anterior esquema establecíamos las sustituciones metonímicas, que se daban en los diferentes términos durante los *PS*, en esta cadena funcional de los *PS* se puede observar la función operativa de la abstracción como mecanismo que es capaz de traspasar la difícil regulación de los diferentes estadios psíquicos. En la primera fila (inconsciente, preconsciente, símbolo y significante), la abstracción es capaz de regular la dinamización que va de lo inconsciente al significante. Para ello, es necesario que se mantenga la capacidad de los procesos como signos que delimitan su poder de proyección, ya que son signos, podemos decir inconclusos o incompletos, puesto que no podemos acceder a su significado.

En la segunda fila (preconsciente, consciente, simbolizado y significado), es donde la cadena abstractiva adquiere el sentido consciente. Es el proceso de adquisición de conocimiento que opera, mediante la prevalente acción de abstraerse, a la parte del signo que sustenta la funcionalidad operativa formal.

Es decir, obtenemos un resultado operativo que va más allá de lo meramente funcional. La representatividad de los *PS*, se patentiza mediante el sentido capacitador de la abstracción, ya consciente de aquello que como símbolo-significante era inaccesible. Ahora, mediante la abstracción simbolizado-significante, ésta, la abstracción, se hace presente como pensamiento imaginario. En este pensamiento, la más que probable cadena de abstracciones operativas, facilita el acceso a las representaciones conscientes que asocian los recursos ausentes de las reminiscencias mnémicas, dentro de las reminiscencias mnémicas, que operan en el ámbito de la memoria.

Generalmente, dentro de sus cualidades esenciales, podemos enunciar la de la ausencia. Los recursos imaginativos que pueden operar en los *PS*, hasta alcanzar la consciencia, hasta dejar de ser ausentes, son el símbolo y la metáfora. Como abstracción significativa el primero, y asociación significativa el segundo, se convierten en recursos que nos facilitan las capacidades operativas para encontrar sentido mediante la abstracción y la asociación:

1 Abstracción: El valor significativo del símbolo abstraído en la significación de lo simbolizado.

2 Asociación: La traslación significativa de la metáfora, asociada al significado ausente del pensamiento consciente.

Estas características de asociación y significación, como acabamos de comentar, pueden ser asociadas con el significado ausente del pensamiento consciente. Éste, no es otra cosa que la capacidad operativa y funcional de establecer puentes asociativos de sentido entre lo que conforma el pasado y el presente. Abstracciones metafóricas y simbólicas de gran poder imaginativo que tienen una fuerte y vigorosa capacidad de ser capaces de convertirse en el instrumento y artífice transmisor de sentido.

Tanto el pensamiento visual basado en las imágenes como el pensamiento intelectual basado en las palabras, son los mecanismos de encuentro que posibilitan la recuperación del *locus abstract in absentia* (lugar abstracto en ausencia) de la mediación de la consciencia en el conocimiento sensible y la experiencia, de la operatividad que asegura los procesos cognitivos del conocimiento, en sus planos intelectual y afectivo. La idea del «ser» imaginativa. Esa idea, que como apuntamos anteriormente, se basa en el pensamiento metafórico y simbólico¹⁴.

14 Ver anexo.

Esta idea imaginativa del ser se articula sobre dos aspectos del pensamiento, que a su vez, son fundamentales y característicos en la capacidad proyectiva del ser humano como ser que es: autoreflexivo, expresivo y comunicativo. Estos dos aspectos del pensamiento son: la imagen y la palabra, cualidades que capacitan el pensamiento reflexivo. Esta reflexividad del pensamiento será articulada de dos formas:

1 Mediante el Símbolo como abstracción significativa, y que pertenece al ámbito de las imágenes.

2 Mediante la Metáfora como asociación significativa, y que pertenece al ámbito de las palabras.

El ser imaginario quedaría concebido como un ser autoreflexivo que mediante un pensamiento ausente asociativo y metafórico, basado en la palabra, y un pensamiento abstracto significativo y simbólico, basado en la imagen, es capaz de llegar a experimentar experiencias que mediante los procesos cognitivos intelectuales y afectivos del conocimiento, nos ayudan a comprender y entender la experiencia de la vida.

2. 3. 2 LA PUERTA ABIERTA A LOS PROCESOS SUBCONSCIENTES.

¿Todo aquello que vemos o nos parece ver.
No es más que un sueño dentro de otro sueño?

Edgar Allan Poe (2000, p. 45).

La integración de las ensoñaciones o experiencias oníricas en la vida de los seres humanos ha sido desde el principio de los tiempos valorada como el proceso mediante el cual se entra en contacto con otra forma de consciencia. El hecho de reconocer que existe otra posibilidad de ser conscientes, aunque sea a través de los fenómenos inconscientes, como es el caso de las ensoñaciones, podría parecer paradójico, pero, si admitimos que las experiencias oníricas se componen de sensaciones, emociones e imágenes y sonidos, todos ellos, eso sí, pertenecientes al mundo de lo imaginario y las fantasías.

Estaremos de acuerdo en qué, aun estando dormidos, se corresponden con buena parte de los sistemas sensoriales del estado de vigilia: vista, oído, tacto, gusto y olfato; aunque, eso sí, de una forma un tanto confusa y caprichosa. Las experiencias oníricas en la antigüedad cumplían una función social, comúnmente asociada a la adivinación y a la curación. Con el paso de los tiempos se convirtieron en fuente de inspiración para los artistas y finalmente, en la forma de acceder a aquella parte de nuestra mente que escapa a nuestro control y que sorprendentemente puede llegar a controlar muchos de nuestros actos conscientes.

Volvamos a encontrarnos con las ensoñaciones, con eso que se ha dado en llamar onirismo, y que Freud declaró como la vía regia de acceso al inconsciente.

Es bien conocido que el sueño ocupa casi una tercera parte de nuestra vida, puesto que generalmente se suele dedicar ocho horas del día a dormir. Normalmente durante ese tiempo es

común que experimentemos “sueños”. Para Francisco J. Rubia (2010), hay que diferenciar entre «sueño» y «ensueño», ya que en nuestra lengua no existe «la diferencia entre el sueño de dormir y el sueño de soñar», el «ensueño» será lo que denominará¹⁵ ese estado del sueño de soñar, que no sólo se da en pleno sueño, sino que también se puede experimentar en los comienzos del sueño «períodos hipnagógicos», que es el momento en el que nos encontramos entre la vigilia y el sueño y en los momentos en que nos acabamos de despertar que se denominan «periodos hipnopómpicos» (Rubia, pp. 241-256). Habría que añadir uno más, aquel que podemos llamar «sueños diurnos», son esos momento en que dejamos correr nuestra fantasía.

Así pues podemos establecer cuatro estados en los que se dan los ensueños:

- 1 Sueños diurnos. Sin estar dormidos.
- 2 Ensueños en el periodo hipnagógico.
- 3 Ensueños en el propio sueño.
- 4 Ensueños en el periodo hipnopómpico.

De esa tercera parte (de nuestra vida) en la que dormimos y en la que nos acompañan los ensueños “más reales” mientras “soñamos” dormidos, puede suceder, en muchas ocasiones, que se deriven creencias que se encuentran dentro de lo que podemos conocer como fenómenos de lo sobrenatural o paranormal. Experiencias como viajar a lugares distantes y desconocidos, hablar con personas fallecidas y otras muchas más que, hemos de admitir, nos ponen en contacto con «instancias de nuestra psique que en condiciones normales no se manifiestan» (Rubia, 2010, p. 43). De las palabras del catedrático, podemos deducir que esas «instancias de nuestra psique», pertenecen a los PS. Forman parte de nuestro psiquismo, y a su vez, «en condiciones normales no se manifiestan».

Fuera de esas condiciones normales, que pueden ser un supuesto estado de vigilia, no sometido a sustancias que puedan provocar algún tipo de experiencia alucinatoria, no se dan las circunstancias para podernos poner en contacto con dichas instancias de nuestra psique. Por lo tanto, el ensueño, es esa parte de nuestra vida no consciente, pero, aquí se produce la paradoja: ¿porqué son las ensoñaciones experiencias tan reales que nos pueden provocar diferentes emociones y experiencias de todo tipo? Por ejemplo, una persona de 53 años, ha dedicado al sueño más de diecisiete años de su vida. La tercera parte de su vida la ha pasado durmiendo. Podemos admitir, que también las ensoñaciones pueden formar parte de nuestras vidas, de todos esos años de sueño reparador y ensoñaciones que se experimentan noche tras noche. Así que sería lícito señalar que las experiencias oníricas son parte de nuestra experiencia de la vida, del estar vivos y sentir. Ciertamente, como escribió el dramaturgo, tan admirado por Schopenhauer, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), en su obra teatral del año 1635 *La vida es sueño*¹⁶, concretamente en el monólogo que recita Segismundo encerrado en su torre:

Decir que sueño es engaño;
bien sé que despierto estoy.
¿Yo Segismundo no soy?
Dadme, cielos, desengaño.

15 A lo largo de toda la investigación, nos encontraremos con los términos: *ensoñación*, *experiencia onírica*, y en ocasiones con la común y familiar palabra *sueño*. Indistintamente y dependiendo de su contexto, todas remiten al mismo significado.

16 En esta ocasión hemos utilizado la edición digital de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la edición de (Rodríguez Cuadros, Evagelina. (1997). Madrid. España: Espasa-Calpe, 18ª edición). Recuperado de (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vida-es-sueno--0/>).

Decidme: ¿qué pudo ser
esto que a mi fantasía
sucedió mientras dormía,
que aquí me he llegado a ver?
(acto II, 225).

Segismundo está extrañado y perplejo, empieza a dudar entre ensueño y realidad. No sabe si la experiencia onírica ha cesado, o realmente sigue en ella, puesto que la vigilia se corresponde con lo soñado. Seguimos con otras estrofas:

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.
Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandado,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte (¡desdicha fuerte!);
¡que hay quien intente reinar,
viendo que ha despertar
en el sueño de la muerte!
Sueña el rico en su riqueza
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende;
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son».
(acto II, 1165-1200).

Segismundo da por hecho, que las ensoñaciones son comunes a todos los seres que las experimentan y que, en ellas, reciben la revelación de ser lo que son. Aunque ninguno lo entiende, la vida, es como los sueños, "una ilusión", y en esa ilusión soñada, es donde toda la vida es sueño. Para Calderón queda claro que las experiencias oníricas forman parte de la vida, que son importantes y que pueden determinar el destino de la vida.

Anteriormente a Calderón, Shakespeare (1562-1616), otro autor clásico del teatro, prestó atención a las ensoñaciones en su obra *La tempestad* (1611), acto IV, esc 1, Próspero recita:

Y de igual manera, la efímera obra de esta visión,
las altas torres que las nubes tocan, los palacios espléndidos,
los templos solemnes, el inmenso globo,
y todo lo que en él habita, se disolverá;
y tal como ocurre en esta vana ficción
desaparecerán sin dejar humo ni estela. Estamos hechos
de la misma materia que los sueños, y nuestra pequeña
vida cierra su círculo con un sueño.
(I, 150-160).



9. Willian Hogarth. *La tempestad*. 1736.

En la imagen podemos apreciar de izquierda a derecha los personajes: Ariel, Próspero, Miranda y Calibán. Para Próspero: «Estamos hechos de la misma materia que los sueños, y nuestra pequeña vida cierra su círculo con un sueño». Al igual que Calderón, Shakespeare atribuye a la experiencia onírica cualidades equiparables a la vida misma. El viejo Próspero cautivo y desterrado en una isla, se entrega al estudio de la magia. Allí conocerá al espíritu Ariel y con su ayuda urdirá la venganza para poder recuperar su reino. Próspero gobierna sobre los espíritus y ninfas de la isla. La atmosfera sobrenatural envuelve a toda la isla, convirtiéndola en una isla encantada donde se encuentran cautivos Próspero y su hija Miranda, en compañía del espíritu Ariel y el esclavo Calibán, un ser salvaje y deformado que Hogarth representa con aspecto fantástico. Próspero recita estas frases en un momento de inquietud

y desasosiego, ante la inminente rebelión urdida por el esclavo Calibán contra él. Parece como si Próspero enunciase el sentido de la vida, ante la posibilidad de perderla.

2. 3. 3 EL PAÍS DE LOS SUEÑOS

El famoso personaje femenino, Alicia, de la novela de Lewis Carroll (1832 - 1898), *Alicia en el país de las maravillas* y *Al otro lado del espejo* (1865), encontró un lugar donde dar rienda suelta a su fantasía, en el país llamado: de las maravillas. Las experiencias oníricas en la antigüedad quedaron reflejadas en las descripciones de los textos preclásicos y clásicos.

Las descripciones que recrean imaginariamente el mundo de los sueños, en la mayoría de los casos tienen un origen tardío, pretérito, son reflejo de atavismos, que configuran un imaginario, a la vez fantástico, siniestro y tenebroso. Éstas serán las cualidades que configuran el "país de los sueños". Allí donde sólo viajarán los muertos.

Patricia Cox Miller (2002) en su libro *Los sueños en la antigüedad tardía*, plantea la dificultad de conocer cómo los sueños fueron imaginados.

La problemática que puede resultar la consideración de cómo los sueños, como actividad de la imaginación fueron imaginados, es un paso importante hacia la demostración del carácter semiótico de la literatura de los sueños. Puesto que muchas de las imágenes utilizadas en la antigüedad tardía para describir el mundo imaginal de los sueños eran préstamos o depuraciones de descripciones aún más antiguas, el análisis comenzará con los textos, preclásicos y clásicos. (2002, p. 29).

La autora nos propone rastrear las obras literarias que configuraron un ideario imaginativo, es decir desde la asociación significativa de la metáfora, y desde la abstracción significativa del símbolo. La función intelectual de las palabras y la simbólica de las imágenes. La integración de la intelectualidad del pensamiento por la palabra con la capacidad sensorial, la integración del pensamiento con la visión y la capacidad del primero de crear imágenes mediante la transducción, el pensamiento visual y las imágenes mentales.

Lo que sí es interesante, es la recurrencia de los cuatro autores a las descripciones topográficas del territorio, a describir paisajes, donde la desantropomorfización del terreno es evidente. Los pobladores del país de los sueños, vagan, habitan el territorio, se adaptan a la peculiaridad orográfica, utilizan el estado natural del terreno sin intervenir en él. Por un lado se da esta desantropomorfización que acabamos de enunciar, pero por otro, hay una clara ideologización del paisaje, como representación ideologizada del terreno. Se establecen diferencias entre cosmos y fuera de, o anti cosmos. No podemos obviar que en la organización de una estructura compositiva, nada es casual, todo tiene un valor semántico, iconográfico, por lo tanto, transmite una "ideología" aunque lo realmente importante es la fisicidad de las descripciones, que nos facilitará la construcción imaginaria en sentido plástico. Nos ayudará a habitar un espacio imaginario.

Por el momento seguiremos rastreando las obras literarias y sus descripciones de esos lugares donde se realizan las experiencias del ensueño. El *territorio de lo onírico*. Este territorio será el del inframundo, allí donde la relación con la muerte se encuentra fuertemente mitologizada.

Nos centraremos en cuatro autores y en sus obras principales¹⁷:

1 Homero (siglo VIII a. e. c). La Odisea y la Ilíada.

2 Hesiodo (siglo VII a. e. c). Teogonía y Escudo.

3 Virgilio (siglo I a. e. c). Eneida.

4 Ovidio (año 43 a. e. c y 17 d. e. c). Metamorfosis.

1 HOMERO

En su obra la Odisea, en el poema XXIV, al describir el territorio de los sueños, éstos, están imaginariamente situados en proximidad con la morada de los muertos. El canto comienza con la descripción del viaje que emprenderán los pretendientes muertos de Penélope.

Hermes sanador, que sus pasos guiaba en las lúgubres rutas.
Del Océano a las ondas llegaron, al cabo de Leucas, a las puertas del sol,
al país de los sueños, y pronto descendiendo vinieron al prado de asfódelos, donde se guarecen las
almas, imágenes de hombres exhaustos (2006, p. 384, XXIV, 11-15).

El país de los sueños está situado más allá del Océano, el río mitológico que rodea el mundo real, por lo tanto, según Homero, pasamos del mundo «real», «al país de los sueños», para descender al «prado de asfódelos», la región del inframundo, «el Hades».

Traspasando las fronteras y límites del mundo real, Homero nos describe un lugar imaginario poblado de imágenes-alma. Si el cosmos ordenado termina con el río Océano que, periféricamente limita el mundo real, es de suponer que Homero nos muestra ese país poblado de imágenes-alma que son formas fantásticas-fantasmales. Sería pues «la otra cara del orden cósmico» (Cox Miller: 30), una forma que sería una metáfora de la antagonista concepción del cosmos: el anticosmos.

La representación fantástica e imaginaria del país de los sueños, claramente se corresponde con la forma confusa y caprichosa en que se presentan las ensoñaciones: sin orden y mediante una asincrónica azarosa. Las medidas de espacio y tiempo, en el caso de estas experiencias no pueden equipararse a las del estado de vigilia. En la Ilíada, en el canto XIV, conocido como el engaño de Zeus, en el verso 231, se nos dice: «Allí coincidió con el Sueño (Hypnos), hermano de la Muerte».

Otra vez la asociación del Sueño y la Muerte, los mundos de ambos, se encuentran irremediablemente unidos. Son hermanos, comparten genealogía. Volvamos a la Odisea, concretamente al canto (XIX, 560). Homero realiza una clasificación de los sueños: los que se cumplen, y los que no se cumplen. En este caso se nos describe a los sueños como «ambiguos y oscuros», se componen de «tenues visiones», que se escapan por puertas diferentes. Una de ellas es de marfil, los sueños que escapan por está, son los sueños que nos engañan puesto que traen «palabras que no se realizan». La otra puerta es de «cuerno pulido», los sueños que atraviesan dicha puerta se cumplen. El «pueblo de los sueños» homérico puede quedar tipificado por dos puntos:

17 Homero, (2006). *La Odisea y La Ilíada*. Madrid. España: Gredos. Hesiodo. (2006). *Obras y Fragmentos*. Madrid. España: Gredos. Virgilio. (2009). *Eneida*. Madrid. España: Cátedra. Ovidio. (2003). *Metamorfosis*. Madrid. España: Alianza.

1 Hay una clara relación con los seres divinos. Éstos envían una imagen, o aparecen ellos mismos. Son figuras del sueño que se representan, algunas veces, disfrazados. Ello confiere a la experiencia onírica una autoridad, por lo que el mensaje evocado es importante. Es una experiencia de contacto directo con las deidades o el aspecto que hayan determinado éstas para ser representadas.

2 Los sueños, más que estar compuestos de una sustancia etérea, serían incorpóreos. Son imágenes que tienen la capacidad de potenciar la emoción y, aunque incorpóreos y por lo tanto exentos de entidad física, «imágenes fantasmales» que supuestamente pierden su corporeidad al despertar del sueño. No existe "sustancia" alguna, son de una esquiva y etérea existencia que se desvanece más allá de la experiencia onírica.

Un claro ejemplo podemos encontrarlo en el canto XXIII de la *Iliada*, en el que Aquiles, compungido y entristecido por la muerte de su compañero Patroclo, revive en sueños su presencia. Patroclo le implorará ser enterrado para dejar de vagar por el Hades como una sombra.

Llegó el alma del mísero Patroclo,
 en todo parecida a él, en la talla, en los bellos ojos,
 en la voz y en las ropas que vestía en torno de su cuerpo.
 Se detuvo sobre su cabeza (la de Aquiles) y le dirigió estas palabras:
 Estas durmiendo y ya te has olvidado de mí, Aquiles.
 En vida nunca te descuidaste, pero sí ahora que estoy muerto.
 Entiérrame cuanto antes, que quiero cruzar las puertas de Hades.
 [...] así hablo, y tendió los brazos hacia él,
 pero no lo pudo tocar, el alma, como el humo, bajo tierra
 se desvaneció entre leves susurros. Aquiles se levantó atónito,
 dio una palmada y dijo estas lastimosas palabras:
 ¡Ay! También en las mansiones de Hades es algo
 el alma y la sombra, aunque la inteligencia no se conserva:
 pues ha sido el alma del mismo Patroclo la que toda la noche ha estado presente
 ante mí llorando y gimiendo (2006, pp. 455-456, XIII, 65-105).

En estos versos de Homero (como anteriormente mencionamos: *Homero nos muestra ese país poblado de imágenes-alma que también son formas fantásticas-fantasmales*), el alma se presenta fiel a la realidad: «[...] en todo parecida a él, en la talla, en los bellos ojos, en la voz y en las ropas que vestía en torno de su cuerpo» (XIII, 65). Pero cuando el desconsolado Aquiles quiere percibir, entrar en contacto físico, volver a sentir la fisicidad de su amado Patroclo: «[...] y tendió los brazos hacia él, pero no lo pudo tocar, el alma, como el humo, bajo tierra se desvaneció entre leves susurros» (XIII, 99). Aquiles se levantó y dijo: «También en las mansiones de Hades es algo el alma y la sombra» (XIII, 105-6), «[...] ha sido el alma del mismo Patroclo la que toda la noche [...]» (XIII, 105).

Aún sin ser nada, su sustancia incorpórea, tiene sombra. Debemos entender que sombra, se refiere a una forma de definir la imagen que se le representa de Patroclo. En este caso, la traducción "sombra" tiene una clara acepción en el sentido de imagen fantasmal. El cuerpo contiene al alma y la sombra a la imagen. Existe una clara tendencia en el mundo griego arcaico de relación simbólica entre la sombra, el alma y el doble de la persona (Stoichita, 1997, p. 22).

En el libro *Los sueños en la antigüedad tardía*, de Cox Miller (2002), cuando la autora hace alusión al pasaje del sueño de Aquiles, la traducción de la *Iliada* que utiliza¹⁸ en la respuesta de

18 (Cox, 2002, p. 35. En nota nº 65: W. Allen, Thomas, 3 vols, Arno Press, NY, 1997 (reimp), pp. 295-298).

Aquiles dice así: «¡Oh dioses! Incluso en la morada de Hades hay algo que permanece, un *alma* y una *imagen* [*psüche kai eidolon*], pero no hay en ella fuerza vital [...] Durante toda la noche el *fantasma* [*psüche*] del infortunado Patroclo[...]

» (2002, p. 35).

En ésta traducción encontramos sustituida la palabra sombra por imagen y alma por fantasma. Así que, se establecen las relaciones entre binomios asociativos:

Alma-imagen
alma-fantasma
imagen- sombra

El "ente" Alma-Imagen es lo que vaga por el inframundo, y a su vez el alma puede ser tenido por fantasma, y la imagen por sombra, así que, la sombra y el fantasma, dependiendo de la traducción, serían lo incorpóreo y lo que vaga, lo que conlleva cierta carga penitente y sin descanso. El alma-imagen, aún mantiene cierta presencia íntegra. Para Stoichita es el binomio: cuerpo-imagen, mientras que la sombra-fantasma, ya desposeído de su corporeidad busca el camino a las puertas del inframundo desesperadamente, incluso, se atreve a utilizar el conducto divino de la ensoñación, para perturbar la reserva inexpugnable del inconsciente y, como Patroclo, rogarnos que le ayudemos a poder finalizar el ciclo de la no-vida, poniéndose en contacto con nosotros mediante la esquiva y aleatoria no-consciencia. Desde entonces y ya para siempre se establece una relación, una asociación, simbólica entre:

ALMA – IMAGEN – SOMBRA – FANTASMA

Para Stoichita la simbolización se refería a la sombra, el alma y el doble de la persona. También podemos añadir la simbolización entre imagen-alma y sombra-fantasma, siendo la primera la asociación cuerpo-alma y la segunda, sombra-fantasma como imagen del muerto, que trata de representar y hacernos creer que todavía es un cuerpo-alma. Tan sólo son fantasmas, sombras inasibles, incorpóreas, hechas de la materia de los sueños, de los procesos subconscientes, que aún en el despertar (la palmada que da Aquiles: ¿estoy despierto?), tan sólo es estímulo mnémico que deviene preconsciente y, ya en la conciencia, ni siquiera fantasma, acaso sombra, huella, recuerdo que se desvanece.

2 HESIODO

En su teogonía, Hesiodo sigue la tradición de asociar los sueños al mundo de la noche. Los sueños son hijos de la noche, no de la tierra: «Parió la *noche* al maldito *Moros*, a la *negra Ker* y a *Tánato*; parió también a *Hipnos* y engendró la *tribu de los sueños*» (2006, p. 20, Teogonía, 231).

Así, nos encontramos que la noche engendró a *Moros*, que es el destino odioso; a la negra *Ker*, que es un demonio arcaico; a *Tánato* la muerte, e *Hipnos* el sueño. Este conjunto de deidades terribles, considerado como los dioses oscuros, paridos por la noche, mantienen una relación "familiar" que parece establecida y vinculada con la intención de perpetuar el lado más siniestro de la vida: mediante el sueño *Hipnos* se nos anunciará el destino odioso: *Moros*, que nos conduce a la muerte: *Tánato*, y el demonio: *Ker* sediento de sangre humana nos atacará en cualquier momento.

Precisamente estos demonios se caracterizan por ser seres oscuros con dientes y garras rechinantes, sedientos de sangre humana. En el Escudo de Heracles así se les describe.

Detrás de ellos, rechinando sus blancos dientes las sombrías Keres de terrible mirada, tremendas, sanguinarias y espantosas, reñían por los que iban cayendo. Todas a una se lanzaban a beber la negra sangre; tan pronto como cogían a uno ya muerto o que caía recién herido, echaban sobre él (al mismo tiempo) sus largas uñas; y su alma bajaba hacia el tenebroso Tártaro. Luego aquellas, cuando saciaban su corazón de sangre humana, lo tiraba hacia atrás; y regresando, otra vez se precipitaban en el tumulto y fragor del combate. (2006, p. 125, Escudo, 250-255).





10. Jonathan Liebesman.
Ira de titanes. 2012.

Estas imágenes se corresponden a fotogramas de la película *Ira de Titanes* (Warner Bros. Pictures, 2012), dirigida por Jonathan Liebesman. La secuencia desarrolla el ataque de las Keres sobre los soldados de Argos. Podemos apreciar sus blancos dientes, su terrible mirada, lo que confiere a estos demonios femeninos el apelativo por parte de Hesíodo de: tremendas, sanguinarias y espantosas. De los hermanos gemelos, Tánatos e Hipnos, el primero era la representación de la muerte no violenta. Los dioses oscuros nacidos de la noche forman parte de la cosmogonía hesiódica, que como parte irreal perteneciente a un supuesto "anti-mundo", rodea el mundo "real". Son la estructura de esa parte irreal, simbolizada en metáforas que dan forma a las imágenes mentales de estos seres. Forman parte de un reflejo de la imaginación, en la cual, los sueños posibilitan la hibridación de imaginación y fantasía. Son la proyección de símbolos ctónicos, fuertemente arraigados al sentido de la existencia. Nadie escapa a la característica común a todos los mortales: la muerte.



11. Detalle de un lecito (vaso griego), 440 (a. e. c). Hipnos y Tánatos portan el cuerpo de Sarpedón, muerto en la batalla de Troya.



12. Cabeza de Hypnos.

En esta escultura, podemos apreciar el gran poder evocador de las imágenes de Hipnos. Los escultores griegos le conferían una carga iconográfica basada en su juventud y sus alas que, generalmente, le surgían de las sienes. Hipnos recorre toda la tierra de forma continua y es capaz de aletargar a los demás seres. Se le atribuye una leyenda: enamorado de Endimión, le concedió el don de dormir con los ojos abiertos y así poder mirar constantemente los de su amante. (Grima, 2015, p. 271).

De la mano de los poetas latinos continuó vigente la idea de asociar los sueños con el mundo de los muertos. Virgilio (70-19 a. e. c), y Ovidio (43 a. e. c, 17 d. e. c), fueron los poetas más representativos con sus obras *Eneida* y *Metamorfosis* respectivamente. Con sus descripciones imaginarias estrecharon el vínculo ya existente de Hipnos con el Hades, las descripciones que nos brindaron estos dos poetas, del lugar donde moraba Hipnos son de una fuerza fantásticamente siniestra.

3 VIRGILIO



13. Jean-Léon Gérôme.
*Dante y Virgilio
en el infierno.* 1846.

Virgilio entendió la metáfora espacial de Homero de una forma más terrorífica. Su interpretación del país de los sueños se nos presenta como el angustioso recorrido de una pesadilla terrorífica que hay que atravesar para llegar al Hades. A diferencia de Homero, el poeta latino adopta una visión ctónica de la región inframundana, donde los dioses oscuros relevan a las deidades supremas. De la homérica visión legendaria del país de los sueños, pasamos a un lugar atávico de arraigambre ctónica donde las profundidades de la tierra representan, junto con la noche, el lugar de entrada a la tierra de

los muertos. Virgilio detalla el lugar terrorífico: personifica emociones, describe monstruos. Un árbol enorme es el lugar donde duermen los sueños vanos.

En el libro VI de la *Eneida* el poeta relata la historia de Eneas, el héroe de la guerra de Troya. Es guiado por la Sibila (profetisa) a encontrarse con la *imago*, el fantasma o residuo imaginal, de su padre muerto. El camino que lleva hasta el país de los muertos atraviesa el país de los sueños.

Tras esto se ejecuta sin demora
el plan de la Sibila. Honda caverna
abre cercana sus enormes fauces,
roca viva cercada por las aguas
del negro lago y por la selva umbría.
(2009, p. 331, L VI, 340).

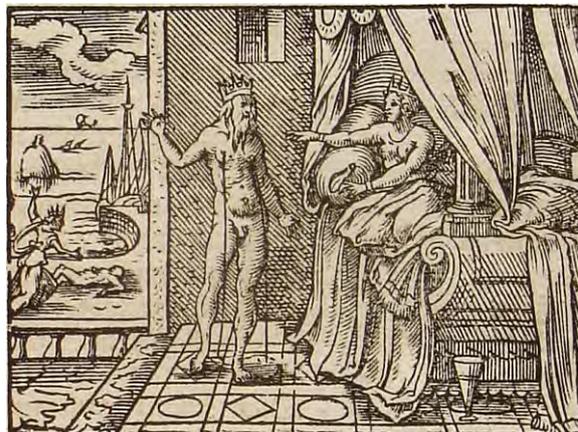
Ahora ya, dentro de la caverna:

Oscuros en la noche solitaria
cruzaban entre sombras la vacía
mansión de Dite, [...]
A la altura del Orco, en el vestíbulo,
asientan su cubil los vengadores
Remordimientos, el Dolor, las pálidas
Enfermedades, la Vejez doliente,
el Miedo, el Hambre que aconseja crímenes,
la Miseria deforme, y, espantables,
el Trabajo y la Muerte, con su hermano
el Sueño [...]
Surge al medio
ingente un olmo añoso de anchas ramas,
sombrió asiento de los Sueños vanos
que al dorso de sus hojas se acurrucan.
Mil formas, además, de horrendas fieras:
se alojan a la entrada los Centauros,
las Escilas bifformes, Briareo
el de cien brazos, sibilante y torva
la Hidra de Lerna, y vomitando llamas
la Quimera, las fétidas Harpías,
la Gorgona y el monstruo de tres cuerpos.
(2009, pp. 333-334, L VI, 386-415).

Sueño está acompañado de su hermano muerte Muerte y de una cohorte de monstruos, afectos negativos, enfermedades y toda clase de fenómenos que inducen a la muerte. Realmente Virgilio nos describe y desarrolla una puesta en escena, que de ser imaginada, o incluso pintada, sería una imagen sumamente tétrica y capaz de sumergirnos en ciertos aspectos de lo siniestro imaginado. Una suerte de alegoría representativa de las características principales que acompañan desde tiempos atávicos a la representación imaginaria y la simbolización del sueño y la muerte en nuestra psique.

4 OVIDIO

El poeta utiliza como pretexto la historia de Alcíone y el sueño sobre Céix. En las *Metamorfosis*, narra como Céix marido de Alcíone muere ahogado, de lo cual tiene noticias Alcíone a través de un sueño.



14. Virgil Solis. *Morfeo con la apariencia de Céix se le aparece a Alcíone*. 1581.

Ovidio, en esta historia, no sólo nos describe el lugar donde mora el Sueño, sino que también se centra en Morfeo, uno de los hijos de Sueño. Mediante Morfeo se le envía un sueño a Alcíone, para que la transmita que su marido ha fallecido, y así poner fin a la esperanza de la vuelta de su amado esposo.

Una vez más, se nos describe el espacio físico donde se encuentra Sueño, pero esta vez, de una manera más literariamente fantástica, y no como hizo Virgilio. En este caso, se nos remite a un espacio o lugar que podría parecer legendario y no tan marcadamente tenebroso e imaginariamente siniestro. Hay que destacar la aparición del personaje de Morfeo, que ante Alcíone se aparece (otra vez, como pudimos comprobarlo en el sueño de Aquiles con Patroclo), como una "sombra". Para Alcíone resulta tan veraz que desea retenerlo entre sus brazos.

A continuación transcribimos el pasaje que se refiere a Sueño:

Cerca del país de los Cimerios hay una caverna muy profunda,
 un monte hueco, la morada y el santuario del perezoso Sueño;
 allí jamás puede Febo, ni al amanecer, ni al mediodía,
 ni en su ocaso, penetrar con sus rayos, la tierra exhala
 neblinas y tinieblas, y hay siempre una débil luz crepuscular.
 [...] Reina una muda quietud. Sin embargo, de las entrañas
 de una roca brota un arroyo del río del Olvido; sus aguas
 se deslizan rumorosas [...] invitando al sueño.
 A la entrada de la caverna florecen
 fecundas adormideras y numerosas plantas; de sus jugos
 libra la Noche el narcótico que luego esparce con el rocío
 por las tenebrosas tierras
 (2003, pp. 334-345, L XI; 592-632).

Ovidio sitúa el trono de Sueño en un país concreto que se puede ubicar: el país de los Cimerios. No hace mención de su hermano gemelo Muerte, tampoco a terribles monstruos que acechantes custodian la entrada al país de los muertos. No estamos ante el mismo lugar que describen Homero y Virgilio, no es la antesala del Hades, y el Sueño es «el más dulce de los dioses». Claramente podemos creer que estamos ante la transformación (metamorfosis) de las referencias anteriores, en cuento fantástico, narrado con esmero y poéticamente envolvente, nada hostil ni desagradable. Ovidio nos describe el lecho de Sueño, y prosigue con los sueños que pueblan la gruta:

Esparcidos a su alrededor e imitando diferentes figuras
Están tendidos tantos vanos sueños como espigas tiene una mies,
hojas un bosque, y granos de arena una playa. Nada más
entrar allí la doncella apartando con sus manos los ensueños,
que le cerraban el paso
(2003, p. 345, L XI, 613).

Los sueños son representados o figurados de formas diferentes. En un primer lugar los «vanos sueños», que están tendidos y son inconmensurables. En segundo lugar son los «ensueños» lo que aparta con sus manos. El poeta no aclara si se refiere al mismo fenómeno o existe alguna diferencia entre ambos. Hoy en día el sueño sería el dormir, y el ensueño, la actividad del sueño. Ahora nos detendremos en la figura de Morfeo.

Morfeo es «un hábil imitador de formas», «no hay otro capaz de reproducir con mayor destreza que él los andares, las facciones y el timbre de voz de cada hombre y hasta sus ropas y palabras más comunes» (2003, pp. 345-346, L, XI, 635-638). A Morfeo se le atribuye la cualidad de imitar las formas, en este caso, no se da una transformación o alteración de la forma (metamorfosis), sino una imitación. Morfeo crea una forma, sombra, ensueño, no transforma nada, puesto que el ensueño de Alcíone no parte del cuerpo físico transformado en otra cosa. Céix se aparece como imagen fantasmal en la mente de Alcíone como sombra o ensueño, no como transformación. Iris, la enviada de la diosa Juno a la morada de Sueño, al dirigirse a éste le dice: «ordena a los sueños que imitan y semejan las formas reales» (2003, p. 345, L, X, 624-626). Aquí tenemos, precisamente una de las funciones del ensueño: «que imitan y semejan las formas reales». De esto, creo que no cabe ninguna duda. De ahí, que se pueda establecer, que el ensueño, las artimañas de Morfeo, sus visitas incontrolables y el recuerdo de éstas, forman parte de un proceso subconsciente inasible, aún por descubrir, más allá de especulaciones psicológicas y neurofisiológicas de las estrictas limitaciones reduccionista de la ciencia.

2. 3. 4 SUEÑOS, ALMA Y MUERTE

Mediante los autores que acabamos de ver ha quedado clara la relación de la mitología y los sueños, hasta qué punto se encuentran arraigadas la transcendencia mitológica y la figuración simbólica al sentido de la existencia. La muerte es una característica inherente a todos los humanos. El reflejo de ésta universalidad, es la importancia concedida en todas las culturas, bien sea mediante la mitología, la religión o las expresiones artísticas. Por ello, la literatura arcaica referida al inframundo, que se generó desde fuentes mitológicas, ha prolongado su vigencia como fuente de recursos imaginarios y simbólicos. El ensueño es un reflejo constante de la capacidad proyectiva y de la fuerza provocadora de los imaginarios fantásticos. Estos, se sustentan mediante un mecanismo principal: la capacidad de crear secuencias aleatorias compuestas de multitud de imágenes capaces de transmitir

sensaciones. Dichas imágenes pueden llegar a convertirse en imágenes sensoriales. Las secuencias aleatorias están ausentes de una narratividad ordenativa, es decir, no se pueden colegir dentro del conocimiento secuencial operativo que conlleva la determinación espacio-temporal. Sólo en la consciencia y mediante la interpretación, metafórica, como asociación significativa, y el símbolo, como abstracción significativa, seremos capaces de conferir sentido a la abstracción de los procesos subconscientes. El arraigo mitológico de los sueños con el inframundo, es configurado a través de una mitología imaginada, es como si estas imágenes que se han ido acumulando fueran emergiendo para progresar y aparecer en la superficie. Se han transformado en «mitologemas» (Kerenji), en modelos que, a su vez, se nutren y enriquecen de las aportaciones sumativas de cada cultura. Es la configuración arquetipal del pensamiento simbólico-mitológico. Esta forma de pensamiento en imágenes simbólico-mitológicas, nos proporciona modelos creados por la acumulación de experiencias y conocimientos a lo largo de milenios. Estos modelos se adaptan y reactualizan, pero conservando la esencialidad intrínseca original. Son capaces de proporcionarnos imágenes que en sí, pueden articular el presente con el pasado, con el sentido trascendente ya perdido en los albores de los tiempos y de la vida. Tal como dice Hillman: «El mito habita intensamente tanto en nuestros síntomas y fantasías como en nuestras ideas y sistemas conceptuales [...] Por virtud de la subestructura metafórica y los ecos que produce en nuestra psique memorial acerca del inframundo» (Hillman, 2004 a, p. 154).

Los ecos que se producen en nuestra psique, esas reminiscencias de la vivencia psíquica, remiten a imágenes del inframundo, esas imágenes son visibles, eso sí, sólo en nuestra consciencia, en la psique, no debemos olvidar que han llegado hasta allí (aquí), mediante los complicados (*PS*), pues bien, para Hillman, esas imágenes psíquicas, no tienen que ser «necesariamente gráficas», y tampoco como las imágenes que nos proporcionan los sentidos, «sino más bien son *imágenes como metáforas*» (Hillman, 2004 b, p. 87).

Estaremos de acuerdo en la cualidad metafórica de esas imágenes. Pero en definitiva son un producto de los procesos psíquicos, tanto si es una imagen gráfica por su representación en la consciencia (idealización), como si es una imagen que nos proporcionan nuestros sentidos (procesamiento de información, selección, categorización y la subsiguiente reinterpretación condicionada). Todo ello forma parte, -al igual que las «imágenes psíquicas» de Hillman-, de una representación, de una mediación entre lo físico (sensopercepción) y lo mental (los *PS*).

Joseph Campbell (2004), nos da a conocer la obra del psiquiatra Karlfried Graf Dürkheim, de éste Campbell nos dice en relación a los mitos lo siguiente:

Según Dürkheim, los mitos activan en nosotros la sabiduría de la vida. Todos somos manifestaciones de un poder místico, el poder que ha configurado toda vida y que, en el útero de nuestra madre, también nos ha configurado a nosotros. Este tipo de sabiduría vive en nosotros y refleja la fuerza de ese poder, de esa energía derramándose en el mundo del tiempo y del espacio. Pero se trata de una energía trascendente, de una energía que produce un dominio ubicado más allá de nuestro entendimiento. (pp. 19-20).

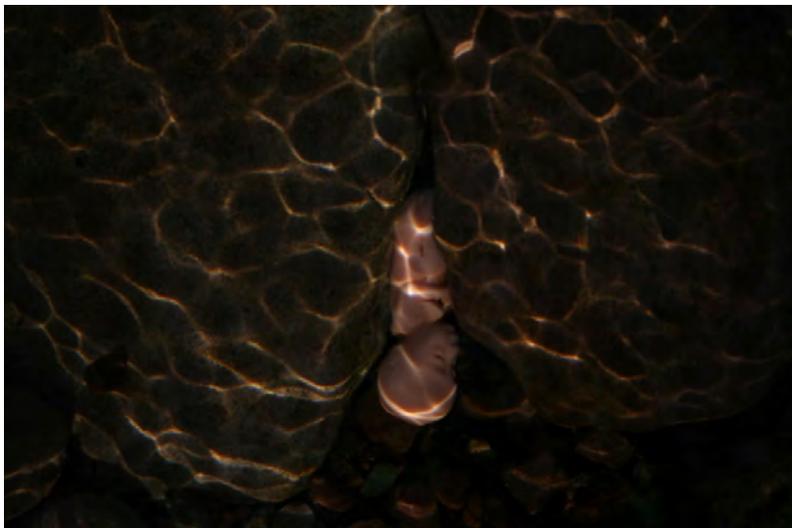
Tratar de comprender el sentido de los sueños, de aclarar mediante la interpretación la peculiaridad del significado de aquello que se desvela en el estado inconsciente del dormir es muy complicado y difícil, pero nadie nos puede impedir encontrar las formas y maneras de pensar en ello:

Todas las fronteras y los límites son convenciones que, como reinterpretaciones condicionadas, esperan y deben ser superadas. Las convenciones y limitaciones conforman mi ser, pero no mi vida, que se extiende más allá de las limitaciones de mí ser, y continuamente me empuja hacia una incesante necesidad de encontrar la empuñadura que sostiene la efímera certeza de que estoy viviendo la vida. Mi vida no me pertenece, no es sólo mía. Los secretos caminos de mi existencia se ocultan bajo las extrañas consecuencias de lo que siento, de lo que pienso, de lo que hago, de lo que digo y de lo que

sueño. Un instante, sólo eso. Es lo que necesito. En la eternidad de la existencia, antes de retornar, de volver para desaparecer en el flujo de la existencia del pasado y del presente, desde el vientre de mi madre al silencio de mi muerte.



15. Juan Ramón Calleja. st. 2015.



16. Juan Ramón Calleja. st. 2015.

Estas dos imágenes pertenecen al proyecto Opus¹⁹. Se trata de un audiovisual donde el referente narrativo convencional está ausente y tan sólo se brinda la posibilidad al interlocutor-receptor de la obra, de establecer una comunicación aleatoria capaz de producir sentido de una forma metafórica como asociación significativa y de una forma simbólica como abstracción signifiicante. La carga simbólica e icónica de las imágenes está fuertemente representada mediante la figura del feto ya

19 Obra realizada en el año 2014 junto con Mario Gómez y Juan Maza, para la exposición *De par en par*.

nacido, es un nonato en cuanto ser representado, pero en este caso ubicado fuera del vientre como *Opus*, que potencialmente recurre a los atávicos orígenes primigenios de la tierra; como *Gea*, deidad ctónica que nos remite a la arcaica presencia de la mitología en el presente. Entender la mitología como una psicología de la antigüedad y la psicología profunda y arquetípica como una mitología de la modernidad. (Hillman, 2004 a, p. 154). La primera imagen nos remite a la trascendentalidad del ensueño y a su potencialidad evocadora de sentido. La práctica de éste, se efectúa en el seno de la madre tierra. El pequeño ser es abrigado y guarnecido por los orígenes de su alumbramiento como ente perteneciente al arraigo terrenal de su existencia. El ensueño del ser recién llegado será la primera toma de contacto con su medio. Las experiencias durante el ensueño se convertirán en eje articulador del sentido vital para poder interpretar las experiencias de la vida. Formarán modelos de significación e interpretación que *Opus* deberá utilizar intuitivamente y a través de los PS. La segunda imagen es donde *Opus* se encuentra en la experiencia traumática de su salida al mundo exterior, parido por *Gea*, entre dos cantos rodados y expulsado al líquido que fluye en la pureza de su regeneración constante, anunciando el movimiento. *El ánima* del latín, que trasciende en alma para *Opus*. El líquido amniótico en esta ocasión es el que mana de aguas puras y llega o pasa después de haber recorrido largo caminos de experiencia y conocimiento, las fuerzas puras y naturales transmitirán a *Opus* toda la energía vital necesaria para poder existir y aprender a experimentar su existencia en la totalidad de sus posibilidades.

Las imágenes psíquicas contenidas en las vivencias experienciales desde el útero de nuestra madre hasta la tumba, serán las representaciones, en este caso "puras" (durante la ensoñación del sueño). Aquellas que tratamos de recordar mediante sensaciones atrapadas en la memoria. Prisiones de instantes sensopercebidos que someten a la cautividad restrictiva la expresividad, aquella que anuncia que la esencia del «ser», ese que limita la experiencia de la vida, oculta su originalidad. Desde Grecia hasta hoy en día el pensamiento se ha propuesto la búsqueda de esa esencialidad y originalidad, pero sólo logra reducirla a fenomenicidad, aunque pretenda asir la empuñadura de la vida en su desbordante transcendencia y así recuperar la esencialidad del «afuera primitivo». Por eso podemos decir que:

El inconsciente es el nombre de la vida. (Henry, 2010, p. 24).

2. 2. 5 LA EXPERIENCIA ONÍRICA

Al tratar el tema de la experiencia onírica podemos abordarla de dos formas: la particularidad de la experiencia onírica, y la actitud ante esa experiencia.

La experiencia onírica es personal y subjetiva y la interpretación de dicha experiencia se puede entender desde diferentes puntos. Por otro lado la actitud ante el ensueño o experiencia onírica la podemos enmarcar específicamente dentro de cada cultura, puesto que el sentido que adquiere dicha experiencia, dependiendo de una cultura u otra puede variar.

Si hemos de remontarnos a la antigüedad, encontraremos diferentes interpretaciones de los estados oníricos del sueño, como las que lo relacionaban con el mundo de la mitología. Las ensoñaciones eran el vehículo transmisor de mensajes divinos, por lo tanto, las deidades lo utilizaban para ponerse en contacto con los humanos. En otras ocasiones eran una señal que revelaba en forma de designio el futuro. Igualmente, en algunas culturas primitivas existe la creencia que durante el

dormir en el ensueño, el alma sale del cuerpo y se mueve a su voluntad, desplazándose en viajes y otros menesteres. El alma permanece ausente del cuerpo, por eso, está prohibido despertar al durmiente, ya que, en estado de vigilia, el alma no podría retornar.

Se pueden establecer y diferenciar contenidos e interpretaciones, pero de lo que no cabe duda, es que es realmente difícil y complejo poder explicar los fenómenos del onirismo. La neurobiología del sueño estudia los procesos fisiológicos que determinan el origen, su fisiología y sus funciones biológicas, lo que recientemente ha ayudado a entender sus mecanismos fisiológicos y su sustrato *neuroanatómico*.

En la regulación del sueño participan tres subsistemas anatómico-funcionales:

1 Un sistema homeostático que regula la duración, la cantidad y la profundidad del sueño, en este sistema se ha involucrado especialmente el área preóptica de hipotálamo.

2 Un sistema responsable de la alternancia cíclica entre el sueño REM y no REM que ocurre en cada episodio de sueño, en el que se ha involucrado primordialmente al tallo cerebral rostral.

3 Un sistema circadiano que regula el momento en el que ocurre el sueño y el estado de alerta, en el cual se ha involucrado el hipotálamo anterior.

Así mismo, se ha demostrado que paralelamente a la participación de distintas estructuras cerebrales, también diferentes neurotransmisores participan en las fases del sueño y vigilia (Carrillo, Ramírez y Margáña, 2013, p. 7).

El uso del encefalograma ha sido de vital importancia para el estudio de estas fases del sueño. El encefalograma es la representación gráfica y digital de las oscilaciones que muestra la actividad eléctrica del cerebro. Así pues nos encontramos con la resolución del ensueño, no en su sentido originario como actividad de la conciencia, sino como mero reflejo especulativo de una actividad eléctrica del cerebro como órgano biológico, no como entidad pensante. Para nuestra investigación, esto resulta sumativo pero no determinante ni esclarecedor. Por otro lado está la neurociencia cognitiva que opera abarcando dos campos como son la neurofisiología y la psicología donde las relaciones lógicas y conceptuales que deben establecerse entre lo fisiológico y lo psicológico son verdaderamente problemáticas. También lo son, la filosofía de la mente y de la ciencia cognitiva que abordan el sueño y las ensoñaciones dentro de los estudios derivados de la conciencia.

Uno de los autores más relevantes en la actualidad es Daniel Dennett (1995) y en particular su libro *La conciencia explicada*. En él desarrolla una teoría como un nuevo modelo de la mente, que él llama *El modelo de las versiones múltiples*. Éste remplazará al paradigmático modelo dualista tradicional (mente-cuerpo), «*El modelo del teatro cartesiano*». No existe un solo flujo de conciencia, sino que múltiples percepciones fluyen por el cerebro y lo convierten en una máquina virtual más que en un sistema biológico, donde *el mundo heterofenomenológico del sujeto* se concibe como un método neutral y natural que nos permite estudiar la fenomenología²⁰ y tratar de discernir si los fenómenos, por el hecho de existir en nuestra mente, son eventos y estados reales del cerebro, para lo cual pasamos de lo que se expresa en primera persona: imágenes, sonidos, sentimientos, etc, que

20 Para Dennett el corpus fenomenológico se puede dividir en tres experiencias: 1 La experiencia del mundo exterior, 2 Las experiencias del mundo puramente interno y 3 Las experiencias emotivas o de afecto. Resumiendo, se establece una clasificación tripartita basada en las relaciones o conexiones entre lo externo, lo interno y lo afectivo, no queda establecido que este sea el modelo taxonómico perfecto, pero para tratar de comprender el corpus fenomenológico es plenamente válido.

creemos que existen, a realizar un análisis en tercera persona como si de textos de literatura, cine, arte se tratasen. Pasamos de una subjetividad personal a una objetividad en tercera persona. De ahí el sentido crítico con las conceptualizaciones psicológicas atribuidas a la función del cerebro, puesto que éstas no pueden ser científicas.

El ensueño es uno de los misterios de la vida, como lo es el del origen del universo, el del espacio, el tiempo y la gravedad, entre otros. Todos ellos se nos muestran a través de los sentidos mediante los fenómenos y misteriosamente se hacen conscientes en el cerebro. Elaboramos teorías mentales y científicas con el único fin de describirlos, comprenderlos y en la medida de nuestras posibilidades dominarlos, o eso es lo que creemos. Los sentidos nos engañan y no son capaces de mostrarnos una realidad objetiva. Podemos sustituir la teoría y los modelos científicos por la realidad que nos rodea, por la realidad objetiva, pero es igualmente cierto que esos modelos y teorías cambian y se rectifican en una continua evolución.

Cierto es que por el momento fehacientemente, no poseemos la verdad, pero lo que sí sabemos es como pensar sobre estos fenómenos. Para Dennett la conciencia sigue siendo un misterio y, aunque podemos pensar y teorizar sobre *ella*, no será fácil desmitificar este misterio. La *sustancia mental* es donde se suscitan y acontecen los *eventos conscientes* que experimentamos, según Dennett: «La sustancia mental debe ser, pues, “aquello de que están hechos los sueños”, y aparentemente posee algunas propiedades sorprendentes» (1995, p. 40).

¿Qué es la sustancia mental?, ¿Es material o funcional?, ¿de qué se encuentra compuesta? ¿Es algo entre lo físico o lo etéreo? Existe una línea de pensamiento que admite que de momento no podemos establecer una teoría de cómo funciona la mente, es algo que no está al alcance de la comprensión de los humanos, por lo tanto: «Permanece, así, la sospecha oculta de que la característica más atractiva de la sustancia mental es su promesa de seguir siendo tan misteriosa como para mantener en jaque a la ciencia para siempre» (p. 49).

Queremos articular una poética interdisciplinar, para tratar de entender qué cosa es esa del soñar, del ensueño, de esas imágenes inconexas que la razón ordenativa trata de convertir en narraciones. De aquello que nos llega a través de los procesos subconscientes, pero que una vez conscientes pierde su naturaleza liminar. Tan sólo recuerdos de una memoria torpe y caprichosa que nos sorprende.

En el excelente ensayo de Jorge Luis Borges (2013) *Libro de sueños*, el autor establece una cronología, quizás sin pretenderlo. Sólo tenemos que seguir el orden de su índice para establecer, en cuanto a la antigüedad tardía se refiere, unos antecedentes en la historia de la experiencia onírica. El poema de Gilgamesh es el relato más antiguo del mundo donde encontramos descrita una experiencia onírica. Se remonta un milenio sobre la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Biblia*, que son otros de los textos donde encontraremos las más tempranas referencias al mundo onírico. Los filósofos presocráticos, Sócrates, Platón, Hipócrates y Aristóteles, y en los primeros siglos de nuestra era Virgilio, Ovidio, Artemidoro, Cicerón y Macrobio, prestaron especial atención al mundo de la experiencia onírica.

Las primeras interpretaciones oníricas de la historia conocida se remiten a la epopeya de Gilgamesh. En ellas, podemos encontrar los sueños y pesadillas de aquél mítico rey conocido con el nombre de Uruk y su compañero Enkidu. De tal forma, que en el texto de esta epopeya, los rituales de iniciación al sueño por parte de los personajes adquieren cualidades simbólicas. También las experiencias oníricas se encuentran vinculadas a lo sagrado. Las deidades utilizaban la experiencia onírica de los humanos para comunicarse con ellos a través de sus sueños. De esta manera dichas experiencias se convirtieron en señales y símbolos, pruebas de que los dioses se comunicaban desde su Olimpo. De la misma forma que en las experiencias religiosas, o para mejor entendernos, considerando la experiencia onírica fuertemente vinculada a lo religioso -al igual que lo numinoso y las hierofanías-, se crearon espacios para propiciar esa relación experiencial. La incubación era la experiencia iniciática que se realizaba para propiciar el contacto con los dioses mediante el ensueño

y se llevaba a cabo en lugares especialmente consignados a dicho fin. La tradición nos lleva a considerar el santuario de Delfos como un oráculo de sueños, semejante a muchos templos del mundo helenístico, donde el dios del lugar era el encargado de auspicar dicha experiencia. Por otro lado, también la incubación nocturna se realizaba en santuarios dedicados a héroes como Anfiarao y Trofonio (Siruela, 2010, p. 74).

Cuando los poetas homéricos trataban de describir los sueños, se referían a lo que se ve en ellos como una realidad objetiva. Generalmente el sueño se presentaba a la persona dormida mediante una visita que realizaba una figura onírica (*oneiros*), o mediante una imagen (*eidolon*), que en Homero es utilizada como figura onírica, no como experiencia onírica. La figura *Oneiros* solía presentarse como un dios, un espíritu, o un mensajero onírico. Lo importante reside en resaltar como Doods (2014), destaca que esta figura *oneiros*, o "imagen" *eidolon*, es algo que existe en el espacio, ocupa un lugar y es independiente del que sueña. De hecho el sueño repta hasta la cabecera de la cama y una vez allí se reclina sobre la cabecera para transmitir el mensaje, no sin antes advertir que estamos soñando. Así ocurre en la *Ilíada*, tal como lo hace Patroclo con Aquiles: «Estas durmiendo y ya te has olvidado de mí, Aquiles» (2006, p. 445, XXIII, 69).

Generalmente, los griegos al referirse a las experiencias oníricas, hablan de ellas como "ver un sueño" en vez de "tener un sueño" que es lo que hacemos comúnmente. Así, encontramos que igualmente para los griegos y otros pueblos de la antigüedad la distinción más común y fundamental era la de separar los ensueños como: significativos y no significativos.

Como mencionamos anteriormente en la *Odisea* (XIX, 560). Homero realiza una clasificación de los sueños: los que se cumplen, y los que no se cumplen. Estos son como «tenues visiones» que escapan por puertas distintas. Una de marfil, por donde escapan los sueños que nos engañan, la otra puerta es de «cuerno pulido», los sueños que atraviesan dicha puerta se cumplen. Esta interpretación se mantiene durante toda la antigüedad. Dentro de estos sueños significativos Artemidoro y Macrobio, al igual que otros autores tardíos, reconocieron tres tipos distintos de ensueño:

- 1 El sueño simbólico. Compuesto de metáforas, que se convierte en una especie de acertijo cuya resolución requiere de una interpretación.
- 2 El "*Hórama*" o "visión". Es una representación previa de un acontecimiento futuro.
- 3 *Kthematismós*, "oráculo". En el ensueño se representa algún personaje respetable o al propio padre que se manifestará para revelar al durmiente lo que puede o no suceder y lo que debe o no hacerse. Claramente podemos deducir que es un sueño autoritario y conductista.

Los "sueños divinos" solían predecir el futuro o solicitar el culto divino a la deidad correspondiente que se aparecía en dicho sueño. Así lo refleja la literatura antigua asiria, hitita y egipcia. El esquema cultural de cada civilización determina qué tipo de apariciones son más propicias en cada sueño.

Como anteriormente comentamos, refiriéndonos a la práctica de la incubación, es común que en muchas sociedades se utilizaran una serie de técnicas especiales para propiciar el sueño divino. Realmente estamos refiriéndonos a unos rituales tipificados mediante una serie de actos cuasi "litúrgicos", de ordenado cumplimiento para la consecución y aprobación oracular del ansiado ensueño. Estos rituales se caracterizaban por la consecución de diferentes actos, así lo refleja Doods (2014), en su libro *Los griegos y lo irracional* (p. 110):

- 1 El aislamiento
- 2 La oración
- 3 El ayuno
- 4 La auto-mutilación
- 5 Dormir sobre la piel de un animal sacrificado o en contacto con algún objeto sagrado
- 6 La incubación: dormir en un lugar sagrado.

INCUBACIÓN

Según Doods (2014), esta práctica se llevó a cabo en Egipto ya desde el s. XV (a. e. c). Su aparición en Grecia suele estar asociada a los cultos ctónicos y de los muertos. Los oráculos, como el de Delfos, y los santuarios de héroes fallecidos o demonios ctónicos (p. 111), al igual que grietas o desfiladeros (entradas al mundo de Hades) eran los lugares donde se realizaba la incubación. Ésta tenía dos fines:

- 1 Obtener de los muertos sueños mánticos (los muertos se aparecen en los sueños y reclaman o advierten sobre cosas)
- 2 Para fines médicos (incubación médica, afianzada en el s. V a. e. c.)

El sueño mántico pudo ver su reflejo en algunas sociedades mediante una especie de espiritismo. Estos sueños, en la época clásica, parece ser que tuvieron un papel secundario debido a las corrientes escépticas y a la creencia homérica en Hades. Es probable que hasta la época helenística no adquiriesen mayor importancia. De la mano de Pitágoras y los estoicos que realizaron una aproximación de los muertos a los vivos trasladando el reino de Hades, de las profundidades del inframundo, al aire (lo vacío): «Todo el aire está lleno de almas, adoradas como los demonios y los héroes, y son ellas las que envían a la humanidad los sueños y presagios» (Alejandro Polihistas, en Doods, p. 111).

La incubación, indudablemente era experimentar una experiencia del sueño diferente, como dice Kingsley:

Para la mayoría de la gente, actualmente un sueño no es nada, es sólo un sueño. Y, sin embargo, para la gente del mundo antiguo había sueños y sueños. Algunos tenían significado y otros no; y algunos podían conducir a otro tipo de realidad totalmente distinta. Si se mira las antiguas descripciones de la incubación, todavía puede advertirse la sorpresa de la gente que descubría que el estado en el que había entrado se mantenía, estuvieran despiertos o dormidos, abrirán o cerrarán los ojos. Se menciona con frecuencia un estado que es como mantenerse despierto pero es distinto a la vigilia; que es como dormir pero distinto del sueño: no es sueño ni vigilia. No es un estado de vigilia, no es un sueño normal y tampoco es como dormir sin sueños. Es otra cosa, un punto intermedio. (2006, p. 105).

El ritual de iniciación al sueño premonitorio se realizaba en lugares especiales y conllevaba una serie de actos preparatorios que el iniciado debía cumplir. Siempre acompañado de los expertos que supervisaban el proceso y ayudaban al iniciado en la consecución del ensueño. Esta práctica era una forma de curación o bien de entrar en contacto con los dioses o los héroes muertos.

El primer testimonio de estas prácticas nos lo dio Estrabón (Geografía, L XIV), cuando describe una cueva llamada *caronium*, una entrada al inframundo, lugar sagrado donde se erigió un templo a Plutón (uno de los nombres de Hades) y a su mujer Perséfone, «la doncella», también llamada (Kore). En este caso, Core es raptada por Hades y así se convierte en la reina del inframundo. Generalmente se evitaba nombrar a las divinidades de los infiernos por su nombre.

En el camino entre Trales y Nisa, no lejos de esta ciudad, hay una aldea de los niseos llamada Acaraca donde se encuentra el Plutonio con un bosque sagrado muy rico y un santuario de Plutón y Core, y también el Caronio, una gruta situada detrás del bosque, admirable por sus condiciones naturales, pues de hecho dicen que los enfermos y quienes se consagran a las terapias de estos dioses van allí a menudo y viven en la aldea que hay cerca de la gruta junto a los sacerdotes expertos. Estos realizan la *incubatio* en su favor y ordenan la terapia a seguir según los sueños. Estos son también los que invocan la curación por los dioses, y muchas veces conducen a los enfermos a la gruta y los instalan para que se queden allí en silencio y sin comida, como en una madriguera, durante varios días. A veces los enfermos se dejan guiar por sus propios sueños, pero se valen a la vez de esos mistagogos y consejeros en calidad de sacerdotes. Para otros, en cambio, el lugar es prohibido y pernicioso. En Acaraca se celebra un festival anual, y es sobre todo entonces cuando los que participan de la fiesta pueden ver y oír cosas acerca de esto; y también entonces los jóvenes y efebos del gimnasio, desnudos y ungidos con aceite, cogiendo un toro a hombros lo suben con diligencia hasta la cueva a mediodía y, una vez suelto, el toro avanza un poco, cae y se produce su muerte. (Estrabón, 2003, p. 509, L, XIV, 44).

Podemos apreciar claramente el ritual misterioso en el que se inicia a la ensoñación a los enfermos, en este caso, el protocolo iniciático supervisado por los mistagogos conduce a los enfermos hasta las cercanías de un bosque sagrado para llegar a una gruta natural situada detrás del bosque. En esta gruta natural, que como vimos anteriormente (*cf.* 2. 3. 4), se corresponde con las descripciones de las entradas naturales al inframundo, se realiza mediante el ensueño, la pérdida de consciencia. Este estado inconsciente, permitirá al enfermo ponerse en contacto con las divinidades.

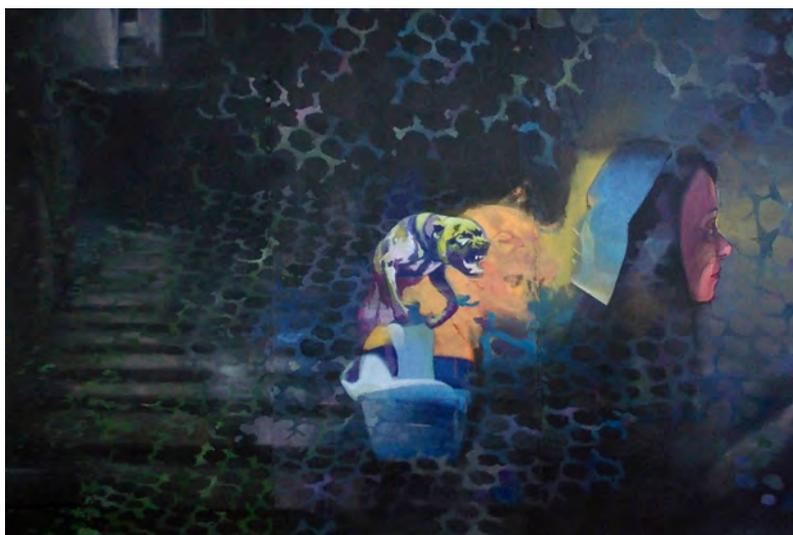
Solo mediante la experiencia onírica puede uno volver del mundo de los muertos, del infierno que se acomoda y regenera en la inaprensibilidad del inconsciente. Buscando en el monte sagrado la caverna o gruta que nos permita realizar nuestra propia *incubatio*. Y así, regresar del ensueño con recursos, que puedan permitirnos poder reimaginar nuestra psique.



17. Juan Ramón Calleja. st. 2004.

Esta imagen es una fotografía que se tomó buscando localizaciones para la realización de una obra audiovisual.

Al final de la escalera nos encontramos con la gruta, la caverna, el lugar de entrada a la intrincada psique de la mente de un asesino en serie. Esa caverna oscura y terrible es la metafórica entrada al inframundo que esconde la incomprensible patología de una mente oscura y enferma. Puede suponer la entrada de acceso al recóndito mundo de los secretos. Escondidos y guardados en ese estadio de los procesos subconscientes, al cual pertenece la ensoñación.



18. Juanjo Viota y Juan Ramón Calleja. st. 2015.

La obra que vemos es un tríptico que realizamos para la exposición titulada: "Más allá del deseo: el sueño de la razón" en el año 2015. El tríptico contenía una gran carga arquetípica y simbólica. El deseo como estímulo potenciador de la necesidad expresiva del sueño de la razón, ese sueño que produce monstruos. La obra consiguió albergar los procesos subconscientes de ambos artistas.

De izquierda a derecha se puede apreciar:

1 La entrada al inconsciente (inframundo), que se corresponde con la imagen de la fotografía de la página anterior.

2 Los "monstruos" visionados mediante el preconsciente, tratan de escapar a través de la entramada rejilla, que es rota por el impulso que a modo de bestia escapa del inframundo, como imágenes sensoriales que se objetualizan en la representación consciente.

3 El ser imaginario está condicionado por una dualidad ambivalente que a modo de personaje trágico enmascarado, representa su propia tragedia en el anverso y reverso de su alma.

Desde la práctica artística podemos entender el proceso creativo como nuestra propia *incubatio*. Mediante la objetualización los procesos subconscientes pueden ser identificados y

reconocidos. Todo el proceso creativo que es la capacidad expresiva de los psiquismos, se vuelve consciente mediante el objeto de arte. La obra contiene lo más profundo de nuestra alma que, a modo de catarsis, nos permite llegar a reflejar las profundidades del inframundo. La tragedia de la vida, lo trágico del vivir. La cura de las enfermedades del alma a través de la expresión creativa. La herida abierta que sana y que cura, la obra de arte expandida en su dimensión práctica, en busca de la abstracción significativa del símbolo. Más allá del orden figurativo-narrativo hay que buscar en las imágenes la realidad simbólica que pueden llegar a predicar, puesto que las obras de arte están hechas de la misma materia que los sueños.

Siguiendo con los antecedentes de la *incubatio*, pudimos comprobar mediante el texto de Estrabón como se realizaban los rituales iniciáticos del onirismo. Los principales lugares de incubación fueron el oráculo de Anfiarao, el de Trofonio y el de Asclepio.

- El oráculo de Anfiarao: se encontraba cerca de Tebas, en la costa norte-oriental del Ática, en la localidad de Oropo. En esta localidad Anfiarao era venerado como un héroe sanador. Pausanias (s II, d. e. c), un geógrafo e historiador griego en su *Descripción de Grecia*, hace referencia a Anfiarao:

Creo que Anfiarao se dedicaba sobre todo a la interpretación de los sueños; y es claro que, cuando fue considerado dios, instituyó la adivinación por los sueños. Es costumbre que el que viene a consultar el oráculo de Anfiarao debe en primer lugar purificarse. La purificación consiste en hacer sacrificios al dios, y no solo a él, sino a todos los que tienen en el altar sus nombres. Una vez hecho esto, sacrifican un carnero, extienden su piel y se duermen sobre ella, aguardando la revelación de un sueño. (1994, p. 177, L, I, 34-35).

- El oráculo de Trofonio se encuentra en Lebaeia en Beocia. Pausanias describe el descenso al oráculo de esta forma:

En el oráculo sucede lo siguiente: cuando un hombre decide bajar al santuario de Trofonio, en primer lugar vive un número determinado de días en un edificio que está consagrado al Buen Demon y a la Buena Tique, y mientras vive allí, hace las purificaciones, se mantiene apartado de baños calientes, y se baña solo en el río Hercina. Tiene carne abundante de los sacrificios, pues el que baja hace sacrificios a Trofonio y a los hijos de Trofonio, y además a Apolo, Crono, Zeus de sobrenombre Rey, Hera, Henioque y Demeter, a la que llaman Europe y dicen que fue la nodriza de Trofonio. En cada sacrificio está presente un adivino, que examina las entrañas de las víctimas, y después de examinarlas predice al que baja si Trofonio le recibirá benévolo y propicio. Como las entrañas de las otras víctimas no muestran tanto el parecer de Trofonio, durante la noche en la que cada uno baja sacrifican un carnero en un hoyo e invocan a Agamedes, y aunque los sacrificios anteriores se mostraran favorables no se tienen en cuenta a no ser que las entrañas de este carnero indiquen lo mismo; pero si estas coinciden, entonces cada uno baja ya esperanzado y lo hace de esta manera: en primer lugar, durante la noche lo llevan al río Hercina, y después de llevarlo lo ungen con aceite y lo lavan dos muchachos de los ciudadanos de unos trece años, a los que dan el sobrenombre de Hermas. Estos son los que lavan al que baja y hacen los servicios que son precisos como muchachos servidores. Después es llevado por los sacerdotes no inmediatamente al oráculo, sino a las fuentes del río, que están muy cerca unas de otras. Allí debe beber de un agua llamada Lete, para olvidarse de todo lo que hasta entonces pensaba; después de esto debe beber de nuevo de otra agua, la de Mnemosine, por la que recuerda lo que ha visto cuando bajo. Después de ver la imagen que dicen que hizo Dédalo -los sacerdotes no la enseñan más que a los que van a ir a visitar a Trofonio, después de ver esta imagen, venerarla y rezarla, va al oráculo vestido con una túnica de lino, atado con cintas y calzado con zapatos del país. El oráculo está más arriba del bosque sagrado en la montaña. Alrededor, en círculo, hay un zócalo de mármol blanco, cuya circunferencia es como la más pequeña era. Es de una altura inferior a dos codos. Sobre él hay dos barras de bronce igual que los travesaños que las mantienen unidas. A través de ellos están construidas puertas. Dentro del recinto hay en la tierra una

abertura no natural sino construida con arte y proporciones de la manera más esmerada. La forma de esta construcción se parece a un horno. En cuanto a la anchura, su diámetro se puede calcular en cuatro codos. La profundidad de la construcción se puede calcular en no más de ocho codos. No hay bajada hecha por ellos hasta el fondo. Pero cuando uno va junto a Trofonio, le llevan una escalera estrecha y ligera. Después de bajar hay un agujero entre el suelo y la construcción. Su anchura parece que es de dos palmos y la altura de uno. Pues bien, el que baja se tiende en el suelo mientras sostiene en la mano dos panes de cebada amasados con miel, pone primero los pies en el agujero y avanza, esforzándose para que sus rodillas queden dentro del agujero. El resto del cuerpo es atraído en seguida y corre tras las rodillas como el más grande y el más veloz de los ríos cubriría a un hombre llevado por un remolino. A partir de aquí, los que han entrado en el santuario no tienen un mismo modo de aprender lo que va a suceder, sino que uno ve y otro escucha. Los que han bajado pueden volver atrás por la misma entrada, también con los pies delante. De ninguno de los que bajo dicen que murió, con excepción solamente de uno de los lanceros de Demetrio. Pero dicen que este no hizo en el santuario ninguno de los ritos acostumbrados ni bajo para consultar al dios, sino con la esperanza de llevarse oro y plata del santuario. Se dice también que su cadáver apareció en otra parte y que no fue expulsado en la boca sagrada. Aunque respecto a este hombre se dicen también otras cosas, yo he dicho lo más notable. Al que ha subido del santuario de Trofonio lo reciben de nuevo los sacerdotes y lo sientan en el trono llamado de Mnemosine, que esta no lejos del santuario, y sentado allí le preguntan que ha visto y ha aprendido; y una vez enterados, lo entregan ya a sus parientes. Ellos lo cogen y lo llevan al edificio donde antes vivía junto a la Buena Tique y al Buen Dios, pero preso del temor e inconsciente todavía tanto de sí mismo como de los que están cerca. Después, sin embargo, recobrara todas sus facultades y le volverá la risa. Escribo no de oídas, sino que yo mismo he consultado a Trofonio y he visto a otros que lo hicieron. Es obligado que los que han bajado al santuario de Trofonio ofrenden escrito en una tablilla todo lo que cada uno ha oído y ha visto. Todavía queda allí el escudo de Aristomenes. Lo que sucedió respecto a él lo indique en una parte anterior de mi relato. (1994, pp. 334-337, L, IX, 39).

Hemos considerado conveniente transcribir esta extensa descripción del descenso al oráculo de Trofonio, ya que en las palabras de Pausanias se pueden encontrar las características principales del trance que es la *incubatio*. Pausanias nos dice que no escribió de oídas, sino que él mismo experimentó la extraña experiencia.

Al finalizar la bajada al inframundo y regresar, los seres que experimentan dicha experiencia se mantienen todavía presos del temor e inconscientes de sí mismos y de los que conviven con él. El regreso del Hades requiere un esfuerzo, puesto que en palabras de Pausanias, no se recuperan todas las facultades al momento. La cuestión es preguntarnos, si se pierde la consciencia... ¿Qué clase de consciencia es la que nos mantiene en la experiencia onírica? ¿Cómo puede un estado no consciente transmitirnos experiencias? Sólo tengo una respuesta: son estados que pertenecen a las experiencias de los procesos subconscientes. El inconsciente forma parte de dichos procesos y éste se manifiesta en la experiencia onírica. Por lo tanto la experiencia onírica, las ensoñaciones o lo que comúnmente llamamos sueños, es el contacto directo con el inconsciente a través de sus manifestaciones mediante lo inconsciente. Se nos brindará la posibilidad de conocer nuestra alma psique o *psyché*. El contacto con nuestro inconsciente mediante las ensoñaciones nos remite a la atávica y arquetípica simbolización de los oscuros lugares del saber, aquellos que se manifiestan en las esencialidades del alma, en ocasiones enferma. El descenso al pretérito inframundo reino de Hades, se convierte en el particular, intransferible y personal infierno que espera paciente nuestra llegada y que entre tanto se presenta como pesadillas (internas-externas), que llegan sin ser invitadas. No nos engañemos, muchas veces somos nosotros los que invitamos. En este caso sin ser conscientes, hemos llamado, reclamado la presencia del inconsciente. Y así, el inconsciente gobierna nuestra vida, no lo sabemos, pero está ahí, quieto agazapado. No somos dueños de lo que pensamos, ni tan siquiera de lo que somos, como en la imagen del tríptico anteriormente mostrado, ¿en qué lado de la figura nos encontramos, en el de la máscara o en el otro lado?

2. 3. 6 LA PESADILLA



19. Johann Heinrich Füssli.
La pesadilla. 1781.

En este cuadro el *incubo* oprime el pecho de la durmiente y provoca la pesadilla. En el libro de James Hillman (2007), citando a J. Börner, describe la pesadilla de la siguiente forma:

El inicio puede darse en cualquier momento de la noche y normalmente comienza con una sensación de respiración dificultosa [...]. El sueño más común (pero en absoluto exclusivo) es aquel en el que la persona ve algún animal peludo. A menudo se trata de un perro que de manera inconcebible ha llegado a la habitación y se acerca despacio y sin prisa a la cama para sentarse sobre el pecho de la persona. (p. 143).

La sensación dificultosa de respiración, generalmente conocida como disnea, conlleva una serie de sensaciones que pueden terminar en algo similar a la angustia, un fuerte miedo o incluso terror. No siempre en todas las pesadillas se dan estas sensaciones pero, normalmente, sí suelen ir acompañadas de sudoración, miedo, sensación de inmovilidad, falta de autocontrol y angustia.

Lo que queremos que ocurra durante una pesadilla, precisamente, es que la pesadilla deje de existir, abrir los ojos y comprobar que estábamos experimentando un proceso angustiante, eso sí, en nuestra imaginación. El estado no consciente nos ha jugado una mala pasada. A veces, incluso, nos da miedo volvernos a dormir. No podemos controlar lo que ocurre en los estados de ensueño. El inconsciente campa a sus anchas. La pesadilla, esa toma de contacto con el inconsciente y la experiencia que conlleva, seguramente es el estado emocional que más se aproxima a la experiencia de lo siniestro. Los procesos subconscientes son capaces de generar estados emocionales, tanto cuando experimentamos lo siniestro plenamente conscientes, como cuando una pesadilla nos lleva a experimentar un estado emocional que en la mayoría de los casos tiene muchos puntos en común con las experiencias cualitativas de lo siniestro. Por lo tanto, la pesadilla, en muchas ocasiones, puede ser considerada como un contacto directo a través del inconsciente con experiencias equiparables a lo siniestro.

«Los sueños son el género; la pesadilla la especie» (Borges, 2015, p. 22), decía Jorge Luis Borges, en el libro *Las siete noches* que reunía una serie de conferencias que el escritor dio en el año 1977 en Buenos Aires. Una de aquellas conferencias fue *La pesadilla*.

Borges está en desacuerdo con la psicología, que clasifica los sueños como el plano más bajo de la actividad intelectual. Es realmente sorprendente que cada mañana seamos capaces de despertarnos cuerdos «después de haber pasado por esa zona de sombras, por esos laberintos de sueños» (2015, p. 22). En las pesadillas, lo importante no son las imágenes, sino las impresiones que puedan llegar a producirnos la experiencia onírica de la pesadilla, la huella experiencial emocional de carácter negativo. Una serie de sensaciones, que pueden llegar a convertirse en emociones y que, a su vez, llegarán a fijarse en la psique como sentimientos. Todo un proceso cognitivo, esta vez, centrado en emociones fuertes y displacenteras que en la mayoría de las ocasiones generarán angustia en la mayoría de las ocasiones. Borges también considera que los sueños son la actividad estética más antigua, dado la capacidad de éstos para generar todo tipo de fantasías e imaginaciones, atribuyendo así una importancia crucial a la experiencia onírica, puesto que sería la más antigua de las abstracciones creativas del ser humano. La forma primaria de la expresividad y la capacidad creativa del hombre, ya inherente, en su condición de poder llegar a reconocerse como generador de ficciones.

Para el argentino, la pesadilla se compone de dos estados determinantes. Uno es el fisiológico, que se da en el malestar y sus síntomas: sudoración, dificultad para respirar, aceleración del ritmo cardíaco, inmovilidad, etc. El otro es un estado emocional, que claramente define como «el elemento del horror, de lo sobrenatural» (Borges, 2015, p. 35). Aquí es importante tener en cuenta que las connotaciones de lo sobrenatural, nos pueden llevar a tener en cuenta dos formas de aproximarnos:

1 De lo que excede los términos de la naturaleza: nos estaríamos enfrentando con aquello que se extralimita en el caos de la monstruosidad. La infinitud vaciada del logos, sólo representada mediante la posibilidad fantástico-imaginaria de las imágenes (metafóricas o plásticas).

2 Hasta lo incognoscible de las experiencias sensorio-perceptivas: aquellas experiencias refractarias de episodios emocionales, carentes de referentes reconocibles para su cognición reflexiva.

Partiendo de las reminiscencias psíquicas almacenadas en la memoria, la imaginación y la fantasía se vuelven protagonistas en la experiencia de la pesadilla. Junto a estas, las vivencias del día a día, también tienen su influencia en la formación de los sueños y su especie: la pesadilla. Para Borges se derivan dos conclusiones, que transcribimos a continuación:

Podemos derivar dos conclusiones, al menos durante el transcurso de esta noche; ya después cambiará nuestra opinión. La primera es que los sueños son una obra estética, quizás la expresión estética más antigua. Torna en forma extrañamente dramática, ya que somos, como dijo Addison, el teatro, el espectador, los actores, la fábula. La segunda se refiere al horror de la pesadilla. Nuestra vigilia abunda en momentos terribles: todos sabemos que hay momentos en que nos abrumba la realidad. Ha muerto una persona querida, una persona querida nos ha dejado, son tantos los motivos de tristeza, de desesperación... Sin embargo, esos motivos no se parecen a la pesadilla; la pesadilla tiene un horror peculiar y ese horror peculiar puede expresarse mediante cualquier fábula [...] Pero hay algo: es el sabor de la pesadilla. En los tratados que he consultado no se habla de ese horror.

Aquí tendríamos la posibilidad de una interpretación teológica, lo que vendría a estar de acuerdo con la etimología. Tomo cualquiera de las palabras: digamos, incubus, latina, o nightmare, sajona, o Alp, alemana.

Todas sugieren algo sobrenatural. Pues bien. ¿Y si las pesadillas fueran estrictamente sobrenaturales? ¿Si las pesadillas fueran grietas del infierno? ¿Si en las pesadillas estuviéramos literalmente en el infierno? ¿Por qué no? Todo es tan raro que aún eso es posible. (2015, pp. 36-37).

El maestro argentino plantea y retoma la vertiente mitológica de los sueños, aquella que anteriormente mencionamos, la identificación del mundo de los sueños con el reino de Hades o el inframundo. La visita a la gruta donde habita Hipnos, y que Virgilio describió tan fantásticamente -en el sentido literal de la palabra-, allí, de donde nadie puede regresar, salvo como *eidolon*, o sombra-alma-imagen. También confiere a la actividad onírica, a esa que se desarrolla en los procesos subconscientes y que tiene en el inconsciente su motor impulsor, la capacidad de ser una de las más antiguas factorías de ficción, de maravillosas y terribles "historias" que al despertar somos capaces de retener y que, como no, han sido y son fuente de inspiración artística. De asumir que la abstracción simbólica onírica es una de las más potentes y fundamentales experiencias de nuestra vida y que se ejercita durante una tercera parte de nuestra existencia, por lo tanto, las repercusiones en la vigilia son determinantes y a veces, inquietantes y desasosegantes. Como bien apunta James Hillman, (2004 b), la metafórica imagen que suscita: introducirse en el inframundo, conlleva la capacidad de reflejar una transición del plano material al inmaterial, que en este caso se concreta en pasar de un punto de vista material a otro psicológico. La transición de la materia a la psique se puede encontrar a menudo representada en las imágenes que directamente nos hablan de muerte, y que se convierten en imágenes patologizadas en los sueños. Hillman explica lo siguiente:

Las imágenes del inframundo, aunque no en el mundo espacial, son, sin embargo, visibles (pero sólo a lo que es invisible en nosotros). Lo invisible es percibido por medio de lo invisible. En otras palabras, las imágenes psíquicas son distintas de las imágenes de los sentidos, son más bien *imágenes como metáforas*, y no necesariamente *pinturas*. Según Platón (*El Sofista, 266c*), las imágenes son comparables con las sombras, «cuando pedazos de oscuridad interrumpen la luz», y nos llevan a ver una especie de «reflejo», «lo contrario de la visión ordinaria común. (Hillman, 2004 b, p. 171).

Si seguimos la analogía platónica, entenderemos que los sueños se presentan como «lugares oscuros», son como fenómenos que evidencian las carencias de la vigilia y su mundo. Es un proceso mucho más profundo y no entendido como en la caverna, donde el mundo diurno se repite como un tenue reflejo de sombra. Para Hillman (2004 b), al igual que cualquier «sombra visual», estas imágenes (las de los sueños), se terminan proyectando sobre la vida: «Le dan profundidad y también mayor luz, duplicidad, metáfora» (p. 171). Las visiones de los ensueños y, dentro de estos, las pesadillas, son como versiones metafóricas de experiencias vividas, de conocimientos sensibles y cognoscitivos que mediante la experiencia onírica penetran en nuestra alma. Nos ayudan a integrar la complejidad física-afectiva/cuerpo-alma en nuestras vidas, no como ser ontológico, sino, como ser imaginario, aquel que siente la imperiosa necesidad de extralimitar en la experiencia de la vida la invisibilidad que nos oculta opacamente el logos unívoco y excluyente. Una de las formas de romper esa barrera ficticia y excluyente es mediante la capacidad asociativa del ser imaginario y que expresa mediante las creaciones artísticas el poder evocador de la imaginación y la fantasía, como medios capaces de articular la difícil integración del dualismo que establece la trágica conexión entre exterior-interior, físico-afectivo, o cuerpo-alma, y que en sentido inverso plantea en algunos casos la creación artística ya que esta, en algunas ocasiones, invierte el proceso de lo inmaterial a lo material, de lo psicológico-conceptual a la objetualización en la obra de arte. Es decir, se da el caso invertido en la objetualización de las artes plásticas. En algunos casos de la creación artística pasamos del punto de vista conceptual, que proyectamos en el material. La creación artística se convierte en el vehículo que integra la «invisibilidad» de lo incognoscible a la vida mediante la creación de la obra.

Las pesadillas son creaciones «estéticas» de las más antiguas, como decía el sabio bonaerense: son imágenes psíquicas, imágenes como metáfora.

2. 3. 6. 1 LAS IMÁGENES PATOLOGIZADAS

Las imágenes de las pesadillas y sus consecuentes estados emocionales, las sensaciones que pueden llegar a producirnos, los estados fisiológicos que de esas emociones se derivan, podrían ser considerados como síndromes orgánicos fisiológicos.

Para J. Allan Hobson (2004), los sueños pueden ser considerados como delirios. De hecho, él considera las experiencias oníricas como un «síndrome orgánico mental» (p. 66). Al analizar el sueño de una paciente, encontró claras semejanzas entre el estado onírico, las experiencias durante la ensoñación y el síndrome orgánico mental. Es decir, una serie de síntomas que surgen en respuesta a un proceso patológico. Este síndrome, se da cuando examinamos el estado mental de las personas que lo padecen. Según Hobson (2004), pueden presentar las siguientes características:

- 1 Desorientación en tiempo, lugar y personas.
- 2 Alucinaciones visuales y auditivas
- 3 Distracción y déficit de atención.
- 4 Pérdida de la memoria reciente.
- 5 Pérdida de consciencia introspectiva, (*insight*).

Insólitamente estas son las características principales de cualquier ensoñación y concretamente se pueden atribuir más incisivamente cuando la ensoñación es una pesadilla. Por lo tanto, la ensoñación puede ser considerada como un síndrome orgánico mental. La diferencia estriba en que éste se da en el periodo no consciente, en cambio en los enfermos mentales es predominante en el estado de vigilia. En palabras del propio Hobson:

Entre los principales tipos de síndromes orgánicos mentales hay más delirium que demencia. El delirium suele ser provocado por alteraciones súbitas de las funciones cerebrales, como intoxicación por una sobredosis impulsiva de drogas o una súbita suspensión en el consumo de las mismas. Al igual que los demás tipos de delirium, las alucinaciones visuales y lo efímero de las escenas de los sueños sugieren que la causa subyacente del estado onírico es una inestabilidad o desequilibrio fisiológico temporal, más que un déficit estructural permanente. (Hobson, 2004, pp. 66-67).

De tal forma que las ensoñaciones, no es que sean como un delirium, sino que son, literalmente, un delirium. No pueden ser considerados como un modelo de psicosis. Para Hobson son una psicosis, pero en este caso, sana. La pesadilla sería el paradigma de esa psicosis "sana". Su extremo más perturbador e incontrolable es la parte más siniestra de nuestra psique, y cada noche no sabemos, ni siquiera tenemos la certeza, si durante el sueño estaremos locos o cuerdos.

Esta condición trágica, es el hiato punitivo y ominoso que anuncia la irracionalmente irremediable franquicia de la invisible capacidad de crear y experimentar la angustia controlada en la emergencia de aquello que, debiendo permanecer oculto se ha manifestado.

Existe un saga cinematográfica de éxito reconocido que lleva asustando desde 1984 a los espectadores de todo el mundo: *Pesadilla en Elm Street* (1984). La saga fue creada por el director Wes Craven. La trama de las películas tiene en las pesadillas su principal recurso argumental. Cuando los protagonistas se duermen, tienen pesadillas, en las que un personaje terrorífico acaba con su vida. Las pesadillas suplantán a la realidad y acaban por someter a los personajes a múltiples torturas. Deberán luchar contra el ser que habita en sus pesadillas, para tratar de seguir viviendo. El asesino va ataviado en su mano derecha con un peculiar guante, en el que a lo largo de sus dedos se prolongan unas enormes cuchillas. Como es recurrente en el cine de terror, el personaje (monstruo) busca venganza. En el año 2010 se estrenó la precuela: *Pesadilla en Elm Street: El origen*, dirigida por Samuel Bayer y producida por New Line Cinema. Esta película se remonta al origen del terrible mal que, ocultamente, se cierne sobre el pueblo de Springwood y algunos de los adolescentes que fueron víctimas de abusos y malos tratos por parte del diabólico jardinero. Freddy era el jardinero de un colegio, en él cometió actos ominosos contra los niños y niñas. Los padres deciden tomarse la justicia por su mano, pero el jardinero Fred, "Freddy Krueger" huye. Los padres le persiguen y cuando éste se esconde en una fábrica, la incendian y el futuro asesino muere quemado vivo. Los padres se encargaron de borrar todas las huellas de su venganza, y lo que es más importante, de eliminar todos los vínculos y recuerdos de los menores víctimas de los abusos. Por lo tanto, no recuerdan quien es Freddy, ni lo que les hizo, tampoco que iban al mismo colegio, y que formaron parte de un mismo grupo escolar. Mediante la represión paterna que se ejerce como mecanismo de defensa, la disociación hará olvidar a los menores lo ocurrido, pero este rechazo inducido por los padres no conseguirá borrar del todo los recuerdos, que se mantendrán como representaciones inconscientes y no son otra cosa que: *representaciones psíquicas de origen pulsional, que como excitación interna negativa* deben ser suprimidas, reprimidas o calmadas. Pero el inconsciente sigue su camino y esas representaciones se convertirán en la fuente productora de las pesadillas, en su origen. Cuando la protagonista, Nancy, descubre que en el pasado le sucedió algo que ha sido "borrado" por su madre, al reprochárselo, su madre le dice: "Esas pesadillas no son más que recuerdos reprimidos de una época terrible". Son las representaciones inconscientes que pugnan por volver a emerger como, al igual que el asesinado asesino, vuelve para vengarse.

Hablamos de procesos que provocan estados emocionales y, en este caso, estados emocionales próximos a la experiencia emocional de lo siniestro, la emocionalidad de lo siniestro y, mediante la experiencia de las pesadillas, entendemos como lo siniestro puede ser emocionalmente experimentado. Éste, (Freddy), lo hace utilizando los sueños como vía regia para acceder al inconsciente, introduciéndose en las ensoñaciones de los hijos, de aquellos padres que le prendieron fuego, vivo. Las ensoñaciones se vuelven pesadillas horribles, canales de acceso al inframundo. Como comentamos anteriormente, es la conversión del plano material al inmaterial, es la transición hacia un punto de intercambio psicológico, donde los procesos mentales cognitivos son determinantes, o un punto de intercambio psíquico donde la transición hacia las imágenes patológicas hacen de las representaciones inconscientes su punto de origen. La única forma de conseguir estar vivo es no quedándose dormido. Hasta qué punto el poder de las experiencias oníricas puede propiciar, a través de las pesadillas, una situación angustiosa y terrorífica. En el caso de Freddy, cuanto más gente creyera en su existencia, más aumentaban sus poderes. El inconsciente era el reino del asesino. Su fuerza residía en el poder de introducir la idea de su existencia en las experiencias oníricas o, lo que es lo mismo, en el inconsciente. De hecho, en un momento de la película en el que lucha con la protagonista Nancy, Freddy le dice: "Vuestros recuerdos son los que me dan la vida".

Consideramos el cine como parte de las expresiones artísticas. Sus productos, bien pueden servir para canalizar toda clase de experiencias. El lenguaje cinematográfico nos puede brindar una experiencia emocional capaz de crear en nosotros estados de expectativa emocional. Los procesos subconscientes harán el resto. Cuando describíamos las condiciones de semejanza entre el delirium como síndrome orgánico mental y las experiencias oníricas, se daban una serie de características que podemos comprobar en algunas imágenes creadas en la película anteriormente citada. En primer

lugar unos fotogramas reflejarán el estado fisiológico que provoca la pesadilla y la consecuente desorientación al despertar. La sensación de angustia no se ha disipado.

20. Samuel Bayer. *Pesadilla en Elm Street: El origen*. 2010.



El rostro del personaje esta sudado, la expresión de su cara demuestra el miedo y la incertidumbre en la que se encuentra nada más despertarse de la pesadilla. Por un momento dirige la mirada hacia un lado buscando una vía escapatoria, una salida que la permita escapar de la terrorífica pesadilla.

21. Samuel Bayer. *Pesadilla en Elm Street: El origen*. 2010.



La mirada hacia abajo muestra una intención reflexiva. Se da cuenta de que se encuentra consciente, pero asustada y terriblemente impresionada. Su estado emocional es de una intensidad insoportable. La angustia se presenta, retorna mediante las pesadillas.

22. Samuel Bayer. *Pesadilla en Elm Street: El origen*. 2010.





23. Samuel Bayer. *Pesadilla en Elm Street: El origen*. 2010.

Ahora, el mismo personaje hace esfuerzos para no quedarse dormida en clase. No lo consigue. Sus esfuerzos han sido en vano, por medio de la experiencia onírica va a ser transportada en el tiempo. Ahora se da la desorientación en el espacio, tiempo y lugar. En este caso, el espacio es el mismo, pero podemos comprobar en el siguiente fotograma que ese espacio ha cambiado.

Se encuentra en el mundo onírico, donde reina lo inconsciente y sus diferentes formas de manifestarse. El espacio aún siendo el mismo, aparenta un cambio, se torna siniestro. Lo que fuera conocido, el aula al que acudía diariamente, ahora es inhóspito, desasosegante. Al abrir los ojos se encontrará con aquello que se ha revelado desde el inconsciente.



24. Samuel Bayer. *Pesadilla en Elm Street: El origen*. 2010.



25. Samuel Bayer. *Pesadilla en Elm Street: El origen*. 2010.

Es tan fuerte la experiencia de la pesadilla, que la potencialidad de lo siniestro se ha vuelto omnímoda. En dicha experiencia se mezclan: el miedo, el terror, lo fantástico, y mediante la imaginación asociativa, lo siniestro imaginado y lo vivenciado se aúnan. No es posible diferenciar las

dos vertientes. Estamos en la zona limítrofe, en la periferia del estado mental lógico, la irracionalidad se abraza al inconsciente: nos anuncian la irreversible huella representativa que se fijará en nuestra psique. La experiencia siniestra se tornará traumática.

26. Samuel Bayer. *Pesadilla en Elm Street: El origen*. 2010.



La amenaza de lo Real, de aquello incognoscible y sólo existente en el inconsciente, se presenta, nos intimida y vuelve sus garras hacia nosotros. Se vuelve a repetir la experiencia pasada (lo reprimido que retorna), ya olvidada, arrinconada y reprimida en el inconsciente. Los procesos regresivos acercarán la terrible experiencia hasta el límite, hasta la extenuación de nuestras facultades mentales, hasta la puerta del inframundo de la que no podemos regresar puesto que estamos muertos. En los fotogramas siguientes pasamos del espacio onírico donde recibimos la muerte a la realidad.

27. Samuel Bayer. *Pesadilla en Elm Street: El origen*. 2010.



28. Samuel Bayer. *Pesadilla en Elm Street: El origen*. 2010.



La imagen demuestra la espeluznante consecuencia de las pesadillas. Lo que ocurre durante el ensueño. La experiencia no termina al despertar. La bajada al inframundo acaba por tener sus consecuencias, y el personaje podrá regresar pero sólo de una forma: asesinado por el ser que domina sus pesadillas. Regresamos al espacio real, en el que estamos muertos.

En el cine comercial norteamericano, el asesino en serie se ha convertido en el héroe, en el protagonista de los psicotriller y de las películas de terror.

El símbolo ha sustituido a lo simbolizado, los vestigios simbólicos del relato narrativamente clásico se han difuminado, dando paso a una carga fuertemente siniestra en su desarrollo.

Para Jesús González Requena (2006), se ha producido una «inversión siniestra del relato clásico» (p. 582). La emergencia del héroe siniestro no se construye sobre el relato simbólico del padre-héroe salvador, que era la encarnación de la ley moral. Aquella que se hizo patente en la consciencia del primigineo pecado doblemente castigado: probar la manzana del árbol del conocimiento y llegar a ser conscientes del bien y del mal. Ahora no, ya no es así. Ahora es el *destinador*, encarnado como asesino, en el ominoso y siniestro deconstruido relato simbólico, el que nos ofrece la inmensa fuerza emocional de la violencia que encarna: el mal en estado puro y que se convierte en letal. Las pesadillas son parte de su cometido.

El poder de la pesadilla persiste al despertarnos, al volver al mundo real, pero en este caso, el personaje vuelve muerto. La fuerza letal de la violencia encarnada en el inconsciente nos pone sobre aviso de la potencialidad oscura y siniestra de los recuerdos reprimidos. La patologización, de las imágenes concretamente, se hace fuerte en lo siniestro patológico que abordaremos en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO 3

LOS PROCESOS PSÍQUICOS
DE LA EMOCIÓN SINIESTRA

3.0 INTRODUCCIÓN Y LISTADO DE ABREVIATURAS

El psicoanálisis se apoya con seguridad en la observación de los hechos de la vida anímica; por eso, su superestructura teórica es todavía incompleta y se encuentra en un proceso de permanente transformación. En segundo lugar, no debe maravillarse que el psicoanálisis, que en su origen sólo pretendía explicar fenómenos anímicos patológicos, terminase por desarrollar una psicología de la vida anímica normal. Se obtuvo la justificación para ello cuando se halló que los sueños y las operaciones fallidas de las personas normales poseen idéntico mecanismo que los síntomas neuróticos. (AOC, XX, 1992, p. 254).

Este fragmento pertenece al artículo que el propio Freud (1925-1926) escribió para la Enciclopedia Británica, y que probablemente fue redactado en 1926. Es destacable como incide en valorar que el apoyo fundamental para el desarrollo de las teorías psicoanalíticas, se basa en *la observación de los hechos de la vida anímica, por eso, se encuentra en un proceso de permanente transformación*. La importancia que pueden llegar a tener los factores que determinan la vida anímica, o psíquica, se pueden observar en las consecuencias psicológicas que inciden en el desarrollo de la vida emocional, en nuestros comportamientos y reacciones ante los factores que influyen y afectan sobre nuestras emociones. De igual manera, para Freud, es válido, aplicar las teorías de la psicología profunda, tanto a la explicación de los fenómenos anímicos patológicos, como a los de la vida anímica normal, puesto que ciertos procesos psíquicos de la vida anímica normal, como pueden ser la experiencia onírica y los actos fallidos, *poseen idéntico mecanismo que los síntomas neuróticos*. De lo cual podemos interpretar que allí donde se manifiesta una emoción (angustia, miedo, terror, etc.), desarrollada a través de una experiencia emocional de la vida anímica normal, pero semejante a los síntomas patológicos en sus mecanismos y procesos de desarrollo, dicha emoción, puede ser analizada y comprendida mediante las teorías en torno a los procesos anímicos del aparato psíquico establecidas por Freud mediante el psicoanálisis.

Lo inconsciente alberga lo «reprimido», es decir, lo personal. Un «inconsciente personal» que refleja la vida anímica más íntima. Freud postula una infraestructura inconsciente centrada en el *Eros sexual*, y lo convierte en el principal motivo tractor de sus teorías.

El inconsciente se convierte en una «estructura» o mejor dicho un «subsistema» de contenidos individuales, que pertenece al sistema general denominado como sistema Ψ (Psique). El medio mediante el cual llegaremos a tener un contacto personal, único y subjetivo con el inconsciente, será mediante las ensoñaciones o experiencias oníricas, que nos facilitarán el conocimiento del inconsciente a través del sistema preconscious-conciencia. El inconsciente individual tiene como fundamento la vida anímica íntima que mediante los estados emocionales se convierten en miedo, fobia y obsesiones. Nos muestran lo patológico de la psique, que enlaza con el sentimiento de lo

siniestro. Esta forma de concebir lo inconsciente, nos aproxima a una forma de relación con lo siniestro. Las proyecciones como *disposiciones conductuales* de lo individual, que nos revelan la relación de lo siniestro con estados emocionales patológicos (Lo Siniestro patológico). Así pues, lo siniestro patológico, nos ayudará a entender y conocer las consecuencias patológicas, que se manifiestan como miedos, fobias y obsesiones. Aquella que puede culminar con el terror y el horror, que es individual e íntima, que se despliega mediante la fantasía y lo imaginario, y que puede conducirnos a la perturbadora e irracional existencia de la emoción siniestra.

El inconsciente, es pues, un subsistema de contenidos individuales y patológicos, donde los sueños, como fenómenos inconscientes (además del subconsciente emocional, y la memoria subconsciente), se pueden revelar en experiencias subconscientes emocionales de fuerte intensidad. Las imágenes mentales, su formación y la capacidad de ser parte del proceso inconsciente como imágenes sensoriales que producen experiencias emocionales, serán parte, de este complicado proceso emocional subconsciente.

LISTADO

A continuación expondremos un listado de las obras de Freud que hemos utilizado a partir de este capítulo.

(BNO). Freud, Sigmund. (1981). *Obras completas*. (Tomos: I, II, III). Madrid. España: Biblioteca Nueva.

(AOC). Freud, Sigmund. (1992). *Obras completas*. (25 volúmenes). Buenos Aires. Argentina: Amorrortu

(MLC). Freud, Sigmund. (2000). *El malestar en la cultura*. Madrid. España: Alianza.

(TYT). Freud, Sigmund. (2000). *Tótem y tabú*. Madrid. España: Alianza.

(EYE). Freud, Sigmund. (2012). *El yo y el ello*. Madrid. España: Alianza

(LIS, II). Freud, Sigmund. (2014). *La interpretación de los sueños. II*. Madrid. España: Alianza

(LIS, I). Freud, Sigmund. (2015). *La interpretación de los sueños. I*. Madrid. España: Alianza

Al referirnos a las obras de Freud señalaremos entre paréntesis el año en que fueron escritas, y entre corchetes el año en que fueron editadas. Por ejemplo: *De la historia de una neurosis infantil* (1914[1918]). 1914 fue el año de su redacción y 1918 de su edición.

3. 1 LA PSICOLOGÍA DEL INCONSCIENTE

La aportación de Sigmund Freud a la historia del pensamiento psicológico del ser humano es incuestionable e imperecedera. Sigue siendo debatida y sus aportaciones y conocimientos se extienden, se reinterpretan y, en definitiva, nos ayudan a entender esa extraña y en ocasiones fronteriza capacidad del ser para repensarse, entenderse, interpretarse y expandirse mediante una conciencia no tan consciente y dueña de sí. Transcendida inconscientemente se revela en sueños. En enigmáticos jeroglíficos maravillosamente ilustrados, que nos brindan una doble vida que parece esconder el verdadero sentido. Allí donde subyacen los arcaicos y primitivos espíritus ctónicos, que un día brillaron en la oscura noche de los tiempos. De esa oscuridad profunda, enclavada en un incognoscible *más allá*, renacen las omnipotentes energías psíquicas que mueven y activan la oscura y desconocida inercia instintiva que impulsa nuestras vidas.

METAPSICOLOGÍA

La ingente obra de Freud, y la dispersa forma de trabajar en torno a algunas cuestiones, hacen sumamente difícil determinar y concretar el inicio y final de algunos planteamientos teóricos. El arduo trabajo de James Strachey, en la edición de las obras completas (*The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, publicadas entre 1953 y 1966) editadas por parte de la editorial Amorrortu, es indispensable para tratar de esclarecer y situar cronológicamente la progresión y fundamento de los planteamientos teóricos que constituyen una base firme en las investigaciones de Sigmund Freud.

En los inicios de su carrera científica, Freud (1913-1914), se había dedicado por completo a la fisiología, lo que le llevó a plantearse el estudio fisiológico como un método en el que cabía la posibilidad de desentenderse de los «sucesos anímicos conscientes», para poder construir una estructura, que sería «puramente física» y «sin solución de continuidad» que diera cabida a la mayoría de los «hechos de la observación» (AOC, 1992, XIV, p. 157). El método descriptivo que adoptó para el estudio de los fenómenos psicopatológicos, fue un método neurológico.

La idea de poder construir una psicología, partiendo de cuestiones y elementos que eran «puramente neurológicos», fascinó al joven neurólogo y en su intención de llevar a cabo un estudio de psicología para neurólogos, le llevó a verse inmerso en un «atolladero», como puede comprobarse en una carta que escribió a Fliess en abril del año 1895:

Me encuentro tan atollado en la "Psicología para neurólogos" que me consume por completo, al punto de que estoy trabajando en exceso y me veo obligado a interrumpir. Jamás he estado tan intensamente preocupado por cosa alguna. ¿Y qué saldrá de todo esto? Espero que algo resulte... (p. 157).

Pasados unos meses, Freud envió a Fliess lo que sería «el torso que conocemos como Proyecto de psicología». En él, trataba de explicar y describir mediante dos entidades materiales: la neurona y la cantidad fluyente (una energía física o química), el amplio campo que abarca la conducta humana, tanto en el sentido patológico como en el normal. Inexplicablemente no llegó a su fin y dejó sin explicación la totalidad de los procesos anímicos de la conducta humana, entre los que se encontraba el proceso que incluía la supuesta «cantidad fluyente».

Para el neurólogo preocupado, «la cadena de sucesos físicos era ininterrumpida y completa». Desde esta perspectiva no había cabida para una supuesta explicación satisfactoria. Algo impedía y

dificultaba esclarecer el conocimiento de los hechos psíquicos. El joven médico acabó percatándose de ello. La fisiología y los planteamientos neurológicos no conjugaban bien con el análisis psicológico del lenguaje de los procesos anímicos. Freud se dio cuenta de ello, y pasó del análisis neurológico, al psicológico. Podemos decir que se convirtió en psicólogo, o mejor dicho, metapsicólogo.

La metapsicología se convirtió en el camino a seguir, necesario para entender los intrincados caminos de la psique y las consecuencias conductuales, que eran provocadas por los complicados procesos psíquicos y su estructura, tanto de la psique (conciencia, preconsciente e inconsciente), como del individuo (el yo, el ello y el superyó).

La metapsicología se convirtió en un proyecto teórico, que, fue la base de la complicada tarea llevada a cabo mediante el psicoanálisis: tratar de desentrañar los procesos anímicos y sus posteriores repercusiones. De ahí, la intención de encontrar un "más allá" (meta) psicológico que abarcara tanto la estructura de la psique como la del individuo.

Empezó a vislumbrarse remotamente en el año 1895, con el *Proyecto de psicología*, y se prolongó hasta 1938 con *Algunas lecciones elementales sobre psicoanálisis*, publicado póstumamente en 1940. A lo largo de más de cuarenta años, el maestro vienés no cejó en el empeño que le impulsó a desentrañar las intrincadas experiencias que se derivan de la conducta humana. El amplio abanico temporal dedicado a la metapsicología, da fe de la dispersión de sus planteamientos y conocimientos. Así quedó reflejado en una carta que Freud dirigió en 1919 a Lou Andreas-Salomé, ante la insistencia de ésta reclamándole los capítulos que debían completar el proyecto de edición de la metapsicología:

¿Dónde están los restantes, que ya estaban terminados?». A lo cual Freud replica el 2 de abril: ¿Dónde está mi Metapsicología? En primer lugar, no ha sido escrita aún. No me es posible elaborar el material de manera sistemática; la índole fragmentaria de mis observaciones y el carácter esporádico de mis ideas no lo permitirían. (AOC, 1992, XIV, p. 103).

La palabra metapsicología apareció por primera vez publicada en 1901, en la obra *Psicopatología de la vida cotidiana*, en un intento de dar explicación a las supersticiones. Concibió la idea de «transponer la metafísica a la metapsicología» (AOC, 1992, VI, p. 251), con el fin de dar explicación a la proyección psicológica del mundo exterior, que no es otra cosa que la concepción mitológica del mundo. No será hasta pasados catorce años, en 1915, que Freud volverá a emplear la palabra. Esta vez, en su obra *Lo inconsciente*, concretamente en el epígrafe IV, *Tópica y dinámica de la represión*. Acuñó el término *metapsicológica*, para referirse a la investigación psicoanalítica:

Consideramos conveniente distinguir con un nombre especial este último sector de la investigación psicoanalítica, denominaremos *metapsicológica* a aquella exposición en la que consigamos describir un proceso psíquico conforme a sus aspectos *dinámicos, tópicos y económicos*. (BNOC, 1981, II, p. 2070).

En esta ocasión fue encontrando una explicación adecuada a los procesos en los que mediante aquella «cantidad fluyente», no encontraba una explicación satisfactoria. Según el diccionario de psicoanálisis de Laplanche-Pontalis, la metapsicología queda definida así:

Término creado por Freud para designar la psicología por él fundada, considerada en su dimensión más teórica. La metapsicología elabora un conjunto de modelos conceptuales más o menos distantes de la experiencia, tales como la ficción de un aparato psíquico dividido en instancias, la teoría de las pulsiones,

el proceso de la represión, etc. La metapsicología considera tres puntos de vista: dinámico, tópico y económico. (1993, p. 225).

Podemos resumir estos tres puntos de vista que caracterizan a la metapsicología como:

- Lo tópico, se refiere a la situación de lugares diferentes que ocupan las tres instancias principales de la psique (inconsciente, preconscious y consciente).

- Lo dinámico, como el conflicto que se establece entre ellos, y la capacidad de transformación de la energía derivada de las pulsiones.

- Lo económico, como una cualidad cuantificable de la energía, que es lo que compone los procesos psíquicos y circula entre ellos. Pudiendo esta energía aumentar o disminuir.

3.2 LA FUNCIÓN DE LOS ENSUEÑOS

La interpretación onírica es la vía regia para el conocimiento de lo inconsciente en la vida anímica. (2014, LIS, II, p. 304).

Si bien es importante contextualizar los orígenes de nuestra primera toma de contacto con el inconsciente, será de vital importancia la interpretación de las experiencias que nos depararán ese contacto no consciente. Como hemos visto anteriormente, en la antigüedad, la experiencia onírica tenía una función social mediante los sueños mánticos y las incubaciones. En ambas experiencias la interpretación de las ensoñaciones era supervisada por los mistagogos, consejeros o sacerdotes. Según el tipo de ensueños, para Artemidoro y Macrobio, se podían interpretar de dos formas distintas: simbólica y visionaria. La primera está compuesta de metáforas que hay que interpretar. La segunda se divide en dos clases: la que predice acontecimientos futuros y la que mediante el oráculo, en este caso algún personaje respetable, nos pone en guardia, nos previene y alecciona.

Si queremos llegar al conocimiento de lo inconsciente, tendremos en cuenta cual es la interpretación de las experiencias oníricas. No nos estamos refiriendo a la interpretación particular de un ensueño, sino a la interpretación general de la función de los sueños. Freud, basó sus trabajos en el tratamiento con sus pacientes mediante el análisis y la interpretación de los sueños. Trataba de "curar el alma" de personas que sufrían. Ayudarlas a superar sus problemas y reconocer el origen y causa de sus dolencias, que se manifestaban a través de estados psicósomáticos, mediante lo individual y desde lo patológico. Encontraremos el camino que nos lleve hasta los procesos subconscientes, como un canal que nos permitirá transitar en lo emocional de lo siniestro (que abordamos en el capítulo segundo), pero en esta ocasión, ya empezaremos a plantear cómo lo siniestro es emocionalmente experimentado. En ocasiones las turbulentas aguas del canal por el que transitan los sistemas (inconsciente-preconscious-conciencia), se agitarán. En otras, la quietud reinará durante parte de la travesía. Emocionalmente, será extrañamente inquieta. Será como una vuelta a las raíces de los sentidos de vida y muerte para ampliar y extender nuestro conocimiento y sensibilidad. Nos ayudará a conocernos mejor, a repensar lo que podemos llegar a ser y, como en un laboratorio de experimentación, albergar espacios para la práctica y la reflexión.

Trataremos de interpretar los procesos que determinan las teorías de Freud respecto al aparato psíquico, y más concretamente en los procesos subconscientes (*PS*).

No es nuestra intención establecer una clarificación única y aseverativa, tan sólo pretendemos utilizar las interpretaciones de sus investigaciones de una forma constructiva y, que en la medida de nuestras posibilidades de espacio y tiempo, nos ayuden a clarificar la investigación planteada en este, nuestro trabajo.

3. 2. 1 LO PATOLÓGICO

Le gustaba rastrear hasta fuentes ocultas asuntos que parecían casi demasiado singulares y fantásticos para ser creíbles. Desenredar una maraña en el fondo mismo de las cosas –liberando de paso a un alma sufriende de su tormento- era en él una verdadera pasión. Y, a decir verdad, los nudos que él desataba eran a menudo extraños por demás.

Algernon Blackwood (2000, p. 77).

Una vez leído éste párrafo, bien podemos llegar a pensar: ¿a qué clase de oficio se refiere? ¿Se refiere a los psiquiatras, psicólogos y psicoanalistas? La respuesta es negativa. No, no se refiere a los actuales reparadores del “alma enferma”, a los profesionales que se encargan de prescribir analgésicos (no en todos los casos), y así *analgesizar* la sociedad, esta sociedad enferma en su alma y de espíritu perdido.

El escritor Algernon Blackwood (1863-1951) está describiendo a John Silence, conocido como «investigador de lo oculto», uno de sus personajes más celebres dentro de su creación literaria. Adentrarse en los *PS* supone, claramente, el tener que rastrear «esas fuerzas ocultas» mediante las experiencias oníricas que se presentan como «*asuntos que parecían casi demasiado singulares y fantásticos para ser creíbles*». Acceder al inconsciente es como «*desenredar una maraña en el fondo mismo de las cosas*», es el camino a través de los *PS*.

La psicopatología y la psiconeurosis como síndromes orgánicos mentales (Hobson, 2004), son enfermedades que conllevan sufrimiento. Por eso, deben ser tratadas y así: «*liberando de paso a un alma sufriende de su tormento*», puedan permitir una mejor calidad de vida a las personas que las sufren. A lo largo de la historia del psicoanálisis muchos han sido sus detractores²¹, tachando a los autores de la metapsicología y la psicología analítica y profunda, de ser precursores de pseudociencias no verificables y que, en algunas ocasiones, se encuentran rayando lo fantástico, lo mágico, lo espiritual y lo místico.

La incorporación a nuestras vidas de los aspectos fenoménicos, por reglas generales, sigue dos vías: la «científica», que expulsa las cualidades sensibles de sus dominios, y la «mágica» (Lévi-Strauss, 2014), que opera al nivel de la sensibilidad. Por lo tanto, no podemos apartar y desclasificar la capacidad de operar de un pensamiento que, entre sus premisas principales, estima la valoración de los datos sensibles. Estos son concretos y específicos en cada individuo: sensaciones, estímulos, percepciones, sentimientos... forman parte del sistema sensorio-cognitivo que nos permite establecer una relación de reconocimiento y clasificación imaginativa e introspectivamente concreta para cada individuo.

21 Me remito a la lectura de: (Sebrelli, Juan José. (2007). *El olvido de la razón*. Barcelona. España: Debate, capítulo IV, *Psicoanálisis entre la ciencia y la magia*, pp. 157-206), (Rodríguez, Mariano (Ed.). (2005). *La mente y sus máscaras*. Madrid. España: Biblioteca Nueva, capítulo I, Guedán Pécker, Víctor Luis, *Los mecanismos de defensa del psicoanálisis freudiano*, pp. 73-100).

Estamos refiriéndonos a la experiencia subjetiva. Pues bien, consideramos que la metapsicología y el psicoanálisis pueden ofrecernos herramientas que nos faciliten la posibilidad de alcanzar un conocimiento que nace en la experiencia sensible.

La interpretación de los sueños, es la obra de Freud (1900), donde éste expone su primera teoría (1º tópica), sobre el aparato psíquico. Su teoría de la interpretación de los sueños establece que los sueños se corresponden con la realización de un deseo. Este planteamiento requiere una explicación un tanto compleja. No puede ser de otra forma, no es fácil explicar la complejidad del aparato psíquico.

¿Cómo puede ser que los ensueños representen la realización de un deseo? Ese deseo soñado, sólo es posible en el inconsciente, puesto que su origen proviene de conflictos emocionales no resueltos o reprimidos a lo largo de toda nuestra vida (desde el vientre uterino a las puertas de la tumba). Por lo tanto, es lógico que en la mayoría de los casos no seamos conscientes de esos conflictos emocionales no resueltos.

El sueño (inconsciente), para llegar a la consciencia debe pasar por el regio control de la censura (preconsciente), que no puede permitir que cierto tipo de pensamientos alteren el equilibrio del aparato psíquico. Pues bien, mientras dormimos es el momento donde el supuesto censor se relaja, y es en el ensueño donde se efectúa ese acceso. Mediante las imágenes y sus asociaciones, el ensueño (disfrazado), aparenta ser lo que no es, engañando a la censura y evitando su férreo control para llegar, como ensoñación, en forma de irracional e inconexa sucesión de recuerdos. Así llega lo inconscientemente reprimido a la conciencia, pero hay que saberlo interpretar; disponer de recursos significantes para dar significado al ensueño. La herramienta que nos facilita dicha operación será la interpretación de los sueños mediante el psicoanálisis.

3. 2. 2 LA ASOCIACIÓN LIBRE

En la interpretación de las experiencias oníricas, podemos considerar como eje de la interpretación: la asociación; entendida ésta, como el recurso que posibilita la interpretación. La asociación libre, es la que se establece a la hora de interpretar los contenidos del ensueño, de forma que Freud (1900) diferencia entre el contenido latente, y el contenido manifiesto. Para el autor de *La interpretación de los sueños*, el contenido manifiesto del ensueño, aquello que somos capaces de recordar, es el disfraz que adopta el inconsciente para llegar a la conciencia. Por lo tanto, existe un contenido latente, que es el que realmente se manifiesta, que subyace, y que como vía regia, es el camino para llegar al inconsciente. Ese contenido, es la expresión de pulsiones de origen sexual que han sido reprimidas.

3. 3 LOS PROCESOS PSÍQUICOS

En el año 1919 Sigmund Freud publicó el ensayo titulado *Lo siniestro*, (*Das Unheimliche*). Probablemente, es el estudio más profundo en torno al «sentimiento de lo siniestro». Definitivamente, es la obra de referencia que debemos tener en consideración si queremos o pretendemos aportar

una visión personal en torno a dicho tema. En su ensayo, el vienesés aborda la cuestión centrándose en tratar de demostrar que el sentimiento de lo siniestro, principalmente, puede ser algo que en algún momento fue familiar y por diferentes circunstancias ha llegado a ser extraño, inhóspito. Aquello que al revelarse se muestra o llega hasta nosotros de forma siniestra, aunque sea muy familiar, íntimo o reconocible²². Lo siniestro sería aquella suerte de sensación terrorífica que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. Freud (1919), describe como es el proceso de ésta paradoja inhóspita: «Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convenciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación» (BNOC, 1981, III, p. 2503).

De esta forma, establece las bases de su ensayo y lo concreta al introducir el concepto del *retorno de lo reprimido*. Nos confirma claramente que el proceso regresivo será el eje principal en torno al que girará el mencionado sentimiento de lo siniestro. La profundidad contenida en el breve ensayo hace necesario acercarse al complejo entramado que sostiene la teoría freudiana, para poder aproximarnos a la difícil, prolija y laberíntica obra del más famoso psicoanalista de la historia²³. Para tratar de comprender las teorías de Freud, a menudo es necesario recurrir a trabajos posteriores, donde Freud añade y complementa el conocimiento del aparato psíquico, además de sus teorías.

Desde el año 1900, donde a partir de *La interpretación de los sueños*, establece una *representación espacial tópica del aparato psíquico*, hasta el año 1923, en el que publica *El Yo y el Ello*, y queda establecida una *representación estructural del aparato psíquico*, han pasado veintitrés años en los que el autor ha renovado ciertos conceptos y ha pasado de plantear un "yo consciente", a descubrir un "yo inconsciente". En el año 1915 edita sus *Trabajos sobre metapsicología*, donde incluye: *Pulsiones y destinos de pulsión*, *La represión*, y *Lo inconsciente*. Freud se ha consolidado definitivamente, no como neurólogo, sino como metapsicólogo. En el año 1919 publica su interesante ensayo *Lo siniestro*, en el que adelanta ciertas cuestiones que serán desarrolladas en su obra posterior del año 1920, *Más allá del principio de placer*, y ya en el año 1923, publica *El yo y el ello*.

Dentro de su extensa obra hemos podido establecer tres periodos:

1 Clínico y teórico: 1895-1909 Inicial

2 Teórico: 1911-1920 Intermedio

3 Teórico: 1920-1939 Final

A lo largo de estos tres periodos se van diferenciando unas teorías de otras aunque, en la mayoría de las ocasiones, las primeras teorías sirven de base para su posterior evolución y desarrollo. Así, es pertinente distinguir entre lo que comúnmente se conoce como: la primera tópica, y, la mal llamada, segunda tópica, puesto que en ésta no establece un determinado "lugar" del aparato psíquico sino una estructuración (el *yo*, el *ello* y el *superyó*).

La primera, será desarrollada en *La interpretación de los sueños* (1900). En esta obra sostiene que los sueños son la realización de un deseo inconsciente. Éstos se manifiestan mediante la experiencia onírica que, *enigmáticamente*, desarrolla un *contenido latente* y un *contenido manifiesto*.

22 Se funda en una paradoja: El carácter ambivalente afectivo. Que se nos revela como elemento de continuidad cronológicamente establecido mediante la ambivalencia trágica (*catarsis*), y la ambivalencia estética de lo sublime terrorífico. El tema de la ambivalencia, será tratado por Freud en *Tótem y Tabú*, llegando a considerar la ambivalencia como la confrontación afectiva entre la tendencia inconsciente y la prohibición consciente, capaz de llegar a provocar una tensión psíquica. Podemos considerar la ambivalencia en tres versiones: la ambivalencia trágica, la estética y la patológica. Cuestiones estas, que serán tratadas posteriormente.

23 Ver anexo.

La elaboración de dicha experiencia se lleva a cabo principalmente mediante los procesos de desplazamiento, condensación, representabilidad y elaboración secundaria. La represión de las emociones que desencadenan las experiencias sexuales «traumáticas» son las que provocan los síntomas psiconeuróticos²⁴. Para explicar el aparato psíquico, determina una primera tópica (lugar, una “supuesta localización espacial”), en ello establece el sistema Ψ y su funcionamiento. Hay que considerar que Freud abarca el tema como “supuesto lugar”, tópica de topos, y como agente dinámico, en el sentido de transferir una carga de energía psíquica. Se trata de sustituir una representación tópica por una dinámica. Así, que lo que supuestamente puede estar dotado de cierta motilidad, no es el producto psíquico, sino lo que Freud llama su «inervación»; es decir, la energía que es transferida y puede producir reacciones motoras y sensitivas. Podemos considerarlo como el mundo de los afectos, con sus conversiones fisiológicas y afectivas. También debemos resaltar la *imposibilidad* de determinar y concretar «la localización psíquica» (2014, LIS, II, p. 226), al igual que la realidad, considerada por Freud como: «la realidad desconocida»²⁵. Nos encontramos que, definitivamente, existe una *imposibilidad desconocida* de la conciencia para llegar a transmitirnos (hacer consciente), tanto la realidad del mundo interno (inconsciente), como la del mundo exterior (conciencia), a través de los órganos sensoriales. Por lo tanto, nos encontramos limitados.

Lo inconsciente es lo psíquico verdaderamente real²⁶: *su naturaleza interna nos es tan desconocida como la realidad del mundo exterior y nos es dado por el testimonio de nuestra conciencia tan incompletamente como el mundo exterior por el de nuestros órganos sensoriales.* (2014, LIS, II, p. 308), (nota añadida).

Nuestros órganos sensoriales tienen la capacidad de recibir *percepciones*. A su vez estas “*percepciones*” son registradas como *huellas mnémicas*. Estas huellas, como entidades perceptivas, son estímulos de diferentes tipos. Estos estímulos se transfieren como excitaciones internas a lo *pulsional*, entendido como inercia, énfasis, como proceso dinámico que nos hace tender hacia un fin. Ahora bien, según Freud, hay dos *principios*²⁷ que rigen el énfasis *pulsional*: el principio de realidad y el principio de placer. Estos dos principios se encuentran enfrentados. La necesidad de satisfacer²⁸ lo deseado, para obtener placer (contra la regulación de la realidad, que transfiere y transforma la energía pulsional), se logra posponer (reprimir la obtención del placer inmediato), en favor de la capacidad psíquica que desarrolla el sistema preconscious-conciencia (1º tópica), mediante la atención, el juicio y el razonamiento, que son las cualidades de las que se sirve el psiquismo para sustituir las *identidades de percepción* pertenecientes al sistema primario (estas, se inscriben en el inconsciente: huellas mnémicas, registros pulsionales), por las *identidades de pensamiento*, pertenecientes al sistema secundario.

Así pues, Freud establece dos tipos de identidades: las identidades perceptivas que pertenecen al proceso primario, y las identidades de pensamiento, que pertenecen al proceso secundario. Las primeras se corresponden con las representaciones inconscientes (representación-cosa), mientras que las segundas se corresponden con las representaciones conscientes (representación-palabra). En

24 A partir de esta teoría, siempre acompañara a Freud la síntesis: sexualidad=represión. Esta explosiva combinación se convertirá en muchas ocasiones en el origen de controversias y fricciones.

25 (2014, LIS, II, p. 305, 308), (EYE, 2012, *Los dos principios del suceder psíquico*, p. 168) y (*Más allá del principio de placer*, en: AOC, 1992, XVIII, pp. 1-64).

26 La importancia de esta cita: *Lo inconsciente es lo psíquico verdaderamente real*, desvelará y conducirá los parámetros posteriores de Lacan, al introducir entre sus tres registros lo Real. Si el inconsciente es lo psíquico que es verdaderamente Real, esto puede suponer un desencuentro entre lo inconsciente-psíquico en la conciencia, de donde nosotros derivaremos la experiencia emocional siniestra y Lacan la *tyche*, como un encuentro fallido con lo Real donde se producirá lo traumático (estas cuestiones serán tratadas posteriormente).

27 El «primer dualismo pulsional», defenderse de las pulsiones sexuales y reprimir las. (Azouri, 1998, p. 52),

28 La necesidad de deshacernos de la tensión (displacer), que produce el deseo, la satisfacción primaria no resuelta.

esta primera tópica queda establecido que la represión es una función psíquica y que ésta, tiene un lugar (topos), hipótesis tópica, en el que se determina que la psique es un sistema dividido en dos partes: una represora y otra reprimida. La primera se corresponde con la conciencia, la segunda con el inconsciente.

Como bien explica James Strachey, tenemos desde un punto de vista funcional una fuerza reprimida que trata de conseguir abrirse camino hacia la actividad, trata de llegar a lo consciente, pero esta fuerza reprimida es frenada y parada por otra fuerza, esta vez, represora; y desde el punto de vista estructural al «inconsciente» se opone un «yo», (AOC, 1992, XIX, p. 5), ese yo, será un yo consciente.

Ya en el año 1923 y con la publicación del *El Yo y el Ello*, Freud instaura lo que será una concepción del “yo inconsciente”. Si en su primera tópica lo inconsciente es sinónimo de lo reprimido y a éste, el inconsciente, se opone un «yo» como estructura controladora, Freud se vio en la necesidad de incluir al «yo» como parte del inconsciente.

Estos planteamientos se iniciaron en el año 1920, con *Más allá del principio de placer*. Ya en 1923, parecía más que evidente que la disociación entre inconsciente y «yo» consciente, debería dar paso a otra estructuración de la psique. El problema, ya se pudo vislumbrar cuando Freud se dio cuenta de que la palabra inconsciente era utilizada en tres sentidos: el descriptivo, el dinámico y el sistemático. Así lo resalto en 1921 en su trabajo: *Nota sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis*, de tal modo que, tanto para el «inconsciente», como para el «yo», si queríamos establecer un modelo estructural de la psique, la condición que ambos podían llegar a tener como «consciente», ya no servía como criterio válido. De esta forma se empezó a utilizar como una posibilidad de encontrarse en un determinado estado psíquico «consciente».

La introducción de los tres nuevos términos como entidades: el yo, el ello, y el superyó, estructuran la psique en una relación de fuertes tensiones.

El «Ello» se corresponde con la entidad más profunda, es completamente inconsciente y se encuentra dominada por el principio de placer. Se sustenta en dos clases de pulsiones instintivas: la del instinto de vida y el placer, *Eros*, y la del instinto de muerte y supervivencia, *Tánatos*.

El «yo», es la estructura racional del ser humano, que canaliza las inercias del «ello». Tiene un sentido dinámico (inconsciente), como regulador y activador de los mecanismos de defensa y represión, y un sentido tópico (consciente), como regulador del superyó con sus exigencias, tanto críticas como morales.

El «superyó», es propiamente inconsciente, dada su inherente función operativa subyacente, y su base es la reafirmación y cumplimiento de las normas, tanto morales como orgánicas. Es la entidad que enjuicia la actividad del «yo».

A continuación, para tratar de comprender la importancia de las investigaciones de Freud en torno al inconsciente, nos centraremos en dos descripciones del propio Freud. La primera es del año 1912, y pertenece a: *Nota sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis*.

Querría exponer con pocas palabras y con la mayor claridad posible el sentido que en el psicoanálisis, y sólo en él, se atribuye al término «inconsciente». Una representación -o cualquier otro elemento psíquico- puede estar ahora *presente* en mi conciencia, y un momento después *desaparecer* de ella; puede reafiorar intacta después de un intervalo, y hacerlo, como decimos nosotros, desde el recuerdo, no como consecuencia de una nueva percepción sensorial. Es para dar razón de este hecho que nos vemos llevados a suponer que la representación ha estado presente en nuestro espíritu también durante el intervalo, aunque *latente* en cuanto a conciencia. Pero no podemos formular conjetura alguna sobre la

forma en que pudo haber existido mientras estaba presente en la vida anímica y era latente en cuanto a conciencia²⁹. (AOC, 1992, XII, p. 271), (nota añadida).

En esta definición, Freud explica la importancia de la diferencia, no sólo descriptiva-sistemática, entre conciencia (como capacidad de ser consciente) e inconsciente. Para ello se basa en el experimento de la sugestión poshipnótica que finalmente traslada a las psicopatologías. De la concepción puramente descriptiva de lo inconsciente, pasamos a una dinámica. Esta concepción dinámica se basa por ejemplo en la hipnosis, donde el paciente, al despertar, hace consciente la orden recibida por el médico (ejecutar una acción que fue dada durante la hipnosis), se hace *eficiente* en la conciencia. La cuestión, es que esta orden no vino de la conciencia, sino, que fue registrada en el estado inconsciente de la hipnosis, por lo tanto, es un pensamiento *eficiente e inconsciente*.

En el caso de las neurosis histéricas, una enferma puede vomitar y no saber porqué. Pude deberse a que inconscientemente tiene el pensamiento de estar embarazada, pero ella no es consciente. También en este caso, el pensamiento inconsciente es eficiente, puesto que es capaz de provocar en la paciente cierta reacción fisiológica.

Debido a este estudio del pensamiento latente e inconsciente en las psiconeurosis, se puede determinar que los pensamientos latentes o inconscientes no son débiles sino todo lo contrario (supuestamente y según Freud, cuando se corresponden con un origen sexual reprimido), ya que esto queda demostrado en la presencia de la vida psíquica de los pacientes.

Para Freud era común pensar que los pensamientos latentes eran débiles, y que al cobrar fuerza se hacían conscientes. Debido a las pruebas de hipnosis y a las psiconeurosis, Freud llegó a la convicción de que existen pensamientos latentes que no son capaces de penetrar en la conciencia por muy fuertes que estos sean. Establece una clasificación, y llamará *preconscientes*, a los pensamientos latentes que devienen conscientes en cuanto adquieren fuerza, y denominará *inconscientes*, a los que no son capaces de penetrar en la conciencia por muy fuertes que estos puedan ser. Entonces, pasamos del sentido descriptivo de los pensamientos latentes en general, puesto que los adscribe un carácter dinámico, ya que a pesar de su intensidad se mantienen alejados de la conciencia y tienen su propia e intrínseca identidad. Esta diferenciación entre *Preconsciente e Inconsciente*, plantea una consideración que va más allá de lo clasificatorio. Establece ciertas relaciones funcionales y dinámicas de la actividad psíquica, como pueden ser el descubrimiento de un *preconsciente eficiente*, que no tiene dificultad en pasar a la conciencia; y de un *inconsciente eficiente* que permanece alejado de la conciencia. Freud (1911-1913) se plantea que el pensamiento inconsciente es excluido de la conciencia por «unas fuerzas vivas que se contraponen a su aceptación, mientras que no estorban a otros pensamientos, los preconscientes» (AOC, 1992, XII, p. 275). Freud hace esta indicación:

Lo inconsciente es una fase regular e inevitable en los procesos que fundan nuestra actividad psíquica; todo acto psíquico comienza como inconsciente, y puede permanecer tal o bien avanzar desarrollándose hasta la conciencia, según que tropiece o no con una resistencia. El distingo entre actividad preconsciente e inconsciente no es primario, sino que sólo se establece después que ha entrado en juego la «defensa». Sólo entonces cobra valor tanto teórico como práctico el distingo entre unos pensamientos preconscientes que aparecen en la conciencia y pueden regresar a ella en cualquier momento, y unos pensamientos inconscientes que lo tienen prohibido. (p. 275).

²⁹ Esta definición pertenece al escrito que Freud preparo en ingles, para la Sociedad de Investigaciones Psíquicas de Londres en el año 1912, posteriormente en el año 1913, fue traducido al alemán y apareció en la revista Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse. Se puede considerar como una obra preliminar al trabajo de 1915 *Lo Inconsciente*.

Tras esta afirmación que infiere importancia al papel de la supuesta «resistencia» y «defensa» entre lo inconsciente y el preconscious, donde los pensamientos «reprimidos» tienen prohibido el acceso a la conciencia, Freud nos ilustra con su conclusión en torno a las experiencias oníricas, donde se ejemplifica el mecanismo que permite el retorno de los pensamientos inconscientes.

Para Freud (1912 - 1913), existe una analogía clara entre algunos de los procesos de las psiconeurosis y las experiencias oníricas, que en las personas normales se dan cada día. El psicoanálisis nos da prueba de ello. En la formación de la experiencia onírica se puede dar la siguiente suposición: Durante el día, en la actividad psíquica, se pueden dar una serie de ideas que mantiene su "eficacia", que de algún modo o manera permanecen latentes. Estas ideas durante el reposo del sueño escapan a la anulación general que se suele dar durante el estado del dormir. Aquellas ideas, en el estado de dormir y mediante la experiencia onírica, logran ponerse en contacto, entrar en conexión con los llamados deseos inconscientes que, ya desde la más tierna infancia del sujeto, pueden hallarse presentes en la vida psíquica-anímica, aunque éstos hayan sido excluidos o reprimidos de la vida consciente. La conexión con los llamados deseos inconscientes, aporta una energía, que hace que las ideas residuales, latentes durante la actividad diurna, encuentren en las experiencias oníricas el medio de transporte ideal para poder ser transportadas desde el inconsciente hasta la vida diurna. Entonces suceden tres cosas, que Freud describe así:

1 Los pensamientos han experimentado una mudanza, un disfraz y una desfiguración, que constituye la parte del socio inconsciente.

2 Los pensamientos han conseguido investir *la* conciencia en un momento en que no debía serles ello asequible.

3 Un fragmento de lo inconsciente ha aflorado en la conciencia, cosa que de ordinario le habría resultado imposible. (1992, p. 276).

Así pues, queda establecida la función dinámica del inconsciente. Queda separada de la entidad sistemática, y es diferenciada mediante la función que se le atribuye a lo reprimido inconsciente; es una función dinámica, no meramente descriptiva o sistemática. Por ello *el sueño es la vía regia de acceso al inconsciente*.

Pero no podemos pasar por alto otra definición diferente³⁰ en el que resalta una importante apreciación que le llevará posteriormente en el *El yo y el ello*, a establecer la dificultad de determinar un «yo consciente». La definición es la que se encuentra en el trabajo *Lo inconsciente*, de 1915, y es la siguiente:

El psicoanálisis nos ha enseñado que la esencia del proceso de la represión no consiste en cancelar, en aniquilar una representación representante de la pulsión, sino en impedirle que devenga consciente. Decimos entonces que se encuentra en el estado de lo «inconsciente», y podemos ofrecer buenas pruebas de que aun así es capaz de exteriorizar efectos, incluidos los que finalmente alcanzan la conciencia. Todo lo reprimido tiene que permanecer inconsciente, pero queremos dejar sentado desde el comienzo que lo reprimido no recubre todo lo inconsciente. Lo inconsciente abarca el radio más vasto; lo reprimido es una parte de lo inconsciente. (AOC, 1992, XIV, p. 161).

30 En este caso Freud, hace uso de una definición de inconsciente en sentido descriptivo y sistemático.

Freud deja bien claro que en el inconsciente no sólo se albergan las cuestiones reprimidas sino que también tienen cabida otras. En este caso, las que dentro de ese «radio más vasto», no han sido reprimidas.

Podemos resumir que Freud va evolucionando y perfilando su concepto del inconsciente: desde una definición descriptiva, hacia unas cualidades dinámicas. La principal función dinámica del inconsciente, será la de tratar de eludir la represión mediante el proceso de investir el contenido latente, para transformarlo en manifiesto, y así tratar de vencer la resistencia y defensa entre el inconsciente y el preconscious y poder llegar a la conciencia. Una de las formas de acceder a lo reprimido en el inconsciente es mediante las experiencias oníricas.

Como al principio de esta introducción mencionamos, es de vital importancia tratar de comprender y conocer las teorías de Freud sobre las que se sustenta su investigación *Das Unheimliche* (1919). Antes de desarrollar los contenidos propuestos en esta introducción, sintetizaremos los puntos clave que nuestra propuesta tratará de desarrollar. Estos son los siguientes:

En primer lugar, tenemos que resaltar que la característica principal del aparato psíquico es la capacidad de aplicar sus procesos en dos direcciones: Progresiva y Regresiva.

La primera se corresponde con el sentido más habitual y normal y se desarrolla durante la vigilia. Su dirección va desde el extremo sensible de la percepción, hasta culminar pasando por la conciencia en el sistema de la motilidad.

La segunda se desarrolla durante la experiencia onírica y las patologías psiconeuróticas. Obedece al complicado proceso de *La regresión*, que da nombre a su dirección. Ésta es regresiva y parte del inconsciente hasta llegar al sistema perceptivo y hacerse consciente.

En el desarrollo de este capítulo vamos a abordar los procesos psíquicos que intervienen en la elaboración de lo que Freud denomina «*el sentimiento de lo siniestro*». Estos son, principalmente, la regresión y la represión, siendo la angustia generada, el principal motivo del sentimiento de lo siniestro.

Para llegar a comprender el funcionamiento del aparato psíquico mediante las teorías de Freud, es necesario abarcar sus planteamientos teóricos en *La interpretación de los sueños* del año 1900, dónde principalmente desarrolla el proceso onírico; y *Los trabajos metapsicológicos* de 1915, que finalmente acaba interpretando y aplicando a la vida, más allá de los sueños.

Las principales funciones que abordaremos en este capítulo son: la elaboración onírica, la regresión, el proceso primario y el secundario, la represión, la angustia, las huellas mnémicas, y los sentimientos y sus representaciones. Mediante el estudio de todos estos procesos pretendemos entender los mecanismos psíquicos que finalmente acaban produciendo el estado afectivo asociado a lo siniestro, como una experiencia emocional única y característica. Llegaremos a conclusiones y planteamientos a través de los cuales incidiremos en diferenciar y clarificar ciertos aspectos de las teorías freudianas, que más allá de Freud y de sus conclusiones, nos permitan aplicar razonamientos que nos ayuden a entender que no todo lo siniestro es «*lo reprimido que retorna*» y, principalmente, la cualidad de la que hemos denominado como «*emoción siniestra*», a diferencia de lo que el propio Freud denomina como «*el sentimiento de lo siniestro*». Para ello, planteamos que en la elaboración onírica que da paso a la regresión podemos llegar a diferenciar la emoción de lo siniestro, que, -se corresponde con un sentido regresivo del proceso psíquico, es decir, inconsciente-, del sentimiento de lo siniestro, que se corresponderá con un sentido progresivo y es generado por la conciencia.

En los procesos primario y secundario se establecen dos procesos: Uno será el que nos permitirá diferenciar entre la realidad y la fantasía, y en el otro se desarrollará la represión como aquello que puede retornar desde un estado inconsciente.

La angustia representará la forma de poder clasificar y diferenciar los miedos, que pueden llegar a suscitar la aparición de la angustia patológica ante el miedo a lo desconocido y el miedo conocido que transferimos a un objeto determinado. Estas dos formas de experimentar la angustia se corresponderán con el sentido regresivo y progresivo del aparato psíquico. A continuación sintetizaremos en ocho puntos las principales características de la teoría de Freud, que nos servirán para comprender el posterior desarrollo de la cuestión.

1 El acceso al inconsciente se realiza mediante las experiencias oníricas. A través de su psicoanálisis se pudo descubrir los mecanismos psíquicos de los fenómenos anímicos patológicos y de los síntomas neuróticos. Estos mecanismos psíquicos son los mismos que se realizan en las personas que no presentan enfermedades mentales, mediante las experiencias oníricas y los actos fallidos, o lapsus. Definitivamente, Freud, terminará por desarrollar una psicología, *metapsicología*, o, *psicología profunda*, aplicable a la vida anímica normal.

2 Freud dice que toda nuestra actividad psíquica parte de estímulos que pueden ser de origen externo o interno y termina en inervaciones. El sistema Ψ (Psique), será la forma de establecer el supuesto "lugar" donde se desarrollan los procesos y mecanismos psíquicos que, partiendo de estímulos, se procesan a través de diferentes subsistemas como son: el perceptivo (*P*), el de la memoria o huellas mnémicas (*Hm*), el del inconsciente (*Inc*), el del preconscious (*Prec*), y el de la conciencia (*Cc*), para terminar en la motilidad. El sistema Ψ posee una dirección. Pasamos de un extremo sensible, a un extremo motor, que es donde se desarrollan las motilidades fisiológicas y afectivas.

3 La psicología de los procesos oníricos queda sistematizada por el sistema Ψ . Éste, se caracteriza por tener un doble sentido: uno progresivo y el otro regresivo.

El primero, EL PROGRESIVO, se corresponde con el sentido del proceso psíquico durante la normalidad de la vida anímica cotidiana, concretamente durante la vigilia. Comienza en el extremo sensible, el subsistema *P*, el de la percepción, y desde el subsistema *Inc*, el inconsciente, termina en el extremo motor, se hace consciente.

El segundo, EL REGRESIVO, sería el que se realiza comúnmente durante las experiencias oníricas. Comienza en el subsistema *Inc*, el inconsciente, y en lugar de avanzar hacia el extremo motor, se propaga y termina en el extremo sensible del subsistema *P*, el de las percepciones.

4 La regresión se caracteriza por que el aparato psíquico avanza desde el inconsciente hasta el extremo sensible. Se produce una inversión del sentido perceptivo. Éste, no avanza hacia el extremo motor fisiológico-afectivo sino que el aparato psíquico busca regresivamente el extremo sensible, el de las percepciones, en el cual acaba desarrollándose la alucinación.

5 Esta alucinación regresiva se puede dar de dos formas: durante la vigilia y durante el sueño. En el primer caso estaríamos refiriéndonos a las enfermedades mentales graves, aquellas que conllevan fenómenos como la alucinación. En el segundo, a una de las más comunes experiencias durante el sueño, la experiencia onírica.

Si en el primer caso, la experiencia de las alucinaciones conlleva un deterioro psíquico de consecuencias terribles, puesto que se producen en estado consciente. En el segundo, las

alucinaciones, no son más que fenómenos característicos de una de las funciones del reposo, que se producen en estado inconsciente.

6 Freud concede gran importancia en la elaboración onírica al *cuidado de la representabilidad*. Para ello, se produce una *permuta de la expresión verbal*. Durante la elaboración onírica, esta permuta transforma la capacidad representativa de las ideas latentes en una representación plástica: las imágenes visuales.

7 Para llegar a tener acceso al inconsciente, Freud reinterpreta el aparato psíquico mediante lo que él denomina como el sistema Ψ . Es un sistema que pretende estructurar la psicología de los procesos oníricos mediante su localización y funcionamiento. Los dos mecanismos determinantes de los procesos psíquicos son la REGRESIÓN y la REPRESIÓN.

La regresión queda establecida por la direccionalidad inversa del sistema Ψ durante los procesos que provocan la alucinación.

La represión será la característica principal que se desarrollará durante los procesos que se desencadenan y articulan en los mecanismos defensivos que ejecuta el proceso secundario sobre el proceso primario.

8 Ambos mecanismos psíquicos, (la regresión y la represión), serán determinadamente influyentes en los diferentes procesos que comúnmente se van desarrollando a lo largo de todo el proceso. Generalmente, dichos procesos son complicados y no siguen un orden "supuestamente" sincrónico. En muchos de ellos, se realizan procesos que simultáneamente se inician durante la elaboración onírica o se desarrollan durante los mecanismos que articulan los procesos primario y secundario, por lo que es extremadamente complicado establecer un orden secuencial. Freud decía: «Resulta de una dificultad abrumadora describir sucesivamente la simultaneidad de complicadísimos procesos» (2014, LIS, II, p. 282). La capacidad de Freud para establecer una primera tópica de los procesos psíquicos localizada en la psicología, de los procesos oníricos, tiene que ser entendida como una herramienta profundamente abstracta en su sentido orgánico y funcional.

3. 3. 1 LAS IMÁGENES SENSORIALES COMO SÍMBOLOS ARCAICOS

Los ensueños se manifiestan mediante «imágenes sensoriales», que en la mayoría de las ocasiones son difíciles de interpretar. Ya dejamos constancia, de que los ensueños tienen una larga historia (*cf.* 2. 3. 3), y que en sus primeras manifestaciones atávicas, estaban fuertemente relacionados con aspectos arcaico-mitológicos. Freud (1900), opina que, en su teoría sobre los sueños, las imágenes sensoriales, se corresponden con «el extensísimo empleo del simbolismo para la representación del material sexual» (2014, LIS, II, p. 21). Este simbolismo, se corresponde con un proceso que no es otro que el de la transformación del contenido de las ideas latentes del sueño, en contenido manifiesto. Esta elaboración de «ocultación», obedece a la función censora (transformación en contenido manifiesto), sobre lo reprimido (contenido latente), que finalmente emerge en imágenes sensoriales. El contenido manifiesto es la simbolización de las experiencias oníricas, «el disfraz» del material

psíquico reprimido (latente). El simbolismo onírico es la realización disfrazada de deseos reprimidos³¹. Freud se interrogaba sobre si estos símbolos en realidad, no serían la expresión de una significación fija y ya existente. De lo cual deduce que, éste tipo de simbolismo no pertenece solamente al ámbito de las experiencias oníricas. Es inherente y característico de las representaciones inconscientes, que él denomina como «inconsciente popular» y que «se nos muestran en el folclore, los mitos, las fabulas, los modismos, los proverbios y los chistes corrientes de un pueblo, mucho más amplia y completamente aún que en el sueño» (2014, LIS, II, p. 21). También opina de los mitos que: «Es muy probable que los mitos, por ejemplo, correspondan a residuos deformados de fantasías optativas de naciones enteras a los sueños seculares de la Humanidad joven» (BNOC, 1981 II, p. 1348).

Es decir, de la necesidad de satisfacer los deseos (*fantasías optativas*), inherentes y fijados, y que se encuadran dentro de lo que Freud (1907), también denomina como «psicología de los pueblos» (1981, II, p. 1348). Aquella atávica y primitiva forma de pensamiento, que recurría a una solícita explicación antropomórfica, para resolver mediante, proyecciones psicológicas, el mundo exterior. Freud (1900 - 1901), también es de la opinión (cuando aborda la cuestión de la creencia en el azar y la superstición)³², de que la «concepción mitológica del mundo» (BNOC, 1981 I, p. 918), se corresponde con la «psicología proyectada al mundo exterior» (p. 918), la capacidad de los elementos psíquicos de interrelacionarse y establecer funciones de la personalidad endopsíquica³³, que determinen cierto tipo de ilusiones y oscuros discernimientos, parecidos a los de la paranoia, y que son capaces de construir una «realidad sobrenatural» (p. 918) que, según Freud, debe ser transformada en «psicología de lo inconsciente» (p. 918).

El valor del saber o conocimiento *endopsíquico*, estriba en la facilidad de ciertos sujetos de establecer relación con su inconsciente. Es como una intuición especial y particular hacia ciertos fenómenos que inconscientemente proyectamos en la conciencia. Esta facilidad para establecer estas relaciones con el inconsciente suele ser típica de los artistas y los paranoicos. Una de las potencialidades del conocimiento endopsíquico, es la de investir representaciones de carácter imaginario y fantástico, facilitando la posibilidad de crear niveles de realidad sobrenatural.

31 Para ser justos con el vienés, y no caer en la tentación de reprobar su teoría «pansexual» de la interpretación de los sueños, hemos de admitir que él, reconoce que no siempre los ensueños se corresponden con pensamientos latentes reprimidos en el inconsciente. Así lo expresa en las conclusiones de *La interpretación de los sueños*: «Después de haber fijado el concepto de la representación y haber relacionado la deformación del sueño con el material psíquico reprimido, podemos expresar ya, con toda generalidad, el resultado capital del análisis de los sueños. De aquellos que se muestran comprensibles y presentan un claro sentido hemos averiguado que son francas realizaciones de deseos; esto es, que la situación del sueño constituye en ellos la satisfacción de un deseo conocido de la conciencia, que ha quedado sin realizar en el día y es digno de interés. Sobre los sueños oscuros y embrollados nos enseña también el análisis algo análogo: la situación del sueño presenta también realizado un deseo que surge regularmente de las ideas latentes, pero la representación es irreconocible, no pudiendo aclararse sino por medio del análisis, y el deseo ha sucumbido a la represión y es extraño a la conciencia o está íntimamente ligado a ideas reprimidas que lo sustentan» (2014, LIS, II, pp. 438-439).

32 En *Psicopatología de la vida cotidiana* (1900-1901), (BNOC, 1981, I, pp. 755-905), *Determinismo creencia en el azar y superstición: puntos de vista* (pp. 906-931). Concretamente el tema de la superstición en: *b*), (pp. 917-919). También en (AOC, 1992, X, p. 179), *El hombre de las ratas* (1909), *Algunas particularidades psíquicas de los enfermos obsesivos; su relación con la realidad, la superstición y la muerte*. En *Totem y tabu*, (1913-1914), en *Animismo, magia y omnipotencia de las ideas*, (AOC, 1992, XIII, p. 79), (Alianza, 2000, p. 92). En *Lo siniestro* (1919), (AOC, 1992, XVII, p. 215).

33 La referencia al *mito endopsíquico*, lo encontramos en la carta a Fliess del 12 de Diciembre de 1897, carta nº 78, (BNOC, 1918, III, p. 3593). La referencia en: (AOC, 1992, VI, p. 251, nota 32 y en p. 278, 1950^a) y en (AOC, 1992, I, p. 213). A continuación transcribimos la citada carta:

¿Puedes imaginarte lo que son «mitos endopsíquicos»? El más reciente engendro de mi trabajo mental. La oscura percepción interna del propio aparato psíquico incita a ilusiones cognitivas que naturalmente son proyectadas hacia afuera y, de manera característica, al futuro y a un más allá. La inmortalidad, recompensada, todo el más allá son tales figuraciones de nuestro interior psíquico. ¿Chifladuras? Psico-mitología», en (Freud, 2013, pp. 310-311. Figura como la carta nº 150). El «engendro» creado por el trabajo mental, es «la oscura percepción interna del propio aparato psíquico», que es capaz de estimular «ilusiones cognitivas». Creemos que es relevante tener en cuenta esta escueta incursión de Freud en lo que él denomina «La realidad sobrenatural». Por todo lo que conlleva respecto a las religiones, lo numinoso, la omnipotencia de las ideas, las supersticiones y más concretamente en lo siniestro, donde además de los anteriores fenómenos, podemos encontrar lo fantástico, el terror, el miedo, lo irracional, etc. Si lo siniestro fue escrito en 1919, ya podemos encontrar vestigios de ideas que nos conducirán a la «emoción siniestra», en la carta a Fliess de 1897, y en sus posteriores estudios citados anteriormente.

Freud, se nos revela un psicoanalista que no puede evitar reconocer que tanto el simbolismo como las experiencias oníricas, tienen un origen primitivo y arcaico y que estos fenómenos se encuentran arraigados en lo más profundo del inconsciente, formado éste, en algunos casos, en el folclore y los mitos. También es necesario destacar como algunas de nuestras creencias y supersticiones son el fruto de una proyección psicológica capaz de crear una realidad sobrenatural. Esta realidad sobrenatural puede llegar a ser el detonante y estímulo de ciertas emociones que en algunas ocasiones se convertirán en emociones siniestras.

En el año 1914, el doctor Otto Rank, escribió un apéndice al capítulo VI, *La elaboración onírica de la La interpretación de los sueños*. Lo tituló: *El sueño y el mito*, (2014, LIS, II, pp. 369-388). En este trabajo, sostiene la importancia de la experiencia onírica en la formación de los mitos y las fábulas. Adquiere especial relevancia la pesadilla (cfr. 2. 3. 6), o «sueño de opresión» (*Alptraum*). Para Rank el psicoanálisis y la interpretación de los sueños nos descubren, que existen «fuerzas impulsoras inconscientes, comunes a la producción de sueños y a la de mitos» (2014, LIS, II, p. 370). Rank, nos cita una serie de autores como: Riklin, Jones, Abraham, que refutan la influencia de la realización de deseos y el simbolismo en las fábulas (Riklin), la teoría mitológica de la pesadilla en la superstición medieval (Jones), y la interpretación psicoanalítica de los mitos (Abraham). Ranklin atribuye a la psicología de los pueblos muchos de los símbolos oníricos individuales, y piensa que la significación de estos, mediante las investigaciones de las experiencias oníricas, pueden servir para comprender mejor las tradiciones míticas y la historia de la civilización, ya que «el símbolo se reveló con frecuencia como residuo de una identidad primitivamente real» (2014, LIS, II, p. 371). El contenido latente de las experiencias oníricas, concretamente de las pesadillas, puede ser, en el caso de las supersticiones medievales (Jones), atribuidas a la creencia en las brujas, en el diablo, en los vampiros, etc. Motivo de fuertes experiencias emocionales como el miedo y el terror que, a su vez, pueden llegar a formar parte y estar relacionadas con ciertas experiencias de lo siniestro imaginado, ampliamente utilizadas en la literatura, el cine y el comic.

El cuento folclórico es uno de los medios que nos pone en contacto con esa identidad primitiva, que se vuelve a reencarnar, mediante la capacidad emotiva que acompaña a la construcción fantástica e imaginaria de cuentos, leyendas y mitos, como proyección psicológica de una percepción interna psíquica que es capaz de estimular fantasías, que como ilusiones cognitivas, son debidamente proyectadas desde nuestro inconsciente hasta un imaginario capaz de abarcar las diferentes identidades individuales de la civilización. Eso sí, proyectadas a través de emociones siniestras patológicas afines a la realidad material.

Stith Thompson (1972), en su obra *El cuento Folklorico*, en su segunda parte, resume las características de lo que denomina como «El cuento complejo», donde los «adversarios sobrenaturales» son las proyecciones de estimulaciones cognitivas que, desde el inconsciente y mediante la fantasía, se convierten en figuraciones que son encarnadas por los personajes que pueblan la «realidad sobrenatural». Allí reinarán, el ogro, la bruja, el vampiro, los resucitados, los diablos y demonios y la misma muerte (Thompson, 1972, pp. 50-79).

Freud, en el año 1919 escribió su famoso ensayo *Lo siniestro*. En él utilizó el famoso cuento de E. T. A. Hoffmann *El hombre de la arena*, donde el personaje del «arenero», es el causante de un trauma infantil en el protagonista del relato el joven Nathaniel. El personaje del arenero, *Der sandmann*, se emplea en los países de habla alemana para atemorizar a los niños al acostarse, ya que si no obedecen y se duermen, el hombre de la arena vendrá y sacará los ojos a los niños que no se han portado bien. Sería un símil de nuestro «hombre del saco». Este ejemplo es una prueba clara de la raíz universal de ciertas leyendas y fábulas. De cómo la «psicología de los pueblos» se entronca en los miedos y terrores más íntimos, pudiendo llegar a provocar mediante un hecho concreto que se confunda la realidad con la fantasía, de tal forma que se potencie una realidad psíquica que nos lleve a experimentar una experiencia emocional siniestra.

A continuación reproduciremos tres imágenes que se corresponden con representaciones de los adversarios sobrenaturales, más comunes como son el demonio y el vampiro. Son representaciones llevadas a cabo en diferentes películas.



29. William Friedkin. *El exorcista*. 1975.



30. John Moore. *La Profecía*. 2006.



31. Tobe Hooper. *Misterio en Salem's Lot*. 1979.

Estos seres que habitan la realidad sobrenatural, son las representaciones que, investidas como entidades de gran carga psíquica e intensidad emocional, pueden provocar una profunda escisión en

la realidad a través de lo fantástico, es decir, la incursión de lo sobrenatural en la realidad. Por lo tanto, la imaginación y la fantasía son capaces de nutrir y abastecer el imaginario creativo que se proyecta desde el inconsciente en arquetipos que fielmente pueden representar los miedos y obsesiones.

Estas creencias atávicas se encuentran arraigadas en orígenes arcaicos, mitológicos y folclóricos. Se insertan como mitos resucitados desde un inframundo personal y emocionalmente siniestro. La producción artística es capaz de crear y construir medios expresivos que se convierten en vehículos de sensaciones y contenidos que interactúan con los sujetos perceptores.

32. Juan Ramón Calleja,
st. 2012.



En esta obra podemos contemplar la presencia de un ser aparentemente arcaico. En él, se integran las reminiscencias de creencias atávicas mediante la representación de una figura que inspira, por sus rasgos, cierta animalidad primitiva. Se podría decir, que nos encontramos ante un ogro-monstruo, un ser sobrenatural, situado en un espacio atemporal y desantropomorfizado, lo cual puede remitirnos a parajes de origen prehistórico. La intensidad de sus ojos, realzan el aspecto infernal y su más que posible procedencia del inframundo.

33. Juan Ramón Calleja. st. 2012.



En esta otra imagen la incursión de lo fantástico proclama una intensa y desagradable situación en la oscuridad de nuestra psique. La forma luminosa del vértice superior izquierdo, se sustenta en el vacío como una intrigante sospecha que, amenazantemente, nos reclama su atención, despertando

temores y miedos angustiosos que, incontrolablemente, debemos de experimentar como sensaciones que nos someten a una escisión entre la realidad y la nueva situación experimentada: la de la realidad sobrenatural investida por medio de lo fantástico.

Las capacidades endopsíquicas, capacitan la proyección creativa de *intensidades psíquicas*, en *identidades psíquicas* que, al igual que en la elaboración onírica, pueden ser experimentadas en la experiencia creativa, tal como anteriormente comentamos.

Partiendo de las funciones psíquicas y abordando éstas desde otro enfoque, también podemos comprobar como la construcción del aparato psíquico se remite a las primeras manifestaciones "artísticas" del arte parietal. La función de las imágenes, ya sean sensoriales como las que se reproducen durante la experiencia onírica, o bien imágenes mentales objetualizadas en objetos artísticos mediante los diferentes lenguajes expresivos en objetos artísticos, tienen la función de convertirse en una representación inherentemente, adherida en su significado con su origen, bien sea éste onírico u objetual. Representación que, consecuentemente, tendemos a interpretar.

Jesús González Requena (2005), en su artículo *El arte y lo sagrado. En el origen del aparato psíquico*, mantiene la hipótesis de que en el origen del aparato psíquico, es fundamental la función imaginaria de las imágenes. La relación entre la imagen que representa y lo que es representado se convierte en un sustituto imaginario de la presencia física de lo representado, al igual que a las imágenes parietales, comúnmente, se les confiere cierto sentido mágico, puesto que una de sus funciones pudo ser la de invocar al animal que debería ser cazado. Hoy en día mantenemos una función parecida con ciertas imágenes de representación. No es un hecho extraño, sino más bien por todos conocido. Actualmente, si cabe, más aún (en la era de la imagen digital), la profusión de imágenes que conservamos como recuerdos de momentos pasados, o cuando invocamos mediante la imagen de un ser querido su imaginaria presencia. Así pues, la eficacia de la función imaginaria de las imágenes todavía se mantiene vigente hoy en día.

Los hombres del paleolítico realizaban sus imágenes en el interior de las cuevas. Generalmente, las imágenes no se encontraban en la entrada de la cueva, sino en sus espacios interiores como son las galerías y grutas, que en la mayoría de las ocasiones, serían de difícil acceso. Requena divide la cueva en tres espacios, establece una tópic (como Freud). Los espacios son los siguientes:

1 Interior: El espacio interior de la cueva, donde los hombres se guarecían, habitaban y organizaban su vida social.

2 Exterior: Espacio no protegido, incierto, [...] de riesgo, de difícil supervivencia.

3 Interior 2: Doblemente interior, recóndito, donde se encontraban las pinturas. (Requena, 2005, p. 77).

El primer espacio representaría la realidad, la conciencia del ser consciente, que construye a su medida una realidad figurada, que le permita gestionar su ubicuidad en un entrono hostil e imprevisible.

El segundo espacio se corresponde con lo Real. Lo exterior escapa a la construcción figurada y generalmente decide sobre nuestras vidas, no hay control posible que pueda dominarlo.

El tercer espacio, el santuario poblado de imágenes, se correspondería con el inconsciente, puesto que en él se hallan representadas las huellas de las experiencias emocionales más desgarradoras e incognoscibles, que representan lo Real.

Lo que se encuentra en el exterior y que ésta directamente relacionado con la vida y la muerte, con las pulsiones que determinan la acción tractora que se encuentra más allá del principio del placer, lo Real que, al igual que el inconsciente, nos reclama la vida y la muerte. El acceso a esas experiencias será traumático y tendrá que ser canalizado simbólicamente. Las figuraciones fantásticas de las imágenes parietales nos retrotraen a lo más profundo del aparato psíquico. Son representaciones de la conciencia, que sustituyen a las primeras sensaciones perceptivas, que son las senso-emociones registradas como huellas mnémicas en el inconsciente. Las imágenes nos permiten hacer conscientes, y "rememorar" las vivencias psíquicas de los procesos subjetivos, aquellas que fueron emocionalmente más desgarradoras, pero sólo como sentimientos de lo siniestro, puesto que son imágenes construidas a partir de sentimientos elaborados por la conciencia.

En ese tercer espacio interior de la cueva, es donde podemos encontrar las representaciones parietales, aquellas que según Requena, representan experiencias emocionales registradas en el inconsciente como símil de una cueva oscura (*cf.* 2. 3. 5), profunda e inexpugnable, donde se guardan y atesoran las experiencias potencialmente traumáticas. A este respecto, Freud, ya indicó que en ocasiones, en la experiencia onírica, se pueden encontrar estrechas relaciones entre las fantasías referentes a la vida intrauterina, como son «la permanencia en el seno materno y el nacimiento» (2014, LIS, II, p. 71), con el origen de las experiencias oníricas en donde avanzamos por estrechos pasillos. Con frecuencia estas experiencias oníricas suelen albergar una emoción angustiosa.

Para Eugenio Trías (2000) la dimensión simbólica de las cavernas o grutas prehistóricas, tiene una estrecha relación con «una dimensión material materna y matriarcal, la Magna Mater» este «principio materno», «Reviste la forma de una matriz rebosante de vigor que se materializa en la gruta, en la caverna, genuino santuario protohistórico» (p. 69). Así pues, son claras las relaciones que se pueden establecer entre el origen del arte parietal, el inconsciente y el espacio donde se realizaban y ubicaban dichas representaciones.

Las imágenes sensoriales como símbolos arcaicos pueden de esta manera relacionarse con la parte más atávica de las expresiones del ser humano, aquellas denominadas bajo el término "arte" y que generalmente se asocian con ámbitos de la esfera mágica y sagrada, aquella que intermediaba entre los aspectos incognoscibles e irracionales del ser humano y su entorno a través de términos como lo *numinoso* y las *hierofanías*, mediante los cuales se lograba la intermediación con la realidad sobrenatural. A continuación, concederemos al arte parietal especial relevancia en la elaboración de las imágenes, dado su origen arcaico y su transcendencia simbólica.

Para finalizar con la hipótesis de Requena, creemos conveniente ilustrarla con imágenes que ejemplifiquen la estructuración de la cueva con la del aparato psíquico. En esta ocasión pondremos como ejemplo las cuevas de Altamira situadas en Santillana del Mar, en la provincia de Cantabria, conocidas como "La capilla Sixtina del arte prehistórico".

ALTAMIRA: El primer descubrimiento del arte parietal.

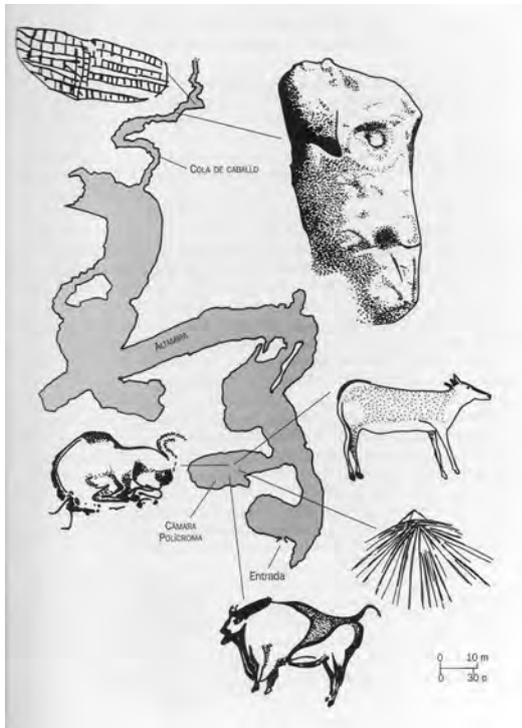
En 1897 Marcelino Sanz de Sautuola acompañado de su hija María, se encontraba buscando piezas de arte mueble en una excavación en la cueva de Altamira. María descubrió en el abovedado techo de una cámara a unos 30 metros de la entrada, lo que posteriormente fue reconocido como el arte parietal del Paleolítico superior. El arte rupestre de la cueva de Altamira puede ser circunscrito dentro del periodo magdaleniense inferior cantábrico, que comprende desde el año 16.500 BP al 14.500 BP (*before present*, antes del presente). La cueva tiene aproximadamente unos 270 metros de longitud. A lo largo de su recorrido está la gran bóveda y finaliza con una larga y estrecha galería de difícil recorrido denominada "Cola de Caballo".

Datación y situación del arte parietal en la cueva:

16.500 BP: Galería Cola de Caballo, donde se encuentran las marcas negras. Se corresponderían con las primeras visitas.

15.500 BP: Galería Cola de Caballo, «serie negra». Compuesta de los tectiformes, las mascarar y la cierva de la Hoya. Estas manifestaciones se corresponderían con los primeros momentos de la ocupación.

14.500 BP: El Gran Panel y nuevas elaboraciones de la Cola de Caballo, entre las que se incluyen los grabados de cierva de trazo estriado y el conjunto de los dos bisontes y el caballo. (Beltrán, 1998, p. 5).



Plano de la cueva³⁴

En el plano podemos apreciar los diferentes espacios a los que se refería Requena, incluso en el caso de Altamira, comprobar cómo fueron creando, los diferentes pobladores del espacio, expresiones "artísticas" variadas. Las de la parte más profunda de la cueva, lo que se correspondería con un inconsciente más arcaico y profundo, puesto que fueron creadas por un ser más primitivo, son las de las marcas negras.

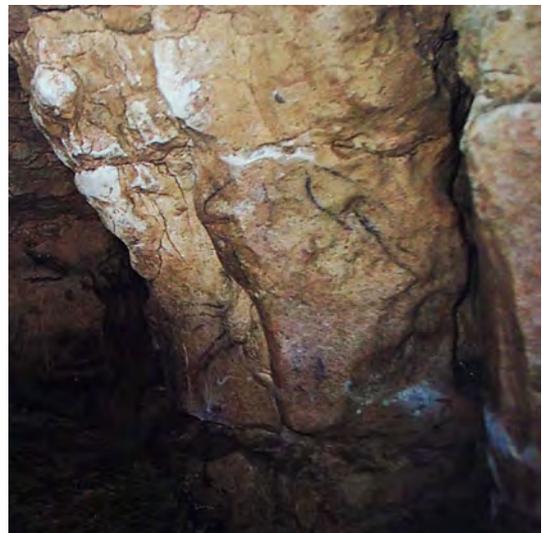
16.500 BP: Galería Cola de Caballo, donde se encuentran las marcas negras. Se corresponderían con las primeras visitas.

³⁴ Este plano es una reproducción (Lewis-Williams, 2002, p. 31).



34. Galería Cola de Caballo.

Esta imagen pertenece a la parte final de la Cola de Caballo. Imaginemos la oscura, fría y estremecedora incursión de los seres que se adentraron hasta este espacio que, como Trías decía, se asemeja a una matriz donde la gruta o la caverna se convierten en un *santuario protohistórico*, rodeado de oscuridad como en la oscura noche en la que se desarrollan las alucinantes imágenes sensoriales.



35. Marcas negras.

Esta imagen es un detalle de la anterior donde se observan las marcas negras sobre las paredes de la gruta. Las primeras impresiones sensoriales que fueron codificadas como símbolos representativos de una experiencia incognoscible, convertida en grafismo gestual, delimitando una intención representativa, allí donde la accesibilidad era difícil, y como en un camino iniciático, adentrarse hacia lo desconocido.

15.500 BP: Galería Cola de Caballo, «serie negra». Compuesta de los tectiformes, las mascararas y la cierva de la Hoya. Estas manifestaciones se corresponderían con los primeros momentos de la ocupación.



36. Imágenes tectiformes.



37. Detalle.

Las imágenes tectiformes, nos muestran un nivel esquemático y sígnico. Son de difícil interpretación, pero lo que sí evidencian es cierta capacidad de geometrización y simetría, lo que conlleva una capacidad de abstracción más allá de la representación mimética de lo orgánico, confiriendo una estructura regular, no orgánica, sobre la pared. El hombre prehistórico, también era capaz de concretar en la tridimensionalidad de las formas de la gruta, máscaras o cabezas de cuadrúpedos. Como podemos observar en la imagen inferior.



38. Máscara.

Esta es la pintura de la cierva de la Hoya, donde podemos apreciar cómo se trataba de representar de modo esquemático y mediante la línea de contorno.



39. Cierva de la Hoya.

En este mismo lugar, también se encuentran dibujos de cápridos, realizados con la misma técnica, como vemos en la imagen inferior.



40. Cápridos.

14.500 BP: El Gran Panel y nuevas elaboraciones de la Cola de Caballo, entre las que se incluyen los grabados de cierva de trazo estriado y el conjunto de los bisontes y el caballo.



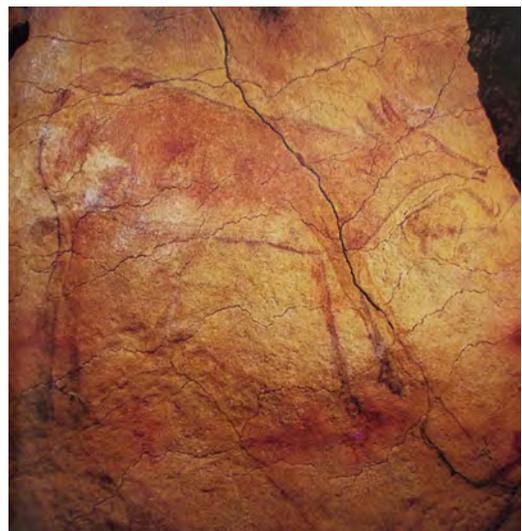
41. Gran panel.

En esta imagen del gran panel, se pueden apreciar todas las habilidades que fue capaz de desarrollar el hombre que habitó esta cueva. En las archiconocidas pinturas de Altamira, se puede ver la evolución y posterior desarrollo de la técnica, así como las diferentes formas de trabajar y de concebir la representación de las imágenes. La policromía, la esquematización expresiva que se adapta a las sinuosas formas de la bóveda de piedra, así como la gran capacidad de memorización retentiva y la posterior abstracción cognitiva transmitida al lenguaje plástico, facilitaron la portentosa expresividad y capacidad mimética de representación.



42. Bisonte.

Aquí apreciamos claramente como fueron capaces de adaptar las formas plásticas a la tridimensionalidad del soporte pictórico. Si anteriormente ya vimos que en las máscaras situadas en la Cola de Caballo (15.500 BP), empezaron a utilizar la tridimensionalidad, también en el gran panel (14.500 BP), las protuberancias de la "bóveda" realizaron esa función. De igual forma, la destreza con el dibujo se verificó mediante la proporción y el gesto, confiriendo una gran naturalidad a las imágenes, e incluso en sus proporciones como es el caso de la gran cierva, que reproducimos a continuación. Esta imagen alcanza unas dimensiones de 225 cm de longitud, lo que podría llegar a medir un ejemplar adulto plenamente desarrollado. Podemos imaginarnos las dificultades de concebir una escala tan real, e incluso sin grandes defectos de proporción como es el caso de este maravilloso ejemplo de arte parietal.



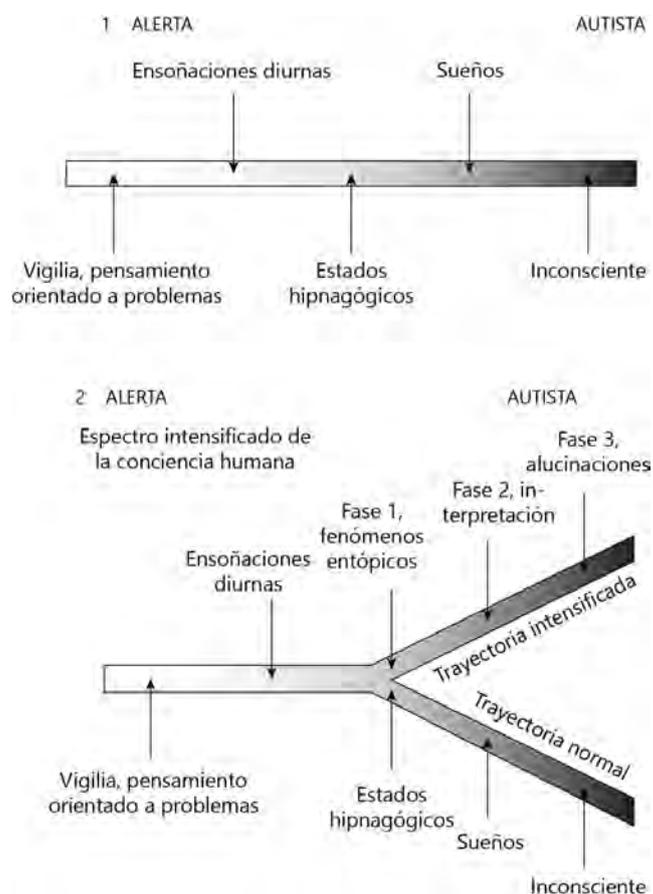
43. Gran cierva.

David Lewis-Williams (2002) en su libro *La mente en la caverna*, para explicar el proceso que genera la realización de imágenes, propone dos cuestiones que abordan el espectro de la conciencia. La primera, consiste en definir como estados alterados las experiencias que llevaron a los seres del

paleolítico a concebir todo tipo de imágenes. Los estados alterados pueden ser considerados como el proceso donde, al igual que en el estado de la experiencia onírica, pueden producirse alucinaciones, tanto visuales como sonoras. La segunda cuestión, es la de plantear un modelo neuropsicológico mediante el cual y, a través de los estados alterados, se producen las alucinaciones en tres fases:

En primer lugar, los estados alterados se desarrollan mediante un proceso que denomina *trayectoria intensificada*, donde se establece una relación dirigida «hacia el interior y la fantasía» (2002, p. 126). Al igual que en las experiencias oníricas, el proceso es el mismo. Pasamos por un estado de vigilia en el cual se producen «ensoñaciones diurnas», pero a partir del estado hipnagógico, las experiencias se dividen por dos caminos que él denomina: “trayectoria normal”, que sería la que se corresponde con las experiencias oníricas y el contacto a través de la elaboración con el inconsciente; y «trayectoria intensificada», donde se generan las alucinaciones y que el autor divide en tres fases.

A continuación reproducimos unos esquemas del propio David Lewis-Williams, (2002, pp. 126 y 129).



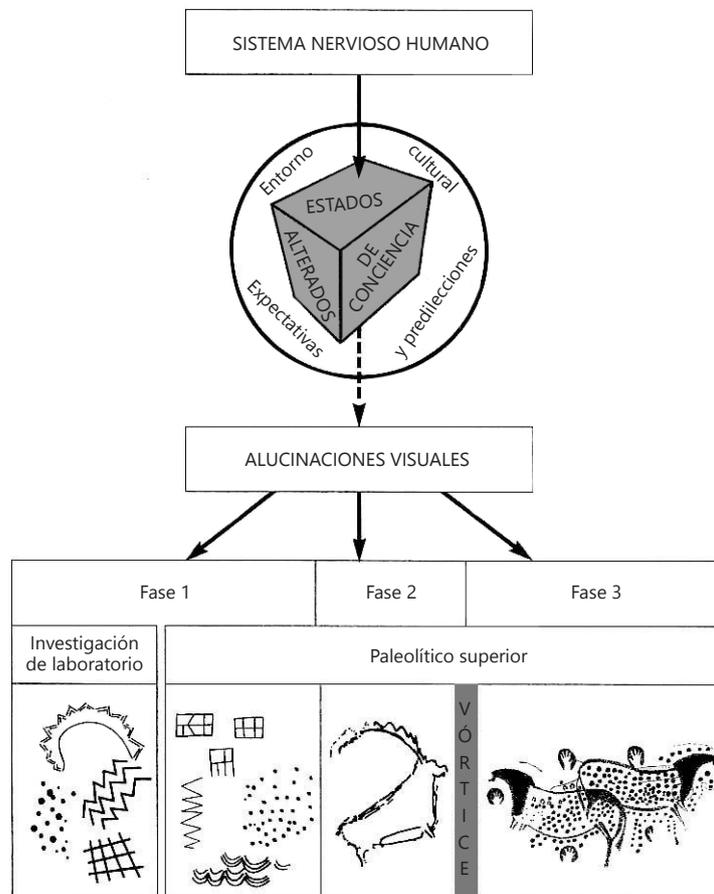
Esquema 1

En el esquema 1 se puede apreciar el paralelismo entre la experiencia onírica y la trayectoria intensificada. Los dos comparten un mismo proceso hasta el momento del estado hipnagógico que antecede al sueño profundo. La inducción a los estados alterados donde se desarrolla la trayectoria intensificada puede realizarse de varias maneras:

- 1 mediante la privación sensorial
- 2 por la fatiga, el dolor, el ayuno
- 3 por ingestión de sustancias psicotrópicas
- 4 debido a las patologías mentales

Los estados alterados de conciencia que producen las posibles alucinaciones o imágenes mentales se derivan, en general, de la memoria, y pueden ser consideradas como imágenes con unas connotaciones «culturalmente específicas» (Lewis-Williams 2000, p. 127), es decir, la producción de dichas imágenes estará fuertemente condicionada por el conocimiento sensible y la experiencia que cada sujeto experimenta en su entorno cultural y social.

A continuación reproduciremos un segundo esquema donde las imágenes visuales del espectro intensificado se producen mediante diferentes fases de percepción. Se pueden dividir en tres fases, que se identifican por las características concretas de las imágenes y las experiencias que se experimentan. En dicho esquema, se parte del sistema nervioso de los humanos que, mediante el entorno cultural que determina los estados alterados de conciencia, se experimentan alucinaciones visuales. Este proceso es específicamente aplicable al fenómeno de la producción del arte parietal, y aunque el autor nos advierte de que no debe aplicarse a una teoría general del «arte por el arte», por nuestra parte,



Esquema 2

si somos de la opinión de que los procesos de los estados alterados y la trayectoria intensificada, sí pueden ser aplicados a ciertos procesos de la producción artística, como los estados que pueden ser generados por el uso de sustancias psicotrópicas, la privación sensorial o las enfermedades mentales.

En la fase primera, que se corresponde con experiencias contrastadas mediante la investigación³⁵, las personas pueden experimentar percepciones visuales geométricas entre las que se pueden distinguir: puntos, cuadrículas, curvas, zigzags y líneas serpenteantes o, como la «llamada ilusión de fortificación, una curva parpadeante con un perímetro dentado o almenado»³⁶ (Lewis-Williams 2000, p. 128). Son percepciones que se encuentran en el sistema nervioso de los humanos. Por lo tanto, todo ser tiene, independientemente de su medio sociocultural, la posibilidad de experimentarlas. Se pueden percibir con los ojos cerrados o abiertos y no son controlables. Lewis-Williams las denomina como *fenómenos entópicos*, puesto que entópico significa dentro de la visión. En esta fase el sujeto representará esas imágenes, pero, a diferencia de las representaciones icónicas, que tienen su referente en la registro mnémico, los fenómenos entópicos se corresponde con estructuras que no guardan relación con las imágenes apprehendidas. Son las pinturas tectiformes del paleolítico.



44. Pinturas tectiformes.

En la fase 2, de la trayectoria intensificada, se trataría de dar sentido a estos fenómenos alucinatorios mediante la elaboración de formas icónicas. En el caso de las formas de animales, se produce un proceso cognitivo de categorización y reconocimiento de los estímulos sensoriales que llegan al cerebro. Se podría decir, que se corresponde con un primer proceso de descodificación.

35 Me remito a las notas nº: 32 y 33 (Lewis-Williams, 2000, p. 128).

36 Puedo dar fe personalmente de haber experimentado dicho fenómeno.



Máscara.



Cierva.

En palabras de Lewis-Williams:

El cerebro intenta descodificar estas formas, como lo hace con las impresiones suministradas por el sistema nervioso, en un estado de alerta dirigido al exterior. Este proceso está vinculado a la disposición del sujeto. Por ejemplo: una ambigua forma redonda puede ser percibida, a través del filtro de la ilusión, como un naranja si el sujeto tiene hambre; como un pecho si se encuentra en estado de impulso sexual intensificado; como una copa de agua si el sujeto tiene sed. (2000, p. 130).

Estas observaciones se refieren a la satisfacción de necesidades primarias de origen fisiológico.

En la teoría freudiana del deseo podemos distinguir entre la pulsión y la necesidad. Es decir, cuando llega a producirse una experiencia de necesidad, ésta, puede ser biológica o psicológica. La primera se corresponde con la necesidad, la segunda con la pulsión. Surge una doble tendencia: La primera de ellas «empuja al aparato psíquico a rebajar esa tensión a través de la descarga motora» (Villamarzo I, 1989, p. 432). Tiende a hacer desaparecer el displacer que conlleva toda tensión. Este displacer se elimina encontrando un objeto que sea adecuado para que produzca la experiencia de satisfacción de las necesidades fisiológicas y pulsionales. Serían los ejemplos anteriormente citados en los que se establece una similitud formal de configuración sobre el objeto. Pero también se produce una segunda tendencia, que es psíquicamente más compleja, que la denominamos como *deseo*. Esta tendencia será orientada fantasmáticamente a lograr la «*repetición de la primitiva experiencia de satisfacción infantil*» (Villamarzo, I, 1989, p. 432). Este caso es en el que Freud (1900) se basará para determinar el deseo, y así lo comenta:

En cuanto la necesidad resurja, surgirá también, merced a la relación establecida, un impulso psíquico que cargará de nuevo la imagen mnémica de dicha percepción y provocará nuevamente esta última; esto es; que tenderá a reconstruir la situación de la primera satisfacción. Tal impulso es lo que calificamos de *deseos*, y prosigue «la reaparición de la percepción es la realización del deseo, y la carga psíquica completa de la percepción, por la excitación emanada de la necesidad, es el camino más corto para llegar a dicha realización. Nada hay que nos impida aceptar un *estado primitivo del aparato psíquico* en el que ese camino quede recorrido de tal manera que el deseo termine en una alucinación. (2014, LIS, II, pp. 258-259), (cursiva añadida).

Seguidamente Freud concreta:

Esta primera actividad psíquica tiende, por tanto, a una *identidad de percepción*, o sea, a la repetición de aquella percepción que se halla enlazada con la satisfacción de la necesidad. (p. 259).

Para Villamarzo, esta experiencia nos sume en un estado primitivo. Se refiere a la experiencia de satisfacción que podemos considerar como más primitiva, y no es otra que la experiencia intrauterina dónde el sujeto permaneció con todas sus necesidades cubiertas, «en perfecta homeostasis con la madre» (Villamarzo I, 1989, p. 433). Flotando en el líquido amniótico las huellas mnémicas que registrará el aparato psíquico son como registros simbólicos de un paraíso perdido, al que trataremos de regresar continuamente, ya que después del nacimiento y de las experiencias recibidas durante los primeros meses de vida, -generalmente frustrantes- puesto que carecemos de estructuración *yoica*, las experiencias traumáticas son compensadas por la vía alucinatoria. Este caso Freud lo ejemplifica con la sustitución alucinatoria por parte del bebé, del pecho de la madre. El bebé, mediante el lloro, reclama el pecho de la madre; al no obtenerlo, el bebé alucina con un pecho (objeto ideal) de satisfacción. En este caso, no sólo se obtiene una satisfacción fisiológica, sino que también se satisfacen necesidades afectivas. Esta sustitución alucinatoria es la que se corresponde con la descodificación como objeto de satisfacción, ante el deseo de dar sentido a las traumáticas impresiones recibidas en el exterior. Como dijimos anteriormente: *las experiencias traumáticas son compensadas por la vía alucinatoria*. Retomando el esquema de Lewis-Williams (2002), en su fase 2, podemos resumir concretando que, la realización de las representaciones mediante imágenes se va realizando progresivamente a medida que los fenómenos entópicos van dando paso a las alucinaciones icónicas. Estas primeras representaciones derivadas de las alucinaciones icónicas se corresponden con dibujos esquemáticos y de trazos concisos y firmes, resaltando la fuerza y el vigor representativo de esa liminar identidad de percepción transformada en registro gráfico, es decir, en huella indeleble. Como es el caso de este dibujo de trazo grueso realizado en carbón que se encuentra situado en la Hoya, al igual que la máscara y la cierva que vimos anteriormente.



45. Dibujo de trazo grueso.

En la fase 3, las imágenes icónicas se derivan de la memoria y generalmente están asociadas con intensas experiencias emocionales de tal forma, que unas imágenes se transforman en otras

(Lewis-Williams, 2000, p. 131). Se produce un cambio en la representación. Ésta se hace más natural y fiel a la realidad. Estas imágenes son las representaciones más fidedignas de la realidad, y por lo tanto, están capacitadas para sustituirla. Las imágenes, realmente se convierten en lo que representan. Se pierde el grado de conciencia que diferencia entre los significados literales o miméticos y los analógicos. La alucinación formada durante los estados alterados de conciencia en el proceso de la trayectoria intensificada, encuentra su *identidad perceptiva*, que articula ese deseo primigenio de anular el displacer al que se encuentra sometido el hombre del paleolítico. La fuerte carga intensiva derivada de sus experiencias amenazantes en el exterior de la cueva, la angustia de enfrentarse a lo Real. El verismo de las representaciones podría propiciar cierto poder sobre la bestia ya sometida en el espacio oculto de la gruta. Ésta, se reencarna como Magna Mater; espacio intrauterino de un paraíso perdido.



46. Bisonte.

Al final establecemos una asociación entre el funcionamiento del aparato psíquico, mediante los procesos como los que producen los estados alterados capaces de provocar alucinaciones, y las experiencias oníricas con sus imágenes sensoriales. En esta asociación encontramos un vínculo mediante el proceso que nos remite a tiempos arcaicos, donde se realizaron las pinturas del arte parietal. La importancia de las imágenes reside, en que se convirtieron en identidades perceptivas que articularon la capacidad del hombre para poder conciliar las intensas experiencias emocionales. Éstas, le sometían a estados de experiencias angustiosas como el miedo y el terror, provocadas por las salvajes condiciones de vida. Estas experiencias emocionales, de sensaciones incognoscibles para aquel ser y cercanas, en muchos aspectos cualitativos, a la emoción siniestra, podrían haberse canalizado mediante la proyección emocional primaria, investida en la representación-imagen. Conviene recordar que: Las experiencias traumáticas son compensadas por la vía alucinatoria.

La diferencia entre las imágenes alucinatorias y las de las representaciones, se puede establecer en que, las primeras, son la consecuencia directa de una sensación inconsciente (imágenes sensoriales) y, las segundas, son creadas a partir de una relación psíquica cognitiva de la conciencia (imágenes representadas), mediante las cuales nos identificamos con lo que imaginamos. Las imágenes que Freud denomina «imágenes sensoriales», son las que se producen durante la experiencia onírica. Éstas

se caracterizan por no ser pensadas, sino que son representaciones-cosa que quedan transformadas en imágenes sensoriales, de tal forma que cuando las experimentamos, es como si realmente las estuviéramos viviendo. Estas imágenes surgen del inconsciente, y se originan mediante un proceso regresivo en el cual se produce una inversión del sentido perceptivo desencadenando la alucinación. Ahora bien, ciertas representaciones, como pueden ser las imágenes mentales de las que se derivan las representaciones gráficas o los recuerdos de las imágenes sensoriales, pueden llegar a provocar reminiscencias de experiencias emocionales pasadas. Por lo tanto, la identificación a través de la imagen gráfica con lo que hemos imaginado o recordado mediante el pensamiento visual, puede, en ciertos casos, llegar a tener la característica de atribuir a la imagen gráfica la cualidad de convertirse en una imagen portadora de afectos.

Como dice Michel Denis (1984), en su libro *Las imágenes mentales*, y que a continuación reproducimos:

Es un hecho que la evocación de una imagen portadora de afectos puede suscitar un estado emocional semejante al que engendra la percepción del sujeto mismo. Una actividad de formación de imágenes puede, por sí misma, provocar angustia, risa o tristeza. También puede tener en el plano de las funciones vegetativas efectos fisiológicos. (1984, p. 79).

Se produce un proceso cíclico, donde los procesos subconscientes realizan la función endopática, mediante la cual y, a través de los afectos, podemos convertir la actividad perceptiva en una experiencia estética. Se realiza una proyección emocional donde objetualizo mi propia actividad psíquica-afectiva en la imagen. Es el proceso que supuestamente se realizaba en el arte parietal. Entonces, mediante un registro figurativo que estimule la memoria emocional, podemos activar el proceso emocional que devuelva un sentimiento pasado, al presente. Por lo tanto, al igual que la imagen mental puede derivar en una imagen gráfica, ésta, la imagen gráfica, a su vez, también tiene la capacidad de convertirse en estímulo *sensoperceptivo* que actúe, mediante unos procesos subconscientes, como una «imagen afectiva». Esta imagen real como registro figurativo consciente, registrada en la conciencia, puede ser una imagen portadora de afectos, de sentimientos, pero no de emociones derivadas directamente del inconsciente, como sería el caso de la emoción siniestra.

Dentro de los estados alterados, es característico experimentar sensaciones relacionadas con la emoción siniestra. Una de las características fundamentales de la emocionalidad del sentimiento de lo siniestro (*cfr.* 2. 1. 7), es la potencialidad de poder llegar a transmitir sensaciones “alteradas” que en casos extremos infieran intensidades psíquicas capaces de en cierta medida (no siempre será así), alterar los estados conscientes. En el año 2014 realicé una exposición titulada “Altered States” (estados alterados), en la Sala de Exposiciones de Las Juntas Generales de Bizkaia. Una de las principales motivaciones a la hora de plantearme la práctica experimental es la reflexión en torno a los fenómenos emocionales que genera la obra en el espectador, los procesos inconscientes que determinan nuestra respuesta ante cierto tipo de obras y cómo, mediante el efecto estético, se produce una escenificación del sentimiento de lo siniestro. En esta exposición tratamos de abordar diferentes aspectos de lo siniestro, focalizando la atención a través de los rostros y la figura femenina. En este caso, los rostros y las figuras extrañas e inquietantes, se distancian del carácter tipológico e intencional y se centran en connotaciones fisonómicas y espaciales, que nos introducen y acercan, a los aspectos psicológicos de las mujeres representadas. La utilización y selección del encuadre cinematográfico, como elemento formal de expresión, trata de plantear y establecer una visión diferente: la jerarquización del encuadre como elemento de aproximación a una mirada que, a su vez, es transmisora de sentimientos y emociones, los cuales pueden llegar a crear una conciencia emotiva que nos llevará a reconocer e identificar. En definitiva, a llegar a experimentar la sensación del sentimiento de lo siniestro. Miradas que se proyectan fuera de plano y se dirigen con miedo hacia

aquello que debiendo de permanecer oculto se ha revelado. Como todo proceso introspectivo, las imágenes nos reflejan y prolongan, nos ayudan a entender lo que somos, pero también lo que quizás podríamos llegar a ser. A continuación veremos algunas imágenes de dicha exposición.



47. Juan Ramón Calleja, st. 2014.



48. Juan Ramón Calleja,
st. 2014.



49. Juan Ramón Calleja, st. 2014.

3. 3. 2 LA ELABORACIÓN ONÍRICA

Freud (1900), al abordar una cuestión como la represión, -de vital importancia en la construcción de sus teorías-, y tratar de desentrañar el proceso que gestiona y regula dichos acontecimientos, se plantea:

Acometiendo la tarea de penetrar más profundamente en la psicología de los procesos oníricos, he echado sobre mí una difícil labor, para la que no poseo siquiera el suficiente arte expositivo. Resulta de una dificultad abrumadora describir sucesivamente la simultaneidad de complicadísimos procesos. (2014, LIS, II, p. 282).

Estos *complicadísimos procesos* resultan, en ocasiones, atalayas inexpugnables. Tan sólo pueden llegar a conocerse tras un esfuerzo que sea capaz de combinar imaginación y capacidad asociativa, a través de la cual, lleguemos a distinguir y diferenciar los sucesivos y simultáneos *complicadísimos procesos* que determinan la capacidad metapsicológica de construir un aparato psíquico. En éste, se llevarán a cabo diferentes procesos. Uno de ellos es la represión. Los deseos reprimidos que se manifiestan en las experiencias oníricas, son expresiones directas del inconsciente. Freud a través de sus prácticas experimentales deduce que en la elaboración onírica se dan cuatro factores principales:

- 1 La condensación
- 2 El desplazamiento
- 3 La representabilidad por medio de Imágenes Visuales (simbolismo)
- 4 La elaboración secundaria

El capítulo 6 de *La interpretación de los sueños*, lo dedica Freud a tratar de esclarecer el proceso de construcción de la experiencia onírica y lo tituló así: *La elaboración onírica*, donde desarrolla los cuatro factores mencionados anteriormente: condensación, desplazamiento, representabilidad y elaboración secundaria. Anteriormente Freud, se planteó que en el sueño subyace una realización de deseos. Plantea que, en su contra, se puede argumentar, cómo es posible que un sueño de

angustia se corresponda con la realización de un deseo. Advierte que en los sueños de los niños se ha demostrado la realización de deseos «sin disfraz alguno» y que, generalmente, los sueños de los niños se circunscriben en las experiencias oníricas de angustia, comúnmente conocidas como pesadillas. La importancia estriba en lo que Freud (1900), comenta respecto a los trabajos teóricos realizados sobre el análisis de las experiencias oníricas: «Nuestra teoría no reposa sobre los caracteres del contenido manifiesto, sino que se basa en el contenido ideológico que la labor de interpretación nos descubre detrás del sueño. Confrontemos, en efecto, el *contenido manifiesto* con el *latente*» (2015, LIS, I, p. 171)

Se produce una *deformación onírica* (2015, I, pp. 170-202), y ésta viene determinada por cuatro factores que articulan la posibilidad de dicha deformación durante la *elaboración onírica*. Esta dualidad entre lo latente y lo manifiesto, articulará como eje central las invenciones teóricas de Freud. Sobre este eje se sostienen las bases teóricas de la represión y se nos muestra el camino de la difícil y complicada comprensión del aparato psíquico puesto que subyace, ante todo, una clarividente posibilidad: la de prestar atención a los procesos de la *elaboración onírica*, y no detenernos sólo en tratar de descifrar el jeroglífico manifiesto del contenido latente.

Brevemente resumiremos el proceso que se produce desde la deformación hasta la regresión, para pasar a los procesos primario y secundario, en los cuales se articulan los mecanismos represivos.

1º Factor: Condensación

La necesidad de que prevalezca nuestra intimidad desiderativa, es una de las causas de las deformaciones que se producen en los procesos psíquicos. Para ello, nos valemos de la censura. Según Freud (1900), todos los hombres pueden tener deseos «que no quisiera comunicar a los demás» (deseos ocultos); «y otros que ni aún quisiera confesarse a sí mismo» (2015, LIS, I, p. 201). La deformación onírica obedece a la acción censora y a la orientación represora sobre esos deseos que sólo pueden manifestarse mediante la deformación que disfraza el verdadero deseo latente, y que resulta irreconocible mediante el contenido manifiesto: «El sueño es la realización (disfrazada) de un deseo reprimido» (2015, I, p. 201).

En torno a esta afirmación conviene recordar que, ya en la tradición clásica, concretamente en Platón, se observan estos hechos. Recordemos, como anteriormente señalamos, (*cf.* 2. 3) que Platón (2007 b, Diálogos IV), en la República, a la hora de esclarecer las diferencias entre el hombre democrático y el tirano, estableció que la represión de los deseos durante las experiencias oníricas era necesaria para mantenerse alejado de la carencia democrática, ya que si no son reprimidos y rechazados «el alma se atreve a todo, como si estuviera liberada y desembarazada de toda vergüenza y prudencia»³⁷. (2007, p. 428, IX, 571c y d).

Los mecanismos psíquicos de la condensación y el desplazamiento, son los principales factores psicodinámicos capaces de llevar a cabo la deformación onírica: la transformación del contenido latente en manifiesto. En esta elaboración queda patente que el contenido manifiesto es inmensamente menos *rico* potencialmente que el contenido latente:

Lo primero que la comparación del contenido manifiesto con las ideas latentes evidencia al investigador es que ha tenido efecto una magna *labor de condensación*. El sueño es conciso, pobre y lacónico en comparación con la amplitud y la riqueza de las ideas latentes. (2015, LIS, I, p. 333).

37 Como ejemplo, pone el deseo del incesto, que Freud desarrollará en el complejo de Edipo.

No debe interpretarse, erróneamente que, la condensación es un resumen de la experiencia onírica, una síntesis. La cualidad de la condensación es la de crear y contener *intensidades psicodinámicas* o *intensidades psíquicas*, que sean capaces de mantener o superar las de las ideas latentes. De ahí, que se efectúe una amplia labor de condensación, de intensificación.

En el proceso del desplazamiento se produce una transferencia y desplazamiento de las *intensidades psíquicas*, para poder encubrir las cargas pulsionales primarias mediante otras representaciones o *identidades psíquicas*, investidas eso sí, de una intensidad más explícita.

2º Factor: Desplazamiento

Al abordar el proceso del desplazamiento, Freud destacó «que los elementos que se nos revelan como componentes esenciales del contenido manifiesto, están muy lejos de desempeñar igual papel en las ideas latentes» (2015, LIS, I, p. 362). De igual manera, aquellas ideas esenciales del contenido latente pueden no llegar a aparecer en la experiencia onírica. Este contenido se descubre en torno a distintos elementos, se halla *diferentemente centrado*, respecto a los contenidos centrales de las ideas latentes. Así, en estas experiencias oníricas nos encontramos con una sensación de *desplazamiento*. Se nos revela una relación de significado inconsciente entre las ideas latentes y el contenido manifiesto. El valor psíquico de las ideas latentes es supuestamente más importante, pero en la elaboración onírica, estos valores psíquicos pueden ser infravalorados y llegar al contenido manifiesto otros valores menos importantes. Se produce una determinación entre dos factores: uno es el valor intrínseco, latente, que en el sueño manifiesto es obviado. El otro es la determinación múltiple; en el contenido manifiesto no encontramos las ideas latentes, sino lo que se llega a manifestar múltiplemente determinado.

El sueño acaba por rechazar los elementos más «intensamente acentuados» y suele contener los «multilateralmente sustentados». Es una de las características del contenido manifiesto: *la superdeterminación*.

Para Freud (1900), «en la elaboración onírica se exterioriza un poder psíquico» (2015, LIS, I, p. 366). Este «poder», tiene la capacidad de regir y transformar. Es capaz de desinhibir la intensidad de «los elementos» que contienen un valor psíquico más intenso (intensidades psíquicas) y, a su vez, crear, mediante la superdeterminación de lo múltiplemente determinado y multilateralmente sustentado, «otros elementos» que podemos denominar como *identidades psíquicas*, de un valor psíquico menos intenso, menos valioso, pero que son capaces de llenar el contenido manifiesto. Estas representaciones son capaces de «integrarse en contextos asociativos muy alejados del conflicto defensivo» (Laplanche y Pontalis, 1993, p. 100). Este proceso es lo que se define como: *Transferencia y desplazamiento de las intensidades psíquicas*³⁸, y queda patente en la diferencia entre el contenido latente y manifiesto del sueño: «El desplazamiento y la condensación son los dos obreros a cuya actividad hemos de atribuir principalmente la conformación de los sueños» (2015, LIS, I, p. 366).

La experiencia onírica se convierte en un medio que mediante el contenido manifiesto expresa una deformación del deseo onírico inconsciente. La censura que una instancia psíquica ejerce sobre otra en la vida mental, produce una deformación, y el desplazamiento es uno de los medios fundamentales para que se lleve a cabo dicha deformación. Freud (1900), concluye diciendo: «el desplazamiento nace por la influencia de dicha censura, o sea, de la defensa endopsíquica» (2015, LIS, I, p. 366).

³⁸ Estas intensidades se refieren al valor y el grado de interés de una representación, y no debemos confundirlo con la *intensidad sensorial*, que nos remite a la intensidad de lo representado (nota: nº 11 en 2014 LIS, II, p. 364).

Resulta interesante resaltar la utilización del término «*defensa endopsíquica*». Esta censura es el arma de la «*defensa endopsíquica*» y lo endopsíquico, como ya comentamos (cfr. 3. 3. 1), podemos entenderlo como: «*La oscura percepción interna del propio aparato psíquico incita a ilusiones cognitivas que naturalmente son proyectadas hacia afuera*» (Freud, 2013, pp. 310-311). Las ilusiones cognitivas, en este caso, tienen su origen en el inconsciente. Con la ayuda del desplazamiento y la condensación las ilusiones cognitivas son proyectadas en el contenido manifiesto, se establece un mecanismo defensivo: la «*defensa endopsíquica*», que es un mecanismo intrapsíquico y psicodinámico, y de una complejidad poderosa. El supuesto «poder psíquico» estriba en la capacidad coercitiva que impulsa al aparato psíquico a desencadenar dicho mecanismo, donde reside ese poder, que determina el inicio de la acción defensiva de la represión.

3º Factor: Representabilidad por medio de imágenes visuales

Las trasmutación de los valores psíquicos en la elaboración del sueño, hasta ahora ha sido tratada por Freud mediante los factores psicodinámicos de la condensación y el desplazamiento. La comprensión de ambos procesos se ve ejemplificada en el tratamiento que en la experiencia onírica hacemos del uso de las palabras: «Las palabras son tratadas con frecuencia por el sueño como si fueran cosas, y sufren entonces iguales uniones, desplazamientos, sustituciones y condensaciones que las representaciones de las cosas» (2015, LIS, I, p. 353). De tal forma que, hasta el momento, los casos de desplazamientos, para Freud, no han sido más que meras sustituciones «de una representación determinada por otra asociativamente contigua a ella» (2014, LIS, II, p. 9), que mediante la condensación, logró que, en el contenido manifiesto, sólo se encontrase uno de los elementos asociativos, intermedio y común a ambos. En el ámbito de la representación se realizará una *permuta de la expresión verbal* (cfr. 3. 3. 0), dando lugar a otra forma de representabilidad onírica. Se cambiará una forma de expresión verbal por otra bien distinta, pero que a su vez mantendrá un mismo proceso: un desplazamiento. Si en el primer caso se realizaba la sustitución de un elemento por otro, ahora se producirá el cambio de una expresión verbal por otra distinta: la de las imágenes visuales. Freud lo clasifica como un segundo género de desplazamiento y es interesante a nivel teórico para esclarecer el carácter fantástico de los sueños. En este sentido lo *plástico* de las imágenes es *susceptible de representación*, por lo que puede ser introducido y formar parte de una representación cualquiera. El factor figurativo de la visualidad plástica puede facilitar la proyección de contenidos y, a su vez, intensificar los desplazamientos. La expresión abstracta, como la palabra, puede llegar a dificultar la representación onírica de las ideas latentes. En cambio, si es trasladada al «lenguaje plástico» (2014, LIS, II, p. 10), puede facilitar la conexión entre la idea y el resto del material onírico. Las imágenes figurativas pueden remitirnos a significados concretos, de tal forma que la dramatización onírica mediante la representación de las imágenes, nos conducirá a una necesidad interpretativa que puede ser resuelta mediante el simbolismo onírico.

Para abordar el simbolismo de las experiencias oníricas, a parte del ya mencionado *La interpretación de los sueños*, nos remitiremos al trabajo que Freud realizó en fecha posterior. Nos estamos refiriendo a *Sobre el sueño*, de 1901. En este trabajo, que es un resumen de su teoría del sueño, es importante las aportaciones que realizó, al tratar el tema del simbolismo en el año 1911, en la segunda edición. (2014, LIS, II, pp. 448-453), (AOC, 1992, V, pp. 664-667).

Para Freud, el sueño utiliza las simbolizaciones que ya están contenidas en el pensamiento inconsciente, puesto que si han sido capaces de eludir la censura, es porque han verificado, mediante el beneplácito de los procesos oníricos, las exigencias requeridas en la elaboración del sueño. Es decir, cuando el contenido manifiesto llega hasta la conciencia es porque las simbolizaciones, como proyecciones del pensamiento inconsciente, han superado los controles de la censura.

Estos pensamientos inconscientes tienen su origen en el material reprimido, y si el sueño es la realización de deseos, éstos, para Freud, se corresponden con deseos reprimidos de origen sexual «el simbolismo sexual puede ocultarse, mejor que en ningún otro lado, detrás de lo cotidiano e insignificante» (LIS, II, 205, p. 19); y ya en 1901 añade: «Mas el análisis nos muestra que muchos otros sueños que no dejan transparentar nada erótico en su contenido manifiesto se revelan, al ser desenmascarados por la labor interpretativa, como realizaciones de deseos sexuales» (2014, LIS, II, p. 449), a su vez también los *restos diurnos*, las ideas del trabajo mental que han sido relegadas a un plano subyacente durante la función psíquica diurna, se exteriorizan en el sueño mediante «el auxilio de deseos eróticos reprimidos» (2014, LIS, II, p. 449). Las condiciones y restricciones de la educación civilizada que impone la sociedad se encuentran focalizadas en las pulsiones sexuales, pero a su vez, estas pulsiones se las ingenian para eludir «el dominio de las más elevadas instancias psíquicas» (II, p. 449). En algún momento de la infancia, se ha llegado a configurar un punto donde se ha conformado las experiencias reprimidas de la vida sexual infantil, y éstas, «proporcionan las más frecuentes y poderosas fuerzas instintivas para la formación de los sueños» (LIS, II, p. 449).

El simbolismo se convierte en el medio que utiliza la elaboración onírica para crear una representación disfrazada de las ideas latentes. En muchos casos los símbolos así utilizados, generalmente pueden contener una misma significación. Pero debemos tener en cuenta que, cuando un símbolo se expresa en el contenido manifiesto, tendremos que interpretarlo «en su sentido propio y no simbólicamente» (2014, LIS, II, p. 23). Esto requiere una interpretación combinada: por un lado, las libres asociaciones del propio sujeto; y por otro, la interpretación basada en el conocimiento del simbolismo que debe poseer el analista³⁹. Freud atribuye a ciertos símbolos un carácter universal, puesto que se pueden identificar según exista una semejanza cultural o pertenencia a una misma civilización. Freud concluye su revisión de 1901 diciendo:

El simbolismo onírico va mucho más allá de los sueños. No pertenece a ellos como cosa propia, sino que domina de igual manera la representación en las fábulas, mitos y leyendas, en los chistes y en el folclore, permitiéndonos descubrir las relaciones íntimas del sueño con estas producciones. Mas debemos tener en cuenta que no constituyen un producto de la elaboración del sueño, sino que es una peculiaridad –probablemente de nuestro pensamiento inconsciente– que proporciona a dicha elaboración el material para la condensación, el desplazamiento y la dramatización. (2014, LIS, II, p. 453).

Por nuestra parte hacemos alusión a estos contenidos en (*cfr.* 3. 3. 1), en *Las imágenes sensoriales como símbolos arcaicos*, epígrafe contenido en este mismo capítulo.

4º Factor: La elaboración secundaria

Todos los contenidos y procedimientos del sueño no provienen de las ideas latentes. Se da, generalmente, una función psíquica no muy diferente de nuestro proceder intelectual durante la

39 Es importante señalar que esta interpretación fue cuestionada (entre otras cosas) por Jung. Éste, rechazó la idea de la libre asociación freudiana, a favor de su teoría de la asociación dirigida. La utilización del símbolo por parte de Freud, se convirtió en SIGNO, puesto que: La asociación dirigida, es la pretendida por Jung como la interpretación de las experiencias oníricas, pero en este caso a diferencia de la asociación libre, como una interpretación de las imágenes y fantasías del ensueño como *símbolos*, y no como *signos*. La interpretación simbólica se corresponde con la dimensión del símbolo y su capacidad para representar lo que se puede encontrar más allá del entendimiento humano, nos indican un camino a seguir que no puede acabar en lo que es evidente e inmediato. En cambio, la asociación libre, nos remite a algo ya conocido, restringe el campo a lo aprehensible, lo convierte en signo, se convierte en transmisor de una intención deliberada. Como por ejemplo: «Todos los objetos alargados, bastones, troncos de árboles, sombrillas y paraguas (estos últimos por la semejanza que al abrirlos presentan con la erección) y todas las armas largas y agudas, cuchillos, puñales, picas, son representaciones del órgano sexual masculino» (2014, LIS, II, p. 24). Para seguir ampliando la gama de símbolos sexuales ver, (pp. 31-44).

vigilia, que es capaz de sumar al contenido manifiesto diferentes aportaciones. La instancia censora, también llega a proporcionar «ciertas interpolaciones y ampliaciones» (2014, LIS, II, p. 174). Las interpolaciones realizan el enlace entre diferentes contenidos manifiestos, llegando a conseguir cierta coherencia y continuidad en la elaboración onírica. De tal forma, que se rellenan los vacíos que propiciaban la inconexión.

Este cuarto factor que se nos revela como estructurador de la experiencia onírica en el contenido manifiesto, tiene una influencia que puede llegar a manifestarse en el material onírico de las ideas latentes que es seleccionado, preferencia ésta, que es igual a la de los tres factores anteriores. La función de la elaboración secundaria como estructuradora de sentido en el sueño, para Freud (1900), es «aplicar al sueño una especie de fachada» (2014, II, p. 176). Como consecuencia de esta labor, el sueño puede perder su aspecto originario e irracional y dócilmente aproximarse «a la contextura de un suceso racional» (2014, LIS, II, p. 175). La elaboración secundaria puede ser suplida por la preexistencia en las ideas latentes de las *fantasías*, y estas son equiparables a las que durante *el pensamiento despierto* podemos calificar como *ensoñaciones* o *sueños diurnos*. A parte de las fantasías diurnas, conscientes, existen de forma muy numerosa, otras, que debido a sus contenidos y a su procedencia desde el material reprimido, deben permanecer inconscientes. Estas fantasías que permanecen ocultas en el inconsciente, tienen la capacidad, y el poder infundido y transmitido por la maquinaria censora, de tener unas intensidades psíquicas y sensoriales que pueden ser determinantes en la elaboración de fantasías sustitutivas que, irremediablemente, responden a un apremiante impulso desiderativo.

Revisados los cuatro factores de la elaboración onírica no podemos pasar por alto el papel de los afectos.

3. 3. 2. 1 LOS AFECTOS EN LA EXPERIENCIA ONÍRICA⁴⁰

Hasta ahora hemos comprobado que el papel de la censura en la elaboración onírica tenía como consecuencia la deformación. Podemos añadir una segunda consecuencia: la de la coerción de los afectos.

A través de sus análisis, Freud llega a la conclusión de que las representaciones han pasado por diferentes procesos -como hemos visto anteriormente-, procesos como el desplazamiento. Sin embargo, los afectos han permanecido intactos. Sirva como ejemplo lo siguiente: si durante una experiencia onírica realizamos un salto al vacío, una caída desde un risco, la situación es ficticia, pero la experiencia emocional es sentida como real. El miedo, es un miedo "real". Los afectos, suelen ser la parte que mejor resiste de los complicados procesos psíquicos que han llegado a estar sometidos a la censura. De hecho, en las psiconeurosis, se suele focalizar la atención sobre las representaciones. Por ejemplo: en los casos de histeria se puede llegar a tener un «miedo increíble» ante objetos que aparentemente pueden ser inofensivos. Se dirige la atención al contenido de representaciones, y cabe la posibilidad de atribuir a los efectos de este miedo, expresados en el síntoma, la capacidad de ser el punto nuclear de nuestra atención, obviando el autentico origen. Éste se encuentra en la representación reprimida, puesto que ha sido sustituida por otra representación en la que focalizamos nuestra atención.

40 Algunos de los contenidos de este epígrafe fueron tratados posteriormente en: *Trabajos sobre metapsicología*, en *Lo inconsciente. III Sentimientos inconscientes* (1913-1914) (AOC, 1992, XIV, pp. 173-175), (2000, MLC, pp. 189-192), por nuestra parte será tratado con posterioridad al abordar los sentimientos inconscientes y sus representaciones.

Para Freud (1900), se puede llegar a la conclusión de que tanto el desarrollo de afecto, como el contenido de representaciones, pueden ser separados; y no son una «unidad orgánica», aunque aparentemente se encuentren unidos mediante el proceso que determina su consecución. A través de diferentes análisis de sueños, se demuestra que se puede dar una ausencia de afecto en una representación que debería provocarlo. Así, comprobamos que la elaboración onírica «puede separar el estímulo afectivo de aquellos elementos a los que se halla enlazado, e incluso en cualquier otro lugar del contenido manifiesto» (2014, LIS, II, p. 144). Los afectos en su paso del contenido latente al manifiesto quedan separados de los contenidos de representaciones que propició su desarrollo. También se produce otra transformación: los afectos que se dan en el contenido manifiesto, igualmente se encuentran insertos en el contenido latente, pero puede darse la circunstancia de que algunos afectos que se dan en el contenido manifiesto, no se den en el contenido latente. En este caso, seguramente se tratará de afectos que no han sido reprimidos, y que podemos experimentar libremente en el contenido manifiesto puesto que su representación no se encuentra asociada a una investidura de origen reprimido. Esta y otras cuestiones serán tratadas posteriormente por Freud como indicamos en la anterior nota a pie de página.

Al igual que en los procesos del desplazamiento y la condensación, en la elaboración onírica los afectos son menos intensos, menos *ricos*, que los del contenido psíquico de cuya elaboración surgieron. De tal forma que cuando mediante el análisis se reconstruyen las ideas latentes, es posible encontrar que, en dichas ideas, «aspiran a imponerse en ellas los más intensos impulsos anímicos» (2014, LIS, II, p. 146), a pesar de las luchas intrapsíquicas del proceso. Tanto el desarrollo de afecto como el contenido de representaciones pueden ser separados, y no son una «unidad orgánica». De tal forma que, no solamente las ideas de nuestro pensamiento sino también ese matiz afectivo que puede llegar a particularizarlas, queda diluido e inapreciable; se distancia y sólo es posible vivenciar cierta intensidad afectiva. «Pudiera decirse que la elaboración lleva a cabo una *represión de afectos*» (2014, II, p. 147).

Como anteriormente señalamos los procesos de la elaboración onírica se sustentan en mecanismos censores que articulan, mediante desplazamientos de las representaciones, una deformación, que evidentemente debilita el poder intenso del contenido latente. Esta confrontación se realiza «entre los poderes psíquicos en pugna» (2014, LIS, II, p. 148). Para Freud, (1900), el deseo inconsciente debe combatir contra el régimen censor y, en ocasiones, en el inconsciente se pueden encontrar ideas contradictorias a modo de antítesis o negación. Si todas estas ideas que caracterizan la experiencia onírica van acompañadas de afectos, sería lógico considerar la represión afectiva como un factor que ha sido determinado por:

La coerción que ejercen de los elementos antitéticos unos sobre otros y la censura sobre las tendencias por ella reprimidas. *La coerción de los afectos sería entonces la segunda consecuencia de la censura onírica, como la deformación de los sueños fue su primer efecto.* (2014, LIS, II, p. 148).

En el caso de la transformación de un afecto en su contrario se puede producir por la censura y también por la realización de un deseo, puesto que para llevar a cabo dicha realización, el mecanismo operante es el de la sustitución de lo desagradable por lo que supuestamente es su contrario, o sino, lo que nos lleve a no sentir; lo que más adelante Freud (1900) llamará *displacer*.

Como hemos visto, principalmente podemos resumir diciendo que los procesos a los que son sometidos los afectos en su desarrollo de las ideas latentes al contenido manifiesto son: la supresión, la sustracción y la inversión. Todos ellos encaminados a someter a los afectos a una coerción.

También podemos destacar dentro de los procesos a los que son sometidos los afectos, la intensidad cuantitativamente desmesurada de algunos afectos, y lo contrario, la intensidad

displaciente; como sería el caso ante un placer desmedido, por ejemplo, cuando tenemos deseos ocultos y reprimidos, que son moralmente inaceptables, de animadversión hacia una persona, y a ésta, le sucede algo malo, provocando en nosotros afectos de placer, que en algunos casos pueden ser de intensidad desproporcionada; y por otro lado, cuando los afectos displacenteros durante la vigilia pueden suscitar un estado de ánimo que culminan en miedo y angustia.

En ambos casos, la intensidad desmedida procede de fuentes afectivas inconscientes reprimidas. Cuando éstas encuentran un enlace asociativo proyectado hacia un hecho determinadamente real, encaminan su intensidad y proyectan efusivamente la capacidad afectiva desmedida, en torno a cualidades placenteras y displacenteras. Lo reprimido y lo que reprime, en estos casos, no sólo se limitan a una coerción recíproca, más bien realizan una acción asociativa y una intensificación mutua; una maximización que puede producir ciertas cualidades patológicas. Esta disertación psicológica, nos encamina a tratar de comprender el mecanismo psíquico de las manifestaciones afectivas.

Ante los afectos patologizados de placer-displacer exteriorizados en la experiencia onírica, y que supuestamente también existen en las ideas latentes, Freud (1900) señala:

En todos los casos tendremos que buscarle en las ideas latentes una segunda fuente sobre la que gravita la presión de la censura, y que bajo esta presión no hubiera producido satisfacción, sino el afecto contrario; pero que es colocada por la presencia de la primera fuente onírica en situación de sustraer su afecto de satisfacción a la represión y agregarlo, en calidad de refuerzo, a la satisfacción procedente de otra fuente distinta. Los afectos del sueño resultan, pues, compuestos por aportaciones de diversas fuentes y superdeterminados con respecto a las ideas latentes: *Todas las fuentes susceptibles de producir el mismo afecto se unen a este fin en la elaboración.* (2014, LIS, II, p. 163).

Como destacamos anteriormente al tratar el desplazamiento, «*la superdeterminación de lo múltiplemente determinado y multilateralmente sustentado*», se convierte en una de las principales características del contenido manifiesto. Si un mismo afecto producido por diferentes fuentes, al final, acabará encontrando en la elaboración onírica una asociación dirigida a intensificar la cualidad afectiva de la idea latente, y que como sabemos, dicha cualidad afectiva, mediante la supresión, la sustracción y la inversión ha sido sometida a una coerción, es fundamental tener en cuenta el estado de ánimo durante la vigilia, puesto que puede llegar a propiciar mediante las ideas latentes una experiencia onírica displicente. Mientras dormimos, para Freud (1900), es común que exista una inclinación afectiva que comúnmente llamamos "estado de ánimo". Éste puede ser decisivo y dominante en la elaboración onírica ya que puede ser consecuencia de las experiencias vitales de la vida y de los pensamientos que a éstas acompañan. Diariamente podemos experimentar innumerables experiencias que finalmente se conviertan en origen de consecuencias somáticas. En la experiencia onírica, la fuerza motriz psíquica es derivada del deseo, y siempre está condicionada por una limitación, que es la de representar lo que sería la realización de deseos. Así que, los estados de ánimo durante el estado no consciente, el del reposo, estarán sometidos, de igual forma que el afecto a un proceso encaminado a culminar con la realización de un deseo. Sea el estado de ánimo displaciente o exultante, se constituirá como una fuerza capaz de impulsar la experiencia onírica. Por su parte si en las ideas latentes estos estados son intensos y dominantes, «*las tendencias optativas reprimidas*» (2014, LIS, II, p. 172), aprovecharan la existencia de estos estados para conseguir una representación, que de otro modo deberían elaborar para poder pasar hasta el contenido manifiesto. La potencialidad de la intensidad anímica somática, puede iniciar e incitar hacia una proyección de representaciones de intensidad psíquica, que facilite la aparición de afectos desmedidos de carácter patológico.

Para finalizar este apartado, concluiremos con un resumen de los procesos hasta aquí contemplados, e incidiremos en ciertas particularidades que son de suma importancia a la hora de establecer la destacada función de la elaboración onírica en su proceso culminante que, no es otro, que el de transformar las ideas latentes en contenido manifiesto. A su vez, la elaboración onírica y sus procesos serán los que sustenten el mecanismo de la represión, que para Freud quedará establecido en el proceso primario y secundario.

A continuación transcribiremos los párrafos finales que Freud (1900), dedica a la elaboración de los sueños. Creemos que no tiene sentido tratar de parafrasear una síntesis, que en su caso, no mejoraría lo escrito por el maestro vienés:

La labor anímica que se desarrolla en la formación de los sueños se divide en dos funciones: establecimiento de las ideas latentes⁴¹ y transformación de las mismas en contenido manifiesto. Las ideas latentes son perfectamente correctas y en su formación han intervenido todas nuestras facultades psíquicas. Pertenecen a nuestro pensamiento preconsciente, del cual surgen también, mediante cierta transformación, las ideas conscientes. [...], la segunda función que transforma las ideas inconscientes en el contenido latente es peculiar a la vida onírica y característica de la misma [...]. No piensa, calcula ni juzga, se limita a transformar [...] el sueño a de ser sustraído, en primer lugar, a la *censura*, y con este fin se sirve la elaboración onírica del *desplazamiento de las intensidades psíquicas*, hasta lograr la transmutación de todos los valores psíquicos. La reproducción de las ideas ha de llevarse exclusiva o predominantemente a cabo por medio de un material de huellas mnémicas visuales y acústicas, y de esta condición nace para el *cuidado de la representabilidad*, al que atiende mediante nuevos desplazamientos. Por último han de ser creadas (probablemente) intensidades mayores de las que durante la noche aparecen dadas en las ideas latentes, y a este fin responde la amplia *condensación* realizada con los elementos de dichas ideas [...] los afectos de las ideas latentes pasan por transformaciones menos amplias que su contenido de representaciones. En general, son reprimidos, y cuando permanecen conservados, quedan separados de las representaciones y reunidos los de igual naturaleza» (2014, LIS, II, pp. 195-196), (nota añadida).

En la edición de Amorrortu, (AOC, 1992, V, p. 502, nota: nº 25), en el párrafo que acabamos de transcribir, se incluye una nota, en la que se hace hincapié por parte de Freud (1900) en distinguir entre *el contenido manifiesto y los pensamientos oníricos latentes*. Llama nuestra atención sobre el error de tratar de buscar en el contenido latente la esencialidad de la experiencia onírica y de esta forma no prestar la atención que se merece el saber diferenciar entre las funciones que se desarrollan en los *Pensamientos oníricos latentes y el trabajo del sueño*:

[Nota agregada en 1925:] Al comienzo me resultó extraordinariamente difícil acostumbrar a los lectores al distingo entre contenido manifiesto del sueño y pensamientos oníricos latentes. Una y otra vez se tomaban argumentos y objeciones del sueño no interpretado, tal como el recuerdo lo conservó, descuidándose el requisito de la interpretación. Ahora que al menos los analistas se han avenido a sustituir el sueño manifiesto por su sentido hallado mediante interpretación, muchos de ellos incurrir en otra confusión, a la que se aferran de manera igualmente obstinada. Buscan la esencia del sueño en este contenido latente y descuidan así el distingo entre pensamientos oníricos latentes y trabajo del sueño. En el fondo, el sueño no es más que una *forma* particular de nuestro pensamiento, posibilitada por las condiciones del estado del dormir. Es el *trabajo del sueño* el que produce esa forma, y sólo él es la esencia del sueño, la explicación de su especificidad. Lo digo a modo de enjuiciamiento de la tristemente célebre «tendencia prospectiva» del sueño. [Cf. *infra*, págs. 570-*ln.*] El hecho de que el sueño se ocupe de intentos

41 Es preciso destacar que en la traducción de la edición de Alianza (2015), realizada por Luis López-Ballesteros y de Torres se decanta por utilizar el término: *establecimiento de las ideas latentes*, mientras que en la edición de Amorrortu se utiliza: *la producción de pensamientos oníricos*. La equiparación de ambos términos, finalmente queda consentida en la nota nº 25 que transcribiremos a continuación, en la siguiente página.

de solucionar las tareas que se presentan a nuestra vida psíquica no es más sorprendente que el hecho de que lo haga nuestra vida consciente (*consciente*) de vigilia; lo único que agrega es que ese trabajo puede realizarse también en el preconsciente (*preconsciente*), cosa que ya sabemos. (AOC, 1992, V, p. 502).

Resulta evidente que nos encontramos ante un momento crucial en la interpretación de la teoría freudiana en torno a la elaboración onírica. El problema reside en: confundir *el deseo inconsciente* que promueve la experiencia onírica, con *el contenido de los pensamientos oníricos latentes*. Esta cuestión será abordada posteriormente (la realización de deseos).

La elaboración onírica se desarrolla en base a unas funciones anímicas, que como ya hemos explicado, se divide en dos funciones: las ideas latentes y su transformación en contenido manifiesto. Para Freud (1900), las ideas latentes son: «Perfectamente correctas y en su formación han intervenido todas nuestras facultades psíquicas. Pertenecen a nuestro pensamiento preconsciente, del cual surgen también, mediante cierta transformación, las ideas conscientes» (2014, LIS, II, p. 194).

Así pues, para Freud (1900), las ideas latentes son, por un lado, meras elaboraciones de una elaboración psíquica normal y por el otro, las ideas latentes tienen la capacidad de desarrollar «complicadas funciones intelectuales» sin intervención de la conciencia (2014, LIS, II, p. 287). Estas son las cualidades que determinan la vital importancia de la transformación de las ideas latentes en el contenido manifiesto.

Para Freud (1900), por una parte, los procesos psíquicos conscientes e inconscientes de las ideas latentes, que se corresponden con las facultades psíquicas de nuestro pensamiento preconsciente y que devienen en ideas conscientes. Por la otra parte, no sólo podemos atribuir procesos inconscientes en la elaboración de las ideas latentes en contenido manifiesto durante la experiencia onírica (2014, LIS, II, p. 194), sino que también durante la vigilia; las ideas latentes pueden desarrollar funciones psíquicas inconscientes. Esto ocurre cuando las ideas han sido rechazadas por nuestra conciencia.

Para desarrollar estas y otras muchas cuestiones, Freud (1900), escribió el famoso capítulo VII, titulado: *Psicología de los procesos oníricos*, donde entre otras cosas, estableció la función de la regresión y de los procesos primario y secundario, en los cuales se articula la represión.

3. 3. 3 PSICOLOGÍA DE LOS PROCESOS ONÍRICOS: ordenación metapsicológica

En el famoso y conocido capítulo VII, titulado: *Psicología de los procesos oníricos*, perteneciente a *La interpretación de los sueños*, es donde Sigmund Freud (1900), establece su primera tópica y define parte de sus importantes descubrimientos. En líneas generales esta primera tópica se define, entre otras cosas, por dos funciones básicas:

1 realizar los procesos psíquicos en dos direcciones: la progresiva y la regresiva.

2 realizar mediante los mecanismos de la regresión y la represión dos procesos: el primero invierte el proceso progresivo del sistema psíquico (sistema Ψ), el segundo, estructura ese proceso en dos: primario y secundario.

Freud (1900), a través de sus estudios sobre la hipnosis y la histeria vislumbró la existencia de un "lugar psíquico" separado de la conciencia, independiente de ésta y que en ocasiones se

enfrentaba a esta conciencia para no ser descubierto. Este lugar lo denominó «inconsciente». Si bien, las «perturbaciones del equilibrio psíquico», le mostraron que había ciertas analogías con la formación de los procesos oníricos, como expresa con estas palabras:

Cualesquiera que sean las verdaderas circunstancias de la censura psíquica y de la elaboración correcta o anormal del contenido del sueño, siempre queda el hecho indiscutible de que tales procesos intervienen en la formación de los sueños y muestran la mayor analogía con los descubrimientos en el estudio de la formación de los síntomas histéricos. (2014, LIS, II, p. 303).

Pero las experiencias oníricas no son generalmente un fenómeno patológico, tampoco pueden ser considerados como un signo o antecedente de una posible perturbación en el equilibrio psíquico. Estas experiencias son por regla general comunes a todos los seres humanos; si es así, Freud (1900), asegura que los procesos de las experiencias oníricas nos pueden conducir a conocer las estructuras de funcionamiento del aparato anímico-psíquico, que según él, contienen las dos funciones básicas: la regresión y la represión, con sus respectivos componentes.

Ahora es posible reconocer que «lo reprimido perdura también en los hombres normales y puede desarrollar funciones psíquicas» (2014, LIS, II, p. 304). Por lo tanto, podemos considerar la experiencia onírica como una de las manifestaciones de lo reprimido, y si esto es así, Freud afirma: «La interpretación onírica es la vía regia para el conocimiento de lo inconsciente en la vida anímica» (2014, II, p. 304).

3. 3. 4 EL SENTIDO PROGRESIVO

El aparato anímico es como un instrumento compuesto, y sus elementos son los sistemas. Freud (1900), lo llamará el sistema Ψ . El aparato psíquico tiene una dirección, esta parte de estímulos que pueden ser externos o internos y termina en lo que Freud llamó inervaciones. El aparato anímico se compone en sus extremos de un punto de partida, que es el extremo sensible, donde se encuentra el sistema que recibe las percepciones y de un punto de llegada que es el extremo motor, donde se encuentra el sistema de la motilidad, y donde se encuentran las «inervaciones», que son los afectos y sus efectos fisiológicos⁴². Es un sistema que se encuentra construido como un aparato reflector. Este proceso es el que caracteriza todas las funciones psíquicas. Por lo tanto podemos considerar que mediante un proceso de reflexión, se establece un procedimiento que es causal.

El primer sistema es el *P* (Percepción), el que se encuentra en el extremo sensible. Ésta, funciona mediante huellas que dejan las diferentes percepciones. Lo que comúnmente denominamos memoria. En el sistema *P*, la *Hm* (*huella mnémica*), podemos considerarla como la unidad principal de registro perceptivo. Se reelabora, asocia y funciona por analogía.

El sistema *Hm*, es progresivo y se multiplica en base a la estimulación que reciben y propagan los elementos del sistema *P*, las percepciones. De momento tenemos el sistema *P*, y el sistema *Hm*. El primero de estos sistemas carece de capacidad que le permita conservar las modificaciones que se

42 Conviene recordar que la existencia del inconsciente, invalida la suposición de que las causas de los efectos de la psiconeurosis son de origen orgánico y fisiológico. Esta primera observación fue constatada por Freud en su etapa en París, en las clases de Charcot, a las que asistió entre 1885-1886. Para Freud fue determinante el contacto con Charcot. Éste, le llevó a suponer, que existía un pensamiento separado de la conciencia, ese pensamiento durante los estados de hipnosis hacia del paciente un ser sin conciencia.

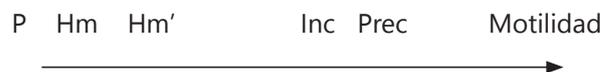
producen en el sistema *Hm*, no posee memoria. Freud (1900), introduce un nuevo sistema, el sistema *Inc* (Inconsciente), de la siguiente forma:

Por el contrario, nuestros recuerdos, sin excluir los más profundos y precisos, son inconscientes en sí. Pueden devenir conscientes, pero no es posible dudar que despliegan todos sus efectos en estado inconsciente. Aquello que denominamos nuestro carácter reposa sobre las huellas mnémicas de nuestras impresiones, y precisamente aquellas impresiones que han actuado más intensamente sobre nosotros, o sea, las de nuestra primera juventud, son las que no se hacen conscientes casi nunca. (2014, LIS, II, p. 231).

Se dan dos instancias psíquicas que funcionan interrelacionadas de la siguiente manera: una controla a la otra, la somete a una crítica; por lo cual acaba siendo expulsada de la conciencia, y por lo tanto no puede hacerse consciente:

La instancia crítica mantiene con la conciencia relaciones más íntimas que la criticada, hallándose situada entre ésta y la conciencia a manera de pantalla. Hemos encontrado, además, puntos de apoyo para identificar la instancia crítica con aquello que dirige nuestra vida despierta y decide sobre nuestra actividad consciente (2014, LIS, II, p. 231).

Así define Freud (1900), la importancia de lo que llamará el *Prec* (*preconsciente*), al convertirlo en sistema lo situará en el extremo contrario del sistema *P*, (percepción). El preconsciente se sitúa entre el inconsciente y la conciencia, «a manera de pantalla». El sistema Ψ quedará constituido⁴³ de la siguiente manera:



El deseo, como estímulo onírico, proyectará desde el *Inc*, una tendencia a exteriorizarse mediante la propagación en el sistema *Prec*, y así, pasar a la conciencia. En la psicología de los procesos oníricos, la fuerza impulsora de las experiencias oníricas se encuentra en el sistema *Inc*. En estado de vigilia, las ideas latentes son desplazadas por la censura de su camino hacia el sistema *Prec*, y por lo tanto, impiden su acceso a la conciencia. Entonces, si durante la noche sí es posible el acceso de «dichas ideas» a la conciencia, Freud (1900), se pregunta: ¿por qué camino y cómo lo consiguieron, qué cambió?

Si el acceso de estas ideas latentes a la conciencia dependiera de una disminución nocturna de la resistencia que vigila en la frontera entre lo inconsciente y lo preconsciente, tendríamos sueños que nos mostrarían el carácter alucinatorio que ahora nos interesa. El relajamiento de la censura entre los dos sistemas *Inc* y *Prec* no puede explicarnos, por tanto, sino aquellos productos oníricos exentos de imágenes sensoriales (recuérdese el ejemplo «*autodidasker*») y no sueños como el detallado al principio del presente capítulo (2014, LIS, II, p. 233).

43 El sistema Ψ será completado cuando Freud aborde la diferencia entre lo psíquico y lo consciente (2014, LIS, II, p. 311 y ss), el sistema *Cc*, (conciencia), se caracteriza por ser capaz de recibir percepciones o estímulos exteriores y sensaciones de placer y displacer de origen intrapsíquico. Como posteriormente describió en *Más allá del principio de placer*, (1920), (AOC, 1992, XVIII, p. 24).

Entonces, existen dos tipos de "productos oníricos": uno carente de imágenes sensoriales, y otro provisto de imágenes sensoriales.

3. 3. 5 EL SUEÑO ALUCINATORIO: las imágenes sensoriales

El ensueño que relata Freud (1900), en el inicio del capítulo 7, en *Psicología de los procesos oníricos*, es el siguiente:

Un individuo había pasado varios días, sin un instante de reposo, a la cabecera del lecho de su hijo, gravemente enfermo. Muerto el niño, se acostó el padre en la habitación contigua a aquella en la que se hallaba el cadáver y dejó abierta la puerta, por la que penetraba el resplandor de los cirios. Un anciano, amigo suyo, quedó velando el cadáver. Después de algunas horas de reposo, soñó que su hijo se acercaba a la cama en que se hallaba, le tocaba en el brazo y le murmuraba al oído, en tono de amargo reproche: «Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?». A estas palabras despierta sobresaltado, observa un gran resplandor que ilumina la habitación vecina, corre a ella, encuentra dormido al anciano que velaba el cadáver de su hijo y ve que uno de los cirios ha caído sobre el ataúd y ha prendido fuego a una manga de la mortaja. (2014, LIS, II, pp. 196-197).

Partiendo de este sueño *prototípico*, seremos capaces de entender que la idea latente que subyace la podemos interpretar como: «Veo un resplandor que viene de la habitación en la que está el cadáver. Quizá haya caído una vela sobre el ataúd y se esté quemando el niño» (2014, LIS, II, p. 224).

Para Freud (1900), la experiencia onírica reproduce con similitud ésta reflexión; eso sí, en una situación presente y percibida por los sentidos como si de una situación real se tratase. Las imágenes sensoriales también pueden llegar a representar la realización de deseos: «Una idea, casi siempre la que entraña el deseo, queda objetivizada en el sueño y representada en forma de escena vivida» (2014, LIS, II, p. 224).

Pero no es este el asunto que ahora nos interesa. Mas bien pretendemos explicar qué dos tipos de características se dan en las representaciones oníricas y como éstas son representadas. Se dan dos caracteres:

1 «La representación en forma de situación presente» (2014, LIS, II, p. 225).

La idea latente (*el deseo*) alcanza una representación que se hace presente; no es "relativamente posible" sino que se impone. Es equiparable a las fantasías conscientes y a los sueños diurnos, que en su caso, «proceden del mismo modo con su contenido de representaciones» (2014, II, p. 225). Una fantasía diurna, puede ser como si en una escenificación ficticia, hiciéramos creer a alguien que llevamos otra vida diferente. Soñamos despiertos. Lo hemos pensado, imaginado y fantaseado: «El fenómeno onírico utiliza, por tanto, el presente en la misma forma y con el mismo derecho que el sueño diurno. El presente es el tiempo en que el deseo es representado como realizado» (2014, LIS, II, 2015, p. 225).

2 «La transformación de la idea en imágenes visuales y en palabras» (2014, II, p. 224).

Este segundo, sólo se da en la experiencia onírica, y se diferencia de la fantasía diurna en que el contenido de las experiencias oníricas no es pensado. Las representaciones del ensueño son transformadas en imágenes sensoriales «a las que prestamos fe y que creemos vivir» (2014, LIS, II, p. 225). No todas las experiencias oníricas son capaces de transformar las representaciones en imágenes sensoriales, algunas de esas experiencias se componen solo de ideas, son como si hubiéramos pensado o imaginado (deseado) su contenido durante la vigilia. Pueden ser fantasías diurnas.

Dentro de este segundo tipo de representación, se pueden dar experiencias oníricas carentes de imágenes sensoriales, como sería el sueño denominado *Autodidasker*. Es un tipo de sueño ya pensado, imaginado, fantaseado y por lo tanto, deseado. En este tipo de experiencia se cumple la direccionalidad del sistema Ψ progresivo, es decir, de la percepción a la conciencia, el aparato psíquico se desarrolla en su sentido causal. Esto llega a producirse gracias a una distensión que rebaja la censura entre los sistemas *Inc* y *Prec*. Por lo tanto, se corresponde con un producto onírico exento de *imágenes* sensoriales. Es el ensueño que Freud ejemplifica mediante su propia experiencia onírica, y que reproducimos a continuación:

En otra ocasión tuve un sueño compuesto de dos fragmentos separados. El primero es la palabra *Autodidasker*, precisamente recordada, y el segundo coincide fielmente con una fantasía breve e inocente edificada pocos días antes y cuyo contenido es el de que cuando viera al profesor N. habría de decirle: «El paciente sobre cuyo estado consulté últimamente no padece en realidad sino una neurosis, como usted ya suponía». El neologismo *Autodidasker* habrá, pues, de cumplir dos condiciones: la de entrañar o representar un sentido comprimido y la de que dicho sentido se halle relacionado con mi propósito de dar al profesor N. la citada satisfacción. (2015, LIS, I, pp. 355-356).

Y en el otro caso, la representación de la experiencia onírica sí se efectúa mediante imágenes sensoriales. Sería el caso del sueño *prototípico* que hemos calificado como sueño alucinatorio, y que hemos incluido al inicio de este epígrafe. En él se efectúa el sentido regresivo del aparato psíquico, que explicaremos a continuación. Por lo tanto, se pueden establecer dos diferentes formas de expresión onírica: Una carente de imágenes sensoriales, o en los cuales «apenas intervienen elementos sensoriales, como si hubiéramos pensado su contenido durante la vigilia» (2014, LIS, II, p. 225), puesto que provienen de ideas pensadas, imaginadas y fantaseadas durante la vigilia. Y otra las que sí se componen de imágenes sensoriales, y que generalmente tienen la característica de ser displacenteros. Es el *sueño alucinatorio*; se reproduce en sentido regresivo y parte del inconsciente forzando la inversión del sentido perceptivo.

Las imágenes sensoriales se convierten en imágenes patologizadas, estas imágenes producto de la regresión, son las que más nos interesan, y a las que posteriormente dedicaremos atención.

3. 3. 6 EL SENTIDO REGRESIVO: La inversión del sentido perceptivo



Siguiendo con las pesquisas de Freud (1900) sobre el «sueño alucinatorio», debemos prestar atención a la siguiente consideración: el «sueño alucinatorio», mediante la estimulación, emprende

un «camino regresivo», invierte la dirección y el sentido del sistema Ψ , en lugar de avanzar hacia el extremo motor, ahora va progresando del sistema *Inc*, del que parte, *hacia* el extremo sensible y culmina su recorrido en el sistema de la percepciones. Freud (1900), comenta: «Si la dirección seguida en la vigilia por el procedimiento psíquico, que parte de lo inconsciente, le damos el nombre de dirección *progresiva*, podemos decir que el sueño posee un carácter *regresivo*» (2014, LIS, II, 2015, p. 233).

Siendo la regresión «una de las más importantes peculiaridades psicológicas del progreso onírico» (2014, LIS, II, p. 234), no sólo se da en las experiencias oníricas, también en los recuerdos, las reflexiones y en diferentes procesos de nuestra vida psíquica que conlleven un retroceso, «También el recordar voluntario, la reflexión y otros procesos parciales de nuestro pensamiento normal corresponden a un retroceso, dentro del aparato psíquico, desde cualquier acto complejo de representación al material bruto⁴⁴ de las huellas mnémicas en que se halla basado» (2014, II, p. 234). Eso sí, en las personas que no padecen trastornos psicóticos durante la vigilia, «no va nunca esta regresión más allá de las imágenes mnémicas, y no llega a reavivar las imágenes de percepción, convirtiéndolas en alucinaciones» (2014, II, p. 234).

Esto no ocurre en el ensueño, puesto que durante la experiencia onírica se producen procesos, como la condensación onírica, que facilitan «la transmutación de todos los valores psíquicos» (2014, LIS, II, p. 234). Este hecho, conlleva, entre otras cosas, que la intensidad de algunas representaciones, puedan ser transferidas a otras. Se producen modificaciones en el proceso psíquico, por lo tanto: «Esta modificación del proceso psíquico acostumbrado es la que hace posible cargar el sistema de las *P* hasta la completa vitalidad en una dirección inversa, o sea, partiendo de las ideas» (2014, II, p. 234). Es el proceso de deformación que se produce en la elaboración del ensueño y en el que realiza el desplazamiento, la condensación y la representabilidad, o figuración. Forman parte de los llamados procesos primarios.

El desplazamiento es el mecanismo que permite al deseo inconsciente transferirse de una representación a otra y articular un punto asociativo mediante el cual, el deseo, puede circular libremente de una representación a otra. Las representaciones pueden llegar a condensarse entre ellas, de tal forma, que una misma representación es capaz de contener a todas las demás y llegar a representar el deseo inconsciente, sustituyendo así, a las demás representaciones. Es lo que se denomina el contenido manifiesto del ensueño, el disfraz, la figuración a través de imágenes que encubren el contenido latente de la experiencia onírica. Así, nos encontramos que, una vez que las representaciones han sido despojadas de su identidad, debido a la transmutación de los valores psíquicos, es posible que el sistema perceptivo reciba una carga en sentido inverso, partiendo de las asociaciones de ideas, de lo potencialmente imaginario. De ahí, que el carácter irracional de las ensoñaciones durante la regresión se produce: «La representación queda transformada, en el sueño, en aquella imagen sensible (*sensorial*), de la que nació anteriormente» (2014, LIS, II, p. 234), ello se hace patente en el hecho de que la intelectualización de las ideas, su lógica discursiva latente, desaparece. Pierden su sentido en el proceso regresivo. Es como si estuviéramos en otro mundo regido por otros procesos, en un mundo aparte: el de las experiencias oníricas. Desaparece la «dirección progresiva» del sistema Ψ , pero cabe plantearse, si ¿son posibles los estados patológicos durante los estados de vigilia?. Por ejemplo, las alucinaciones que se dan en estados que se encuentran dentro de los síndromes orgánicos mentales y que presentan cuadros de alucinaciones y delirios. Freud considera que en estos casos, entre los que se encuentran la histeria, la paranoia y las visiones de las personas normales, se corresponden con regresiones, puesto que se produce un proceso en el que se transforman ideas en imágenes. Pero sólo se efectuará dicha transformación en las ideas que estén en íntima conexión con recuerdos reprimidos o inconscientes. Estaríamos refiriéndonos

44 El *material bruto*, podemos entenderlo, entre otras cosas, como la herencia arcaica del hombre donde se encuentra lo anímicamente innato, esto es, las pulsiones más puras, los registros instintivos primarios.

a posibles estímulos capaces de desencadenar este proceso regresivo. Puesto que no sólo en la experiencia onírica se puede producir la regresión, podemos contemplar como posibles supuestos que desencadenen la regresión, la sugestión, la hipnosis, y el consumo de sustancias psicotrópicas, entre otras.

En el caso de las alucinaciones patológicas, la paranoias o las psicosis alucinatorias, el proceso que se desencadena, «hace posible una completa carga alucinatoria de los sistemas de percepción» (2014, LIS, II, p. 240), es una carga directa del sistema *Inc* (inconsciente) en el sistema *P* (percepción). Esta carga en el sistema perceptivo no se lleva a cabo desde el exterior como es habitual (sentido progresivo), sino que se hace desde el interior, desde el inconsciente, que regresivamente avanza hasta el sistema perceptivo que se hace consciente en el sistema *Cc*. Para ello, deberá ser excluido del examen de realidad, que determinará la capacidad de diferenciar entre una percepción (exterior) y una representación intensamente cargada (interior).

Así pues, la regresión puede ser considerada como una consecuencia de la resistencia que impide el avance por el camino normal de la idea hasta la conciencia, «y de la atracción simultánea que los recuerdos sensoriales dados ejercen sobre ella» (2014, LIS, II, p. 240). Este recuerdo, es un recuerdo reprimido o inconsciente. Puede ser de origen infantil en la mayoría de los casos, «este recuerdo arrastra consigo a la regresión» (2014, II, p. 238), y con ello, a la forma de representación y a las ideas asociadas y que mediante la censura, han impedido su expresión afectiva. Éstas retienen un alto grado de intensidad sensorial:

Hemos opinado que esta regresión es siempre un efecto de la resistencia, que se opone al avance de la idea (pensamiento) hasta la conciencia por el camino normal, y de la atracción simultánea que los recuerdos sensoriales dados ejercen sobre ella. (2014, LIS, II, p. 240).

Se vislumbra la teoría de la represión, de hecho, a este párrafo fue añadida en 1914 una nota al pie de página en la que viene a explicar que un pensamiento puede caer en la represión por la acción conjunta de dos factores que actúan sobre él: por un lado, es rechazado mediante la censura de lo consciente y por el otro es atraída por lo inconsciente. Es decir, es frenado por la conciencia, y sin embargo es atraída por la fuerza de los recuerdos sensoriales.

Debido a estas características, Freud (1900), admite la idea de que la transformación de las ideas latentes en imágenes visuales durante la experiencia onírica, puede ser consecuencia de una fuerte atracción que se ejerce mediante el recuerdo que es representado visualmente y que puede “resucitar” aquellas ideas que fueron privadas de conciencia; es decir, que «aspiraban a hallar una expresión» (2014, LIS, II, p. 238). Estas escenas que son revividas, pueden ser tenidas como repeticiones fantásticas que se desarrollan durante el contenido manifiesto de la experiencia onírica. (2014, II, p. 239).

En el sentido regresivo, la percepción no avanza hacia el sistema de la motilidad. El camino regresivo se dirige hacia el extremo sensible, lo que acaba facilitando la aparición de la experiencia onírica, que como anteriormente señalamos, es lo mismo que decir “la alucinación”.

Entonces para Freud (1900), la característica de la regresión es provocar la experiencia onírica y la alucinación, por lo cual se pueden establecer tres tipos de regresión:

1 Tópica, que sería la inversión del estímulo hacía el extremo sensible.

2 Temporal, retornar a formas de funcionamiento anteriores, psiquismos que pertenecen a estado evolutivo anterior.

3 Formal, las formas de expresión y representación son sustituidas por formas más primitivas.

Freud nos advierte de que esta tipificación de la regresión, en el fondo, son una misma cosa, y se dan o coinciden en la mayoría de los casos: «Pues lo más antiguo temporalmente, es también lo más primitivo en el orden formal, y lo más cercano en la tópica psíquica al extremo de la percepción» (2014, LIS, II, p. 241).

Si el aparato psíquico, en estas circunstancias, busca el extremo sensible, en lugar del motor, que es lo que generalmente sucede durante la experiencia onírica y en la alucinación, quiere decir que su funcionamiento es similar al que se realiza en tiempos pasados como pueden ser los infantiles, donde impera el proceso primario; y mediante las posibilidades del mundo imaginario y fantaseado, a través de las identidades de percepción, la vía alucinatoria suple a la acción imposibilitada de expresión, aquella que todavía no puede ejercitarse mediante la lógica discursiva del pensamiento y la verbalización que se efectúa en el proceso secundario. (Villamarzo, 1989, II, p. 170). De igual forma, podemos plantear que nos encontramos, similarmente hablando, ante las funciones simbólicas y fantásticas (de orígenes primitivos y atávicos) que asociaremos a cuestiones como: la satisfacción de deseos, confundir la fantasía con la realidad o en su caso más extremo, confundir el símbolo por lo simbolizado. Cuestiones éstas que anteriormente mencionamos y que posteriormente desarrollaremos.

3. 3. 7 EL SUEÑO DE ANGUSTIA COMO REALIZACIÓN DE DESEOS

En el inicio de este apartado, Freud se plantea, nuevamente, como es posible que un *sueño de angustia*, pueda ser la realización de un deseo, y entre otras cosas se pregunta por qué el sueño puede limitarse única y exclusivamente a la realización de deseos. De igual forma, será posible que las preocupaciones diurnas influyan en la experiencia onírica. Las ideas y las impresiones sensoriales serán determinantes en dicha experiencia.

Divide los sueños en dos tipos, los que desarrollan imágenes sensoriales y los que no, como vimos anteriormente. Entonces ahora, cabe preguntarse, «de donde procede en cada caso el deseo que se realiza en el sueño» (2014, LIS, II, p. 243). Freud (1900), responde con tres posibles procedencias del deseo, que enumeramos a continuación:

1 Puede haber sido provocado durante el día y no haber hallado satisfacción a causa de circunstancias exteriores, y entonces perdura por la noche un deseo reconocido e *insatisfecho*. Estos deseos se pueden localizar en el sistema *Prec* (preconsciente).

2 Puede haber surgido durante el día, pero haber sido rechazado, y entonces perdura en nosotros un deseo insatisfecho, pero reprimido. Supuestamente, estos deseos han sido obligados a retroceder desde el sistema *Prec* al sistema *Inc*, y de conservarse, tiene que haber sido en éste sistema.

3 Puede hallarse exento de toda relación con la vida diurna y pertenecer a aquellos deseos que sólo surgen por la noche, emergiendo de lo reprimido. Estos deseos, -para Freud-, son totalmente incapaces de salir del sistema *Inc*. (2014, LIS, II, pp. 243-244).

Entonces mediante el análisis, se ha podido comprobar, en líneas generales, en todas las experiencias oníricas, que en su elaboración han sido sometidas a deformaciones. El deseo procede del inconsciente y este deseo, durante el día pasó desapercibido, no fue consciente para nosotros. De esto podría derivarse la idea, de que todos los deseos llegarían a ser «equivalentes y de igual poder» (2014, LIS, II, p. 245).

Freud no duda de que en los sueños infantiles, se encuentra el estímulo en el origen de un deseo insatisfecho durante el día, puesto que la energía que se deriva «de los impulsos optativos infantiles» (2014, LIS, II, p. 245), así lo corroboran. Pero en el caso de los adultos, piensa que no sólo el impulso de un deseo insatisfecho pueda ser suficiente para provocar la experiencia onírica. El adulto está socialmente sometido, por lo que nos vemos abocados a ejercer un dominio «progresivo» sobre nuestra vida instintiva. Este dominio está procesado en la actividad intelectual que nos conduce a renunciar y desistir a la formación de deseos que puedan ser de una intensidad equiparable a los que se pueden desarrollar durante la infancia. No conservaremos esos deseos.

Dentro de este proceso, sí se pueden encontrar ciertas diferencias individualizadas, dependiendo del tipo psicológico de cada individuo, puesto que ciertas personas, sí pueden conservar «el tipo infantil de los procesos anímicos durante más tiempo que otras» (2014, II, p. 245). Estas diferencias para Freud se pueden observar también en «la debilitación de la representación visual, originariamente muy precisa»⁴⁵ (2014, LIS, II, p. 245). Así y todo, si el deseo insatisfecho durante el día no es lo suficientemente importante como para llegar a crear una experiencia onírica, ese deseo preconsciente tiene que verse fortalecido por otros factores, para posibilitar la oportunidad de formar una experiencia onírica: «Imagino que el deseo consciente sólo se constituye en estímulo del sueño cuando consigue despertar un deseo inconsciente de efecto paralelo con el que reforzar su energía» (2014, LIS, II, p. 246).

Los deseos inconscientes son dinámicos, por lo tanto activos. Su naturaleza pulsional les confiere una energía, que tiene la capacidad de proyectarse en busca de una *expresión* «en cuanto se les ofrece ocasión para aliarse con un sentimiento procedente de lo consciente, y transferirle su mayor intensidad» (2014, II, p. 246). Estos deseos inconscientes indestructibles e inmortales, son deseos reprimidos, de ahí su energía deflagante. Son de procedencia infantil «*El deseo representado en el sueño tiene que ser un deseo infantil*» (2014, II, p. 246). Entonces, en las personas adultas su procedencia es desde el inconsciente, o sea, reprimido; no como en los niños que al carecer de censura entre el *Prec* y el *Inc*, es un deseo insatisfecho, de la vida diurna, que no ha sido reprimido. No es otro, que la capacidad de un deseo inconsciente de asociarse con un sentimiento consciente, o lo que es lo mismo, la particularidad de revestir los afectos conscientes de una fuerza e impulso característica y propia de la pulsión, aunque, en este caso determinado, se asocie sobre un fenómeno psíquico como el sentimiento consciente, que tiene su origen en el extremo sensible del aparato psíquico. Se produce una asociación entre un deseo de origen regresivo y un sentimiento de origen progresivo. ¿Qué tipo de sentimiento?, Freud no lo dice., ¿podría tratarse de un sentimiento desiderativo? Pensamos que sí.

Claramente queda establecida la relación de los deseos inconscientes con los sentimientos conscientes, mediante la capacidad dinámica del inconsciente para asegurarse finalmente su jerarquización y acabar sometiendo al aparato psíquico. Al igual que el trabajo elaborado por el deseo para su realización se desarrolla en los ámbitos psíquicos, dependiendo de su origen y procedencia, además de la dinamización ejercida sobre él, bien sea reprimido, rechazado o insatisfecho.

En todos los casos deberá rendir cuentas en los tres sistemas: inconsciente, preconsciente y el de la conciencia. Por lo tanto, en primer lugar tenemos que resaltar que no solo de deseos reprimidos

45 Esta y otras cuestiones referentes a la imaginación y la fantasía, han sido apuntadas ya en (*cfr.* 3. 3. 6), al final de la regresión, en los tres tipos. Y serán tratadas más en profundidad cuando abordemos las dos funciones principales de los procesos primario y secundario, siendo la primera de dichas funciones la de diferenciar entre realidad y fantasía.

se nutre la elaboración onírica sino que, «*Los restos diurnos pueden tener el carácter de deseos, del mismo modo que cualquier otro*» (2014, LIS, II, p. 248). Estos *restos diurnos*, son los que Freud sitúa en el preconscious y, que a través del contenido manifiesto, logran someter a la conciencia para introducirse en la experiencia onírica.

En la vida diurna podemos llegar a almacenar restos de estímulos psíquicos que no tienen por qué tener y poseer principalmente cierta cualidad desiderativa. Estos estímulos, que permanecen en el preconscious, tienen su origen en los problemas y preocupaciones que se dan durante la vida diurna, y poseen una capacidad potencial de llegar a sumirnos en estados de inquietud y desasosiego. Estados depresivos o estresantes, donde claramente se impone una aceleración optativa en forma de pre-ocupación. Estas impresiones, sensaciones y emociones, suelen ser de carácter muy diverso y tienen la facultad, -en la mayoría de los casos impidiendo su cese-, de continuar su actividad mental y desarrollar procesos anímicos en el preconscious durante la etapa de reposo. Freud dividió en cinco grupos estos estímulos mentales:

- 1 Los procesos interrumpidos durante el día por una causa cualquiera.
- 2 Los procesos que se ven paralizados por causa del cese de nuestra energía mental.
- 3 Lo rechazado y reprimido durante el día.
- 4 Aquello que la labor diurna de lo preconscious ha estimulado en el inconsciente.
- 5 Los estímulos mentales formados por las impresiones diurnas indiferentes e inderivadas.

Todos estos diferentes estímulos mentales generalmente se constituyen como excitaciones, que durante el sueño ejercen una intensidad dinámica cuyo fin es el de conseguir una expresión que los permita llegar a la conciencia. La excitación nocturna que se desarrolla en el preconscious tiene que encontrar el camino que siguen las *excitaciones optativas*, que proceden del inconsciente, para conseguir un refuerzo suficiente mediante el inconsciente, lo que les permitirá acceder a la conciencia; aunque para ello, se vean obligadas a dar «los rodeos de las excitaciones inconscientes» (2014, LIS, II, p. 248), es decir, participar de los procesos de la deformación onírica. Los restos diurnos logran introducirse en la experiencia onírica, incluso si son de carácter *penoso y desagradable*; y como anteriormente indicamos, cuando en las ideas latentes se encuentra un material que puede ser de naturaleza contraria a la realización de deseos. Esto ocurre cuando durante la elaboración onírica las representaciones displacenteras pueden pasar transformadas, aunque ello no impida que puedan ser identificadas en el contenido manifiesto:

El análisis nos demuestra que también estos sueños displacientes son realización de deseos. Un deseo inconsciente y reprimido, cuya satisfacción habría de ser sentida con displacer por el *yo* soñador. Ha aprovechado la ocasión ofrecida por la conservación de la carga psíquica de los restos diurnos penosos y le ha prestado su apoyo, haciéndolos susceptibles de provocar un sueño. (2014, LIS, II, p. 250)

3. 3. 8 EL DESEO ALUCINADO COMO IDENTIDAD DE PERCEPCIÓN

Anteriormente (*cf.* 3. 3. 1), ya mencionamos este aspecto del deseo que se basa en una experiencia de satisfacción. Si bien las experiencias traumáticas pueden ser compensadas por vía alucinatoria, en el caso de la tendencia psíquica que se orienta a conseguir la repetición de la

primera satisfacción sería orientada más concretamente a satisfacer las necesidades pulsionales. En base a esta necesidad pulsional (deseo), diferente de la fisiológica (reproducción formal), un impulso psíquico cargará la imagen mnémica de una percepción creando una alucinación como en el estado más primitivo del aparato psíquico de tal forma «que el deseo termine en una alucinación» (BNOG, 1981, I: 689). Nos encontramos con el sentido regresivo del sistema Ψ (cfr. 3. 3. 6), aquel que tiene la función de satisfacer el deseo e impone el placer de desear. También hay que tener en cuenta que al invertirse el sentido progresivo se producirá una fractura psíquica o psicológica impuesta por el funcionamiento más primitivo y primario del aparato psíquico gobernado por el principio de placer. El sistema psíquico se encargará de crear una identidad perceptiva, por lo que el objeto de satisfacción debido a esta identidad de percepción se constituirá como objeto perdido por lo que al estar perdido y ausente no podrá cubrir la satisfacción de la necesidad, pero lo que es más importante introducirá una nueva y distinta forma de satisfacción, la del sujeto plenamente rendido a su inconsciente, dominado por el principio de placer que no hace otra cosa que desear. Esta posición en el fondo deja al sujeto alejado de la vía de la satisfacción llevándolo, arrastrándolo hacia un proceso ineficaz que conminará al sujeto a lo que Freud posteriormente llamará compulsión a la repetición donde el sujeto realiza compulsivamente una búsqueda que evocará mediante la ilusoria identidad de percepción. Entrará en juego la memoria mediante una huella mnémica específica que busca la percepción para formar un señuelo como cumplimiento del deseo. Ésta memoria no es la memoria del organismo poblada de recuerdos desprovistos de intensidad afectiva, es una acción mnémica rememorativa investida que trata «la repetición de una percepción imposible que la alucinación finge» (Cosentino, 1992, p. 13).

3. 3. 9 LA CONFRONTACIÓN DE DESEOS

Si el sueño es satisfactorio y no se dan afectos displicentes, es porque el deseo inconsciente coincide con el consciente (sentido progresivo), pero en el caso contrario, donde reinan las experiencias oníricas displicentes (sentido regresivo), es cuando surge lo que Freud (1900), denomina como: «la discordia, entre lo consciente y lo inconsciente –lo reprimido y el yo-» (2014, LIS, II, 2015, p. 251). Si un deseo reprimido llega a satisfacerse, esta satisfacción se maximiza, llegando a equilibrar la intensidad de los afectos de los restos penosos diurnos. Los anula, por lo cual la experiencia onírica se caracterizará por contener una cualidad afectiva indiferente aunque, en sí, constituya una ambivalencia paradójica ya que se «constituye por un lado la realización de un deseo y por otro la realización de algo temido» (2014, II, p. 251). En este caso, puede darse la situación de que el yo se revuelva contra la satisfacción lograda al realizar el deseo reprimido. Consecuentemente se desencadenarán afectos displicentes pudiendo llegar a desarrollar angustia y la posterior interrupción del sueño.

También se pueden dar experiencias oníricas displicentes en lo que Freud denomina como *sueños punitivos*. Éstos se corresponden cuando los restos diurnos son de naturaleza satisfactoria, pero estas satisfacciones son ilícitas, esto es, reprochables y moralmente inasumibles.

«Aquello que en ellos queda realizado es igualmente un deseo inconsciente. El de un castigo del soñador por un deseo ilícito reprimido» (2014, II, p. 251). Si anteriormente vimos que el deseo inconsciente que provocaba el sueño tenía su origen en lo reprimido, ahora se da el caso, de que también se trata de un deseo inconsciente pero en el cual no podemos asignar *lo reprimido* sino al yo. Se dan en ambos casos dos antítesis:

1 consciente > <inconsciente

2 el yo > <lo reprimido

En este segundo caso, la cualidad esencial sería que no es el deseo inconsciente que procede de lo reprimido, es decir, del sistema *Inc*, el principal origen de la experiencia onírica. Es el deseo que reacciona a él, que en este caso, procede del yo. Es también inconsciente, es decir preconsciente, puesto que es en este sistema donde se encuentra esencialmente la característica psicológica del sueño. Entonces, cuando el origen de la experiencia onírica proviene de los restos psíquicos de la vida diurna, es reforzado por un deseo inconsciente. El estímulo debe encontrar una intensidad que sea capaz de impulsar su camino hasta la conciencia. Esto se realiza mediante un deseo inconsciente que refuerza el estímulo que procede de los restos diurnos.

Freud (1900) explica así las relaciones entre las diferentes *intensidades*, y como deben transferirse de las ideas latentes al contenido manifiesto:

En la mayoría de los sueños hallamos un centro que posee una especial *intensidad sensorial*. Este centro constituye regularmente la representación directa de la realización de deseos, pues cuando deshacemos los desplazamientos de la elaboración hallamos sustituida la *intensidad psíquica* de los elementos de las ideas latentes por la intensidad sensorial de los elementos del contenido manifiesto. (2014, II, p. 254).

La *intensidad psíquica* de los elementos de las ideas latentes nos remite al valor y el grado de interés de una representación, mientras que la *intensidad sensorial* nos remite a la intensidad de lo representado en el contenido manifiesto. De ello podemos deducir que la *representación inconsciente*, aquella que se corresponde directamente a la realización de deseos, será «absolutamente incapaz, como tal, de llegar a lo preconsciente. Lo único que puede hacer es exteriorizar en él un efecto, enlazándose con una representación preconsciente no censurable a la que transfiere su intensidad, y detrás de la cual se oculta» (2014, LIS, II, p. 255). Es lo que Freud denomina con el nombre de *transferencia*. Dentro de sus funciones puede obviar la representación que procede del preconsciente, o puede someterla a modificaciones paralelas a los contenidos de las representaciones inconscientes.

Podemos afirmar que los restos diurnos no sólo toman del inconsciente el deseo reprimido que se transforma en impulso para la elaboración del sueño; también brindan al inconsciente el objeto de la transferencia, y además, como bien afirma el propio Freud: «Su actuación, y no la del sueño –que ejerce, por el contrario, una acción protectora–, es la que puede calificarse de perturbadora» (2014, II, p. 257).

Nos encontramos con una parte de nuestro planteamiento inicial: la de que la realización de deseos puede ser concebida como la confrontación entre dos deseos que pertenecen a diferentes sistemas psíquicos, en este caso, al inconsciente y al preconsciente, como venimos explicando a lo largo de los párrafos anteriores. Nos parece sumamente interesante este planteamiento, no sólo porque resalta la transferencia que se produce entre las intensidades psíquicas inconscientes y las intensidades sensoriales preconscientes, también porque determina la importancia de la confrontación entre dos deseos; dos intensidades y la fuerza impulsora de que se vale la elaboración onírica para transmitir sus impulsos a un estado consciente. Es una confrontación entre dos componentes del sistema Ψ , lo cual nos lleva a entender la explosiva irrupción del síntoma.

Para Freud el síntoma no se puede circunscribir a la expresión de un deseo inconsciente realizado. Para que la formación del síntoma se lleve a cabo, también tiene que darse la realización de un deseo preconsciente. En este caso, el deseo en ambos sistemas derivará en una doble determinación del

síntoma. Entonces, al igual que en la elaboración onírica, el número de *superdeterminaciones*, será ilimitado⁴⁶. Freud (1900), al respecto comenta:

La determinación que no procede de lo inconsciente es, a mi juicio, siempre un proceso de reacción contra el deseo inconsciente, por ejemplo, un autocastigo. Puedo, por tanto, afirmar, en general, *que el síntoma histérico no nace sino cuando dos realizaciones de deseos, contrarias y procedentes cada una de un sistema psíquico distinto pueden coincidir en una expresión*. (2014, LIS, II, p. 263).

Esa *expresión* en la que pueden coincidir *dos realizaciones de deseos*, en este caso contrarias, nos remite a tener en cuenta un factor importante: las fantasías⁴⁷. Éstas, pueden ser consideradas como deseos no realizados, o la aspiración de un deseo, puesto que las pulsiones insatisfechas pueden llegar a convertirse en «las fuerzas impulsoras de las fantasías» (BNOC, 1981, II, p. 1344).

Posteriormente, en el año 1908, el propio Freud considerará que: «El nexo de las fantasías con los síntomas no es simple sino múltiple y complejo. Probablemente a consecuencia de las dificultades con que tropieza el afán de las fantasías inconscientes por procurarse una expresión» (AOC, 1981, IX, p. 144).

También este *nexo múltiple y complejo*, de igual manera, es válido para los pensamientos oníricos o latentes y los elementos del contenido manifiesto, que como anteriormente vimos, se desarrollan durante la elaboración onírica. Por lo tanto, la cualidad de la *expresión* bien puede ser la que se circunscribe dentro de los cuatro factores de la elaboración onírica y que principalmente podemos resumir como una deformación de las ideas latentes en el contenido manifiesto.

3. 3. 10 LA REPRESIÓN COMBATE EL DISPLACER: lo primario y lo secundario

En la estructuración de la psicología de los procesos oníricos, se hace necesario encontrar una definición del proceso que se realiza entre los diferentes sistemas; un proceso básico y que se realizará, por un lado, en el sistema *Inc*, y por otro, en los sistemas *Prec-Cc*. Tal como Freud (1900-1901), comenta: «En la formación del sueño participan dos procesos psíquicos de naturaleza diferente; uno crea pensamientos oníricos de perfecta corrección, de igual valor que el pensamiento normal; el otro procede con estos de una manera extraña en grado sumo, incorrecta» (AOC, 1992, V, pp. 586-7).

Esta manera de crear pensamientos es la elaboración onírica; y los procesos se convierten en construcciones que sustentarán el *andamiaje psicológico* mas allá de la confabulación freudiana en torno a un aparato psíquico primitivo, cuya función era la de evitar la acumulación de excitación, y mantenerse exento de ella. El hecho de tratar de evitar excitación ya supone, en cierta medida, una coerción a las energías psíquicas excitatorias que tratan de hacerse conscientes:

46 (cfr. 3. 3. 2). Cuando hablamos de la elaboración onírica, citamos al desplazamiento como segundo factor: *La superdeterminación es un poder psíquico, que es capaz de desinhibir la intensidad de «los elementos» que contienen un valor psíquico más intenso y a su vez, crear mediante la superdeterminación de lo múltiplemente determinado y multilateralmente sustentado, «otros elementos» de un valor psíquico menos intenso, menos valioso, que son capaces de llenar el contenido manifiesto, estas representaciones son capaces de «integrarse en contextos asociativos muy alejados del conflicto defensivo*.

47 El tema de las fantasías será de vital importancia a la hora de desarrollar la diferencia entre realidad y fantasía, una de las características del proceso primario y secundario.

Por mi parte, me limito a mantener la hipótesis de que la actividad del primero de los sistemas Ψ tiende a una libre derivación de las cantidades de excitación, y que el segundo sistema provoca, con las cargas que de sí emanan, una coerción de dicha derivación y una transformación de la misma en carga psíquica en reposo (2014, LIS, II, p. 295).

Prácticamente, con esta descripción de la actividad entre los dos sistemas, está perfilando la principal articulación procesual de la psicología de los procesos oníricos y que, más adelante en 1915, constituirá una de las bases fundamentales para entender las consecuencias tópicas y dinámicas metapsicológicas de la represión.

Para tratar de entender mejor estas confrontaciones entre el placer (descarga de excitación) y el displacer (carga de excitación), Freud (1900-1901), recurre a un ejemplo basado en la experiencia de un sobresalto exterior, una impresión fuerte, que es capaz de generar displacer. En el *aparato primitivo*, puede actuar un estímulo de percepción que sea motivo de displacer, el aparato reaccionará con el fin de tratar de sustraer la percepción y el displacer:

Cada vez que reaparezca la percepción, ese movimiento se repetirá enseguida (algo así como un movimiento de huida), hasta que la percepción vuelva a desaparecer. Pero en este caso no quedará inclinación alguna a reinvestir por vía alucinatoria o de otra manera la percepción de la fuente de dolor. Más bien subsistirá en el aparato primario la inclinación a abandonar de nuevo la imagen mnémica penosa tan pronto como se evoque de algún modo, y ello porque el desborde de su excitación hacia la percepción provocaría displacer (más precisamente: empezaría a provocarlo). El extrañamiento respecto del recuerdo, que no hace sino repetir *{Wiederholung}* el primitivo intento de huida frente a la percepción, es facilitado también por el hecho de que el recuerdo, a diferencia de la percepción, no posee cualidad suficiente para excitar a la conciencia y atraer de ese modo sobre sí una investidura nueva. Este extrañamiento que el aparato psíquico realiza fácilmente y de manera regular respecto del recuerdo de lo que una vez fue penoso nos proporciona el modelo y el primer ejemplo de la *represión psíquica* {esfuerzo de desalojo psíquico}. (AOC, 1992, V, pp. 589-90).

El principio de displacer imposibilita al primer sistema Ψ para incluir algo desagradable en su desarrollo; este sistema «no puede hacer otra cosa que desear». Si esto fuera así, el trabajo de pensamiento que debe desarrollar el segundo sistema sería imposible, puesto que estaría sujeto a recibir sólo los recuerdos de experiencias placenteras, con lo cual el desarrollo de pensamiento se vería obstruido. Entonces, la única vía que queda para el segundo sistema es el de invertir ese recuerdo displacentero para evitar la carga de displacer. Los recuerdos que llegan al segundo sistema tienen por cometido adaptarse al principio de displacer y por consiguiente a economizar mediante un gasto mínimo, tanto en el proceso de ahorro de energía psíquica como fisiológica.

Se establece para Freud (1900-1901), la clave de la doctrina de la represión. Esta surge de la articulación de dos sistemas y la gestión que estos hacen de las representaciones psíquicas:

Retengamos, pues (y es la clave de la doctrina de la represión), que *el segundo sistema sólo puede invertir una representación si está en condiciones de inhibir el desarrollo de displacer que parta de ella*. Lo que se sustrajera de esta inhibición permanecería inasequible también para el segundo sistema; a consecuencia del principio de displacer, se lo abandonaría enseguida. (AOC, V, 1992, p. 590).

Encontramos también el principio inhibitor de la carga afectiva, éste se encuentra en el fin y fundamento de la represión, como podremos comprobar en el siguiente capítulo. Ahora, ya nos encontramos en condiciones de establecer los procesos que determinan la actividad psíquica en

la articulación toponímica de los sistemas psíquicos, lugares abstractos de concreción contigua y efímera. Estos son el proceso primario y secundario, que Freud (1900), define así:

Llamaremos *proceso primario* al único proceso psíquico que puede desarrollarse en el primer sistema (*Inc*), y *proceso secundario* al que se desarrolla bajo la coerción del segundo (*Prec*) [...] El proceso primario aspira a la derivación de la excitación para crear, con la cantidad de excitación así acumulada, una *identidad de percepción*. El proceso secundario a abandonado ya este propósito y entraña en su lugar el de conseguir una *identidad mental (de pensamiento)*. (2014, LIS, II, p. 298), (paréntesis añadidos).

El procedimiento que se desarrolla en el proceso secundario mediante el pensamiento se puede concebir como *un rodeo*, que no busca otro fin que el de evitar el *displacer*; pero la deformación y la elaboración hacen que las intensidades de las representaciones dificulten dicho fin.

Existe una tendencia en el pensamiento, exclusivamente orientada a liberarse de ser regulado exclusivamente por el principio de *displacer*, lo cual conlleva mantener una limitación sobre el consabido desarrollo de los afectos mediante la función intelectual. La conciencia será determinante en este propósito regulador que gestione la producción de afectos, lo cual conllevará una sobrecarga por parte de la conciencia. Este procedimiento es difícil de conseguir, y raras veces se lleva a cabo de forma satisfactoria, incluso en la vida carente de patologías neuróticas. Es inevitable que nuestro pensamiento permanezca inaccesible a la *falsificación* a la que nos puede someter el principio de *displacer*.

A continuación, los procesos primario y secundario se pueden definir desde dos puntos de vista:

Son los dos modos de funcionamiento del aparato psíquico, tal como fueron descritos por Freud. Pueden ser radicalmente distinguidos:

a) desde el punto de vista *tópico*: el proceso primario caracteriza el sistema inconsciente, mientras que el proceso secundario caracteriza el sistema preconscious- consciente.

b) desde el punto de vista *económico-dinámico*: en el caso del proceso primario, la energía psíquica fluye libremente, pasando sin trabas de una representación a otra según los mecanismos del desplazamiento y de la condensación; tiende a re-actuar plenamente las representaciones ligadas a las experiencias de satisfacción constitutivas del deseo (alucinación primitiva). En el caso del proceso secundario, la energía es primeramente «ligada» antes de fluir en forma controlada; las representaciones son *catectizadas*⁴⁸ de una forma más estable, la satisfacción es aplazada, permitiendo así experiencias mentales que ponen a prueba las distintas vías de satisfacción posibles. (Laplanche-Pontalis, 1993, p. 302).

El proceso primario se caracteriza por: pertenecer al sistema inconsciente, contener un registro instintivo primario y elaborar identidades de percepción. Es la parte reprimida del aparato psíquico. El proceso secundario se caracteriza por: pertenecer al sistema preconscious-conciencia, elaborar identidades de pensamiento. Es la parte represora del aparato psíquico. La confrontación del pensamiento del proceso secundario, -al cual le resulta intolerante los impulsos pulsionales que se desarrollan y circulan libremente en el inconsciente-, con el proceso primario, será lo que constituye la esencia de la represión.

48 El término *catectizadas*, hace referencia a la catexis: es la cualidad de que cierta energía psíquica se halle unida a una representación.

Se puede diferenciar este proceso mediante tres pasos fundamentales, que serían los siguientes:

Se produce una contraposición entre procesos, que deriva de la intolerancia del proceso secundario, lo que conlleva a la impositiva «instalación de la represión psíquica» (Villamarzo, 1989, I, p. 178). La contraposición entre los procesos está fundada en la libre derivación de la energía psíquica, en el proceso primario, y la coerción a esa libre derivación que impone el proceso secundario. Esta censura tiene su origen en la propia acción defensiva del proceso secundario, que en su intolerancia a aceptar el displacer que conlleva la máxima descarga de energía, tiende a rechazar todo contenido psíquico que pueda ser de carácter desagradable. Esta férrea oposición sistemática a lo *penoso y desagradable*, conlleva la tan consabida represión psíquica.

3. 3. 11 EL REGISTRO INCONSCIENTE DE LA EMOCIÓN

Freud (1900), al explicar el sistema Ψ , describe los diferentes componentes que lo integran con el término «sistemas», si bien, explica que hay sucesivos y progresivos sistemas Hm (Hm, Hm' y Hm''), que se van sucediendo, ya que «las percepciones que llegan hasta nosotros dejan en nuestro aparato psíquico una huella a la que podemos dar el nombre de *huella mnémica*» (2014, LIS, II, pp. 228-229). Es más, «aquello que denominamos carácter, reposa sobre las huellas mnémicas de nuestras impresiones» (2014, II, p. 231).

En nuestra infancia y juventud es cuando las impresiones recibidas tienen un poder más intenso y determinante en la formación de nuestra personalidad. Esas impresiones tan intensas registradas como huellas mnémicas son las que a la larga más difícilmente pueden llegar a ser conscientes en nuestra conciencia. Al final, la función de las huellas mnémicas es tan importante, que se convierte en un sistema capaz de conformar nuestro carácter en base a los registros mnémicos, sobre todo los que han causado fuertes experiencias afectivas.

Según la teoría freudiana, no se puede recuperar la intensidad de esa huella mnémica, ahora convertida en identidad perceptiva, puesto que ha sido transferida a una representación inconsciente mediante la represión originaria. Ésta, no incide sobre la pulsión como tal, es decir, sobre la fuerza que nos empuja al fin, sino que se fija en sus representantes: «Sobre sus signos, sus «representantes», que no llegan a la conciencia y a los cuales queda fijada la pulsión. Se crea así un primer núcleo inconsciente que funciona como polo de atracción respecto de los elementos a reprimir» (Laplanche y Portalis, 2006, p. 378). Estos representantes inconscientes ya no son la pura huella mnémica primigenia, sino que se han convertido en su representación inconsciente, en identidad perceptiva y, como representación inconsciente, se comporta como un impulso reprimido. Este impulso es capaz de desarrollar energías que se convierten en carga excitatoria que culmina en el principio de displacer. Así es que, para Freud (1923), un impulso reprimido: «Puede desarrollar energías sin que el yo advierta la coerción, y solo una resistencia contra tal coerción o una interrupción de la reacción de descarga lo hacen consciente en el acto como displacer» (2012, EYE, p. 20).

Ahora nos centraremos en tratar de explicar cómo se puede generar un registro emocional en la niñez y cómo éste puede quedar reprimido en el inconsciente para, en una etapa futura, regresar. Posteriormente ahondaremos en la cuestión de: si realmente existen los “sentimientos” inconscientes, dónde se encuentran (topos), y como es su proceso de transformación en representaciones conscientes e inconscientes. Abordando estos procesos, encontraremos el mecanismo que provoca la emoción siniestra y el sentimiento de lo siniestro, que ya mencionamos anteriormente.

3. 3. 12 LA SUSTITUCIÓN DE LAS HUELLAS MNÉMICAS POR LA CONCIENCIA

En el caso de la experiencia estética, la emoción de lo siniestro sería una inducción hacia una posible regresión, pero en éste caso sería una regresión "light", castrada, ya que la sustitución de las huellas mnémicas (puras) por sentimientos o pensamientos (construcciones conscientes de la conciencia), sólo posibilita aproximarnos a lo siniestro mediante lo que Freud (1919), llamará «provocar efectos siniestros que no existen en la vida real» (BNOC, 1981, III, p. 2503), característico de lo siniestro imaginado. Esta sustitución se llevaría a cabo por la conciencia. Ésta creará el sentimiento de lo siniestro, que no es lo mismo que la emoción siniestra, que se corresponde con un registro afectivo primario. Este sentimiento, al que solemos atribuir connotaciones inherentes a la emoción siniestra, se encuentra sometido a un mecanismo represivo inconsciente que conlleva la separación del afecto de su representación. Esto no es otra cosa que, separar la carga pulsional, es decir, la emoción siniestra investida en dicha representación. Es muy importante diferenciar entre la huella mnémica y lo que sustituye la conciencia. ¿Es una construcción de identidad de pensamiento?

La diferencia estriba en que mientras que la huella mnémica es perceptiva y se procesa en el proceso primario, se corresponde con lo que hemos llamado «emoción siniestra», está, es pura y proviene directamente del inconsciente, se ha formado como una identidad de percepción que es dinámica, puesto que los impulsos pulsionales se desarrollan y circulan libremente en el inconsciente, mientras que por su parte, la identidad de pensamiento, se da en la conciencia y se procesa en el proceso secundario. Es la parte represora del aparato psíquico.

Se pasa del principio de displacer, hasta llegar al principio de placer, donde el principio de realidad regula y determina el valor jerárquico y la importancia de la conciencia y el sistema sensorio-perceptivo. Es aquí donde se crea el sentimiento de lo siniestro, y mediante la estética, se crean efectos que transmiten sensaciones. La estética produce el proceso de estetización (la estrategia dentro de un orden de la conciencia), una forma de utilizar la emoción siniestra y sus cualidades (lo terrorífico, lo fantástico, lo sobrenatural, lo irracional, etc.) como transgresión, pero no para romper el orden sino como estrategia dentro de ese orden, lógicamente, discursivo y ordenativo.

Ya advertimos al principio de este capítulo de la dificultad que plantean algunas disquisiciones freudianas, y más aún, las traducciones de sus trabajos en las diferentes ediciones. Hemos planteado como la conciencia acaba sustituyendo a las huellas mnémicas como registros emocionales. Pues bien, para llegar a entender este proceso es necesario retomar la anterior transcripción que utilizamos⁴⁹, la de Alianza (2014), y completarla con la de Amorrortu (1992) puesto que en ésta, al final incluyen una nota extremadamente aclaratoria e importante para el tema que nos ocupa. Esta es la de Alianza:

Por el contrario, nuestros recuerdos⁵⁰, sin excluir los más profundos y precisos, son inconscientes en sí. Pueden devenir conscientes, pero no es posible dudar que desplieguen todos sus efectos en estado inconsciente. Aquello que denominamos nuestro carácter reposa sobre las huellas mnémicas de nuestras impresiones, y precisamente aquellas impresiones que han actuado más intensamente sobre nosotros, o sea, las de nuestra primera juventud, son las que no se hacen conscientes nunca. Pero cuando los recuerdos se hacen de nuevo conscientes ni muestran cualidad sensorial alguna o sólo muy pequeña, en comparación con las percepciones. Si pudiéramos comprobar que la memoria y la cualidad se excluyen recíprocamente para la conciencia en los sistemas Ψ , se nos ofrecería una prometedora visión de las condiciones de la excitación de la neurona. (2014, LIS, II, p. 231), (nota añadida).

49 (Cfr. 3. 3. 4) El sentido progresivo.

50 El término recuerdo, en esta ocasión, nos puede llevar a una interpretación errónea. El recuerdo, no es inconsciente, de hecho nunca lo fue, ni lo será. Freud erróneamente, equiparará el término "recuerdo", con el del registro mnémico inconsciente, esta cuestión será aclarada por nuestra parte en (cfr. 4. 2. 1. 3).

Este mismo párrafo, en la edición de Amorrortu, incluye al final del mismo una nota (nº 9), que dice lo siguiente:

Nota agregada en 1925:] Después he sugerido que, en realidad, la conciencia surge en remplazo de la huella mnémica. Véase mi «Nota sobre la "pizarra mágica"»⁵¹. (1925a). [Cf. También *Más allá del principio de placer* (Freud, 1920g), *AE*, 18, pág. 25, donde se hace la misma afirmación. Todo este examen de la memoria se hará más comprensible si se estudian esos dos pasajes pertenecientes a escritos posteriores de Freud (AOC, 1992, V, p. 533), (nota añadida).

El párrafo al que se refiere en: (Cf. también *Más allá del principio de placer* (Freud, 1920g), que encontramos en (AOC, 1992, XVIII, p. 25), es el siguiente:

Adoptamos la hipótesis de que todos los procesos excitatorios de los otros sistemas les dejan como secuela huellas permanentes que son la base de la memoria, vale decir, restos mnémicos que nada tienen que ver con el devenir consciente. A menudo los más fuertes y duraderos son los dejados por un proceso que nunca llegó a la conciencia. Pues bien: nos resulta difícil creer que esas huellas permanentes de la excitación puedan producirse asimismo en el sistema P-Cc. Si permanecieran siempre conscientes, muy pronto reducirían la aptitud de este sistema para la recepción de nuevas excitaciones; y si por el contrario devinieran inconscientes, nos enfrentarían con la tarea de explicar la existencia de procesos inconscientes en un sistema cuyo funcionamiento va acompañado en general por el fenómeno de la conciencia. Entonces no habríamos modificado ni ganado nada, por así decir, con esta hipótesis nuestra por la cual remitimos el devenir-consciente a un sistema particular. Aunque esta consideración carezca de fuerza lógica concluyente, puede movernos a conjeturar que para un mismo sistema son inconciliables el devenir-consciente y el dejar como secuela una huella mnémica. Así, podríamos decir que en el sistema Cc el proceso excitatorio deviene consciente, pero no le deja como secuela ninguna huella duradera; todas las huellas de ese proceso, huellas en que se apoya el recuerdo, se producirían a raíz de la propagación de la excitación a los sistemas internos contiguos, y en estos. En tal sentido apuntaba ya el esquema que en 1900 introduje en el capítulo especulativo de *La interpretación de los sueños*. Si se considera cuán poco sabemos de otras fuentes acerca de la génesis de la conciencia, se atribuirá a la siguiente tesis, al menos, el valor de un aserto que exhibe cierta precisión: La conciencia surge en remplazo de la huella mnémica» (AOC, 1992, XVIII, p. 25).

Después de ésta afirmación: «*La conciencia surge en remplazo de la huella mnémica*». Lo primero que podemos hacer es preguntarnos:

¿Cómo surge la conciencia?

¿De qué forma la conciencia reemplaza la huella mnémica, como es lo que reemplaza?

¿De qué tipo de registros se sirve la conciencia para crear ese "algo", que reemplaza a la huella mnémica?

¿Realmente, que es lo que reemplaza: una emoción, una imagen, o toda una experiencia vivenciada?

Puesto que los recuerdos más fuertes nunca se hacen conscientes, es difícil imaginar que las huellas mnémicas permanentes puedan volver a producirse en los sistemas *Prec-Cc* (Preconsciente-

51 (AOC, 1992, XIX, p. 244). En *Nota sobre la pizarra mágica*.

Conciencia). Entonces es la conciencia la que sustituye a la huella mnémica, puesto que la conciencia se ubica en la confrontación con el mundo exterior. Es el devenir-consciente del proceso que estimula la percepción y en ese devenir no deja un registro, tal como Freud (1920), nos dice: «no le deja como secuela ninguna huella duradera» (AOC, 1992, XVIII, p. 25). Entonces, podemos recordar que si las huellas mnémicas inconscientes, se corresponden con los recuerdos de aquellas impresiones, y no pueden volver a reproducirse, o en su defecto, muestran una cualidad sensorial muy pequeña ocurrirá que: *Cuando los recuerdos se hacen de nuevo conscientes ni muestran cualidad sensorial alguna o sólo muy pequeña, en comparación con las percepciones* (2014, LIS, II, p. 231), es cuando *la conciencia surge en remplazo de la huella mnémica*. Es decir, la conciencia construye un *recuerdo consciente* (con un contenido tanto emocional como figurativo), mediante el cual reemplaza y sustituye aquel registro emocional que se mantiene en el inconsciente y que con toda probabilidad casi nunca se hará consciente⁵². Aquí entra en cuestión el tema de los recuerdos y la memoria, de cómo estos se articulan desde el preconscious en la conciencia. Qué papel juega la percepción, y en qué medida todos estos factores contribuyen a diferenciar o definir la huella mnémica, puesto que esta, forma parte de un complicado proceso que posteriormente abordaremos en *las huellas mnémicas inconscientes*.

52 Según la teoría freudiana, no se puede recuperar la intensidad de esa huella mnémica, ahora convertida en identidad perceptiva, puesto que ha sido transferida a una representación inconsciente mediante la represión originaria. Esta, no incide sobre la pulsión como tal, es decir, sobre la fuerza que nos empuja al fin, sino que se fija en sus representantes.

CAPÍTULO 4

**LO SINIESTRO PATOLÓGICO:
La experiencia emocional siniestra**

4.0 INTRODUCCIÓN

En el segundo capítulo abordamos la emocionalidad del sentimiento de lo siniestro, que se realiza mediante los procesos del conocimiento sensible y la experiencia, y los procesos subconscientes, donde el inconsciente, mediante las experiencias oníricas nos desvela la función de los deseos reprimidos.

En el tercer capítulo, a través de las teorías de Freud y de su práctica psicoanalítica, nos sumergimos en los procesos psíquicos del aparato anímico, donde podemos reconocer los diferentes procesos de la emoción siniestra. Consideramos como factores principales los mecanismos que tienen su génesis en el inconsciente: la regresión y la represión y que, en el caso de esta última, son la causa primera del retorno de lo reprimido. De igual forma, Freud (1900), indicó que en el inconsciente no sólo se alberga lo reprimido. Dentro de esta dualidad de registros, Freud determinó que los registros pulsionales primarios reprimidos, son capaces de volver a la conciencia, mediante la regresión y, que en su lucha por ser conscientes, chocan con otros deseos, los del preconscious. Este enfrentamiento puede llegar a provocar estados patológicos que se manifiestan mediante la angustia, el miedo, y terror.

Lo siniestro, en la teoría de Freud (1919), a través de los procesos psíquicos que desencadenan su manifestación, se convierte en lo que hemos denominado con el término: «lo siniestro patológico», como expresión de un síntoma, de origen psiconeurótico, que se corresponde con un inconsciente individual donde los procesos conductuales son su máxima expresión, patologizados en las neurosis y fobias. Estamos refiriéndonos a lo siniestro vivenciado.

Pero, no sólo del retorno de lo reprimido se compone lo siniestro sino que, la imaginación y la fantasía, lo que Freud denomina como lo siniestro imaginado (*en la ficción*), son capaces en algunas ocasiones de provocar *sensaciones siniestras* que, a su vez, pueden ser *objetualizadas* mediante los procedimientos estéticos, que acabarán por provocar una proyección *dinámica* del *sentimiento* de lo siniestro.

Esta cualidad *dinámica*, es la capacidad de transmitir cierta energía psíquica (emoción) que llegue a ser transferida al observador y que éste, mediante el proceso de estetización y objetualización, convierta estas reminiscencias emocionales en sentimientos. En este caso, el sentimiento de lo siniestro, se dará en lo siniestro imaginado, no en lo siniestro patológico donde la emoción, como angustia, se convertirá en máxima expresión afectiva de lo siniestro. Ésta es la cuestión que abordaremos en el presente capítulo.

Freud (1919), en su trabajo en torno a lo siniestro: (*Das Unheimliche*), se propone realizar una investigación centrada en un ámbito determinado de la estética, «uno marginal», y que escasamente ha sido tratado por ésta. Se corresponde con la vertiente estética que tiene en consideración una carga emocional considerada como «negativa» y que se corresponde con lo siniestro. Aquello que pertenece al orden de lo terrorífico y que es capaz de provocar angustia, miedo y terror.

Para Freud, *Das Unheimliche*, se encuentra dentro de esos dominios, y generalmente suele aplicarse o coincidir con *lo angustiante* en general. En su trabajo, subyace una intención: «Discernir, en lo angustioso, algo que además es "siniestro"» (BNOG, 1981, III, p. 2483).

Este estado emocional se experimenta mediante los procesos psíquicos y así, *Das Unheimliche*, será desarrollado basándose en sus propias teorías.

Por nuestra parte trataremos de aportar una visión crítica respecto a ciertos postulados teóricos de Freud⁵³ después de haber podido comprobar, mediante los procesos psíquicos de la emoción siniestra y lo siniestro patológico que, existen otras posibilidades de entender el origen y causa de lo siniestro más allá del retorno de lo reprimido. También trataremos de comprender cómo *Das Unheimliche*, puede ser investido de significaciones posteriores a la tan estudiada teoría de Freud.

En los procesos psíquicos de la emoción siniestra, a través de las teorías de Freud, subyacen una serie de confrontaciones que son las que determinan los mecanismos que operan a lo largo de los diferentes procesos. Son confrontaciones que afectan a los sistemas, los deseos y el sentido procesual del aparato psíquico. Se enfrentan dos sistemas: el inconsciente y el preconscious-conciencia, es decir dos instancias. El segundo sistema reprime al primero.

De esta confrontación surgen, evidentemente, los posteriores enfrentamientos. Éstos, son los de los deseos inconscientes con los preconscious, y el sentido progresivo del aparato psíquico con el sentido regresivo de éste.

Como bien podemos imaginar, estas confrontaciones son difíciles de explicar y a esta dificultad debemos sumarle la cantidad de procesos que se realizan durante la ejecución de estas confrontaciones, y sus consecuencias en el funcionamiento del sistema Ψ .

Dentro de estos procesos, podemos destacar la capacidad endopsíquica de proyectar una realidad sobrenatural. Cómo las experiencias traumáticas son compensadas por la vía alucinatoria de las imágenes; cómo se realiza el sentido progresivo que se caracteriza por partir del extremo sensible de la percepción hasta la conciencia así como el sentido regresivo, el que provoca la alucinación y surge del inconsciente hasta la percepción; cómo la dinámica de los deseos se manifiesta mediante la confrontación de éstos, articulada mediante la represión, donde podemos destacar el retorno de lo reprimido y la compulsión a la repetición. También las patologías como las fobias pueden asociarse con la obsesión, y crear ideas asociativas en torno a experiencias emocionales. Así como las diferentes funciones de las percepciones, que pueden llegar a constituirse como puntos asociativos de las huellas mnémicas y las representaciones inconscientes, mediante el efecto retardado de las huellas. Las consecuencias de todos estos procesos es que acabarán por provocar que la angustia sea un afecto que puede manifestarse desde el inconsciente.

53 Este es otro de los problemas que plantea la extensa producción teórica de Freud. *Das Unheimliche*, fue escrito en 1919, en consecuencia las teorías metapsicológicas aplicadas por el propio Freud para argumentar su teoría del retorno de lo reprimido, serán las que hasta ese momento el propio Freud había concebido. En base a esto, lo reprimido provoca la angustia. En 1923 en *Inhibición, síntoma y angustia*, declara: «No es la represión la que crea a la angustia, sino que la angustia está primero ahí, ¡es la angustia la que crea a la represión!» (AOC, 1992, XXII, p. 79). Nos enfrentamos ante un problema que, sería aplicar rectificaciones en base a teorías posteriores, aunque en ciertos pasajes de *La represión*, de 1915 ya podemos encontrar referencias a la angustia como una de las fuerzas impulsoras de la represión. Todo esto será tratado posteriormente.

4.1 DAS UNHEIMLICHE

Strachey, en la nota introductoria (AOC, 1992, XVII, pp. 217-218), en *Das Unheimliche*, destaca que se trata de un trabajo rescatado del fondo de un cajón y posteriormente reescrito, como así queda testimoniado en una carta que Freud dirigió a Ferenczi el 12 de Mayo de 1919. Por lo tanto, nos encontramos con la posibilidad de que fuera escrito en dos periodos. No sabemos en qué periodo pudo ser redactado y modificado, pero sí, que algunos de los temas expuestos en *Das Unheimliche* (1919), hacen referencia a *Tótem y tabú* (1912-1913). Por lo tanto, en aquel periodo, algunas consideraciones en torno a *Das Unheimliche*, ya debían ocupar sus pensamientos. De igual manera, podemos comprobar que dedica especial importancia al tema de *la compulsión a la repetición*, cuestión ésta, que tiene su origen en su trabajo *Más allá del principio de placer* (1920), al que alude en *Das Unheimliche*, como obra ya terminada. Esto es lo que lleva a Strachey a la suposición de que, al incluir esta cuestión, se trataría de una revisión posterior.

En el segundo párrafo de su trabajo, Freud (1919), dejó constancia de las líneas maestras para tratar de seguir su difícil labor al emprender una investigación estética a través de la metapsicología y el psicoanálisis.

Lo *Unheimlich*, lo siniestro, forma uno de estos dominios. No cabe duda que dicho concepto está *próximo a los de espantable, angustiante, espeluznante*, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general. Sin embargo, podemos abrigar la esperanza de que el empleo de un término especial *-unheimlich-* para denotar determinado concepto, será justificado por el *hallazgo en él de un núcleo particular*. En suma: quisiéramos saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es "siniestro". (BNOC, 1981, III, p. 2483).

En primer lugar, inscribe *Das Unheimliche* en un ámbito de la estética desconocido. En segundo lugar, no es posible encontrar un término que defina correctamente dicho concepto. En tercer lugar, casi siempre coincide con lo angustiante. En cuarto lugar, se aplica el término *Unheimliche* para tratar de averiguar que, en un estado afectivo de angustia, existe *algo que además es siniestro*.

Para Freud, el psicoanalista raramente suele emprender investigaciones en torno a la estética, considerada por éste, «como ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad» (1981, III, p. 2483). La estética se forma en torno a una serie de impulsos emocionales (alejados del campo del psicoanálisis, es decir, del conflicto), que se caracterizan por ser *inhibidos en su fin, amortiguados* y, en definitiva, *dependientes* de tantas constelaciones simultáneas. Es decir, los impulsos emocionales que conforman la estética, para Freud, son:

- 1 Restrictivos; puesto que están encaminados hacia la experiencia sensible de lo bello.
- 2 Amortiguados; ya que no se interesarán por cuestiones que causen displacer.
- 3 Dependientes; no sólo responden a orígenes intrínsecamente afectivos sino que dependen de factores tanto culturales como filosóficos.

La aportación de Freud al campo de la estética con *Das Unheimliche* es especialmente original y, adelantada a su tiempo, no es de extrañar que piense en el escaso interés y lo *a trasmano* que se pueden encontrar los estudios enfocados a estas cuestiones, puesto que la incursión empirista e

idealista en torno a la categoría estética de lo sublime no profundiza psicológicamente en la medida en que lo hace el maestro vienés.

Freud nos habla de la experiencia de un estado emocional angustioso y lo ilustra a través de ejemplos literarios ejemplificándolo casi de una forma paradigmática mediante la novela de E. T. A. Hoffmann "*El hombre de la arena*". Si bien el personaje principal, el joven Nathanael, es el que sufre lo siniestro patológico en su forma más extrema, la paradoja es que es un personaje de ficción. Freud realiza una síntesis psicoanalítica en la cual establece un diagnóstico, que podría ser comparado con algunos de sus casos clínicos. De hecho, lo siniestro patológico sólo será posible en enfermos psiconeuróticos, y no en estados emocionales que puedan ser provocados por la ficción. La ficción tan sólo llegará, si acaso, a provocar el sentimiento de lo siniestro.

Otra cosa bien distinta es, mediante la literatura, describir personajes psiconeuróticos y experiencias traumáticas equiparables a la emoción siniestra, es decir, a lo siniestro patológico. Por esto y otras razones hemos creído conveniente dedicar los dos últimos capítulos a lo siniestro patológico y a lo siniestro imaginado respectivamente.

A continuación, trataremos de especificar diferentes puntos derivados del párrafo anteriormente transcrito, y que consideramos es importante clarificar.

En primer lugar: Es conveniente resaltar en torno al concepto de lo siniestro, que, otra vez nos topamos con el problema de las traducciones de las obras de Freud. Como mencionamos en el capítulo anterior, entre las dos ediciones de las Obras Completas que he utilizado, existen diferencias a la hora de definir ciertos conceptos. Por ejemplo en la edición (BNOC, 1981), al referirse al concepto de lo siniestro, lo define así: «que dicho concepto está *próximo a los de espantable, angustiante, espeluznante*» (BNOC, III, 1981, p. 2483). Por otro lado, en la edición (AOC, 1992), al referirse al concepto de lo *ominoso* (siniestro), lo define así: «No hay duda de que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror» (AOC, 1992, XVII, p. 219). Está claro que ambas definiciones, se circunscriben con aspectos negativos y emocionalmente fuertes. Tanto espantable, espeluznante, angustiante, terrorífico y horror, pueden ser acepciones asociadas y contenidas en *lo siniestro*.

En segundo lugar: El término siniestro se aplica en un sentido que no se puede definir de una manera unívoca y sí en un sentido indeterminado, puesto que abarca diferentes cuestiones, como las anteriormente citadas. Generalmente acaba coincidiendo con lo angustiante. Freud tratará mediante el término *unheimlich*, hallar qué cualidades lo definen dentro del amplio espectro de lo angustioso.

En tercer lugar: La total filiación de *Das Unheimlich* con la angustia y, dentro de ese amplio espectro, lo espantable, espeluznante, lo terrorífico y el horror puesto que se encuentran *próximos o pertenecen* a dicho orden. Como Freud dice, se puede considerar que *unheimlich* se encuentra en «lo que excita angustia» (AOC, 1992, XVII, p. 219), o «siempre coincide con lo angustiante en general» (BNOC, 1981, III, p. 2483).

En cuarto lugar: Tendremos en cuenta que si Freud trata de discernir las cualidades de lo *unheimlich* dentro de lo angustioso y esto, lo angustioso, a su vez puede ser una de las cualidades de lo espantable, lo espeluznante, lo terrorífico y el horror, tendremos que admitir que deberemos centrarnos en los factores que contengan sensaciones definidas con las acepciones, entre otras, de lo espantable, lo espeluznante, lo terrorífico y el horror, capaces de provocar angustia, miedo y terror

puesto que éstas, son inherentes a lo siniestro. No trascienden, ya que son emociones y sentimientos subjetivos, intrínsecos a las experiencias emocionales individuales.

En quinto lugar: Freud establece dos formas de concebir lo siniestro: una será lo siniestro vivenciado y la otra forma será mediante lo siniestro imaginado.

La primera forma es consecuencia de los complejos infantiles reprimidos que retornan debido a una impresión exterior, y se da cuando el sujeto se encuentra bajo el dominio de una realidad psíquica.

La segunda forma se corresponde con la confirmación de convicciones primitivas que fueron superadas pero parecen hallar una nueva confirmación, es decir, que también retornan. En estos casos, el sujeto se encuentra bajo el dominio de una realidad material.

Ya para finalizar, y a modo de síntesis, podemos concluir resumiendo que, *Das Unheimliche*, se nos presenta articulado y dividido en tres secciones, que a continuación vamos a resumir:

I En la primera, menciona la escasez de referencias escritas, que se ocupen de cuestiones emocionales negativas, tanto en el ámbito de la estética como en la literatura medicopsicológica. Sólo destaca el trabajo de Ernest Jentsch: "*Sobre la psicología de lo siniestro*" de 1906. El resto de esta primera sección está dedicado a un exhaustivo análisis terminológico de lo *terrorífico*⁵⁴, en la lengua alemana.

II La segunda sección es la más extensa. En ella Freud se dedica a exponer y analizar las diferentes cuestiones, como «las personas y cosas» y «los sucesos y situaciones susceptibles», que pueden provocar lo que él denomina como «el sentimiento de lo siniestro» (BNOC, 1981, III, p. 2488). Freud encuentra en la literatura uno de los medios que mejor ejemplifican el sentimiento de lo siniestro. A través de un cuento de E. T. A Hoffmann, "*El hombre de la arena*", el psicoanalista nos expone una doble lectura, y como si de una experiencia onírica se tratase, nos descubre las ideas latentes y el contenido manifiesto del terrible relato de Hoffmann. Descubriremos muchos de los mecanismos que se desarrollan durante los procesos psíquicos y que provocan la emoción siniestra. Al final, acaba desgranando un inventario de "supuestos" motivos siniestros.

III En la tercera y última sección, Freud (1919), admite que *el enigma de lo siniestro*, no puede quedar completamente resuelto bajo la teoría de lo reprimido que retorna, ya que no sólo las cuestiones y temas concernientes a dicha teoría engloban lo siniestro. El camino que nos propone, es el de diferenciar lo siniestro vivenciado de lo siniestro imaginado. También establece una formulación final en la que diferencia lo vivenciado de lo imaginado, ya que como bien dice:

Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación. (BNOC, 1981, III, p. 2503).

54 En la edición de (AOC, 1992, XVII, p. 221), utilizan *terrorífico*, mientras que en la de (BNOC, 1981, III, p. 2484), utilizan *espantable*. He preferido utilizar el término *terrorífico*. Los matices y filiaciones con lo fantástico e imaginario del término *terrorífico*, son más convenientes y se adaptan mejor al trabajo desarrollado en esta investigación.

Esta fórmula, no sólo conlleva el reconocimiento de dos tipos de realidades a la hora de plantearnos el estudio de lo siniestro vivenciado, sino que también nombra los motivos de la experiencia siniestra vivenciada, es decir, no creada mediante la ficción.

1 La realidad psíquica (lo reprimido): se corresponde con los complejos infantiles reprimidos. Se da una represión sobre las ideas (Psíquicas) y sus representaciones fantasmáticas.

2 La realidad material (lo superado): se da cuando convicciones primitivas superadas se vuelven a confirmar. Se da una represión sobre la creencia en su realidad (material) cuando lo fantástico se enfrenta al principio de realidad.

En ambas formulaciones actúan la represión y la angustia, aunque procederán de forma diferente. También la experiencia de lo siniestro, no siempre se presentará tan claramente diferenciada, puesto que las convicciones primitivas se encuentran *íntimamente vinculadas* con un fuerte arraigo a los complejos infantiles, por lo que no deberá sorprendernos «ver cómo se confunden sus límites» (BNOG, 1981, III, p. 2503). Partiremos de dos realidades: la psíquica, que será asociada, principalmente al complejo de castración, y la realidad material, que asociaremos con las experiencias relacionadas con la incursión de lo sobrenatural en la vida, es decir: lo fantástico.

4. 1. 1 SENSACIÓN, EMOCIÓN Y SENTIMIENTO EN *DAS UNHEIMLICHE*

Anteriormente, en el segundo capítulo, trazamos una línea en torno a estas cuestiones, enfocada de una forma general desde la psicología. En este capítulo ya centrados en la experiencia emocional de lo siniestro, es conveniente orientar el enfoque en torno a la metapsicología freudiana y el psicoanálisis. Aún siendo algunas cuestiones reiterativas, hay ciertos matices que debemos resaltar.

En el segundo capítulo, nos centramos en la emocionalidad de lo siniestro, no en como lo siniestro es emocionalmente experimentado, -cuestión ésta, que trataremos en el presente capítulo-, y establecimos la cadena progresiva de todo proceso cognitivo emocional, mediante una secuencia, o cadena asociativa, que básicamente se ordenaba en este sentido:

Sensación-Emoción-Sentimiento

En la obra de Freud, resulta complicado diferenciar estos tres términos. De hecho, en las dos traducciones que manejamos, se utilizan de diferente forma e indistintamente. En este capítulo nos centraremos en establecer que, en lo siniestro patológico, en lo vivenciado, lo que se experimenta es una emoción, que no es lo mismo que un sentimiento.

La emoción es el producto que se deriva de la sensopercepción y es intensamente superior al sentimiento. Es una señal que nos predispone ante las disposiciones operativas del ser humano, en sus consecuencias y causas, en la constante experiencia de vivir. Es el estado que antecede al reconocimiento e identificación como sentimiento.

Cuando una emoción es identificada y reconocida, pasa a ser nombrada y, en consecuencia, la convertimos en sentimiento. De ahí, que para Freud, la angustia sea el desarrollo de un afecto

que emana directamente del sistema inconsciente. Es una emoción pura, la única que directamente irrumpe e invade sin mediación del preconscious, es decir, momentáneamente no identificable. Es la emoción que viene a sustituir a los afectos reprimidos, por tanto es la parte afectiva-cualitativa del retorno de lo reprimido. (cfr. 3. 4. 9).

Como ejemplo de esta cuestión, proponemos el tratamiento lingüístico que se hace de estos términos en el epígrafe III, de *La represión* (1915). En la edición (BNOC, 1981, II, pp. 2067-69), dicho epígrafe es titulado como: *Emociones inconscientes*, en la edición (AOC, 1992, XIV, pp. 173-76), el título es: *Sentimientos inconscientes*. Ya podemos comprobar que de partida, se equiparan ambos términos, la traducción de Etcheverry opta por sentimientos, mientras que la de López-Ballesteros, opta por emoción. En el posterior desarrollo del texto podemos encontrar comparaciones válidas que nos ayuden a tratar de aclarar el referido asunto.

En BNOC tenemos este párrafo:

"¿Existen también impulsos instintivos, sentimientos y emociones inconscientes [...]?"

En AOC, el mismo párrafo dice:

"¿existen también mociones pulsionales, sentimientos, sensaciones inconscientes [...]?"

En estos párrafos podemos comprobar cómo, en esta ocasión, *emociones inconscientes* y *sensaciones inconscientes*, se equiparan. Más adelante, encontramos en BNOC: *"En efecto, existen emociones, sentimientos y afectos inconscientes"*, mientras que en AOC: *"Las sensaciones, los sentimientos, los afectos inconscientes"*, otra vez, *emociones* y *sensaciones* se vuelven a equiparar. Por lo tanto, nos será más fácil admitir el tándem sensación-emoción, que el de emoción-sentimiento. Como apuntamos en el segundo capítulo (cfr. 2. 1. 7), y que nos permitimos recordar:

"La emocionalidad del sentimiento de lo siniestro será entonces, un proceso que comienza con un estímulo, se convierte en sensación mediante los sentidos senso-perceptivos, está sensación, conllevará una intensidad emocional, que es la cualidad intrínseca de lo que conocemos como emoción, y a su vez, dependiendo de dicha intensidad emocional, pasará a quedar fijada como un sentimiento, ya de menor intensidad, que nos permite identificar y reconocer, de poder nombrarlo, en nuestro caso, como el sentimiento de lo siniestro".

Precisamente, la emoción estará determinada por la intensidad, como cualidad cuantitativa derivada de la sensación percibida. En el caso de lo siniestro patológico esa intensidad emocional será inconscientemente reprimida, y retornará como angustia. Ahora bien, si hemos de atenernos a lo escrito por Freud (1919), precisamente al inicio de su trabajo al comenzar el planteamiento metodológico: «Congregar todo lo que en las personas y en las cosas, en las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, nos produzcan el sentimiento de lo siniestro» (BNOC, 1981, III, p. 2484).

Aunque parece clara la cuestión, debido a que *las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones*, son las que producen *el sentimiento de lo siniestro*, ya pudimos comprobar cómo el término emoción y sensación, invariablemente se equiparaban. En el texto original, referido al párrafo anterior, la palabra *sentimiento*, está traducida del término alemán *gefuhls*, que precisamente se puede traducir como sentimiento y/o sensación. Como bien señala Klimkiewicz (2014, pp. 66-69), cabe preguntarse si "Lo *Unheimliche*" es una sensación o un sentimiento, pregunta que enlaza directamente con el planteamiento de este capítulo: *En lo siniestro patológico, en lo vivenciado, lo que se experimenta es una emoción, que no es lo mismo que un sentimiento*. La emoción de lo siniestro, no es el sentimiento de lo siniestro, que en nuestro caso, reservamos para lo siniestro imaginado.

Para Klimkiewicz, «*Unheimliche* es en un principio una sensación y luego, juicio mediante, un sentimiento» (2014, p. 68). Es decir, en nuestra opinión, en un principio, es un factor senso-perceptivo, una sensación que provoca una emoción, y finalmente se convierte o transforma mediante el *juicio*,

para nosotros la conciencia, en sentimiento. La *senso percepción* (cfr. 2. 1. 2) aúna la percepción y la sensación, que en ocasiones pueden resultar término confusos, puesto que resulta complicado diferenciar dónde empiezan y acaban las cualidades de cada cual. A este respecto, Chiozza (2008), se pregunta y contesta:

¿Por qué el dolor de un pinchazo, o ver una luz deslumbrante, han de ser una sensación, y sentir un perfume, saborear una manzana, ver un sillón, o registrar que en la piel de mi espalda se ha trazado un triángulo con la punta de un lápiz, han de ser una percepción? Me parece que hablamos de percepciones cuando reconocemos objetos, y que, en cambio, hablamos de sensaciones cuando nos afecta una actualidad más allá de nuestra capacidad para construir la imagen de un objeto. (p. 26).

Percibimos el alfiler que nos pincha, el cuchillo que nos corta, el sol que nos ciega, pero a la vez sentimos el dolor o la ceguera, nos está afectando subjetivamente, se produce una sensación íntima y personal (cfr. 2. 1. 3. 2: Los Qualia: La sensación de la percepción).

Para Chiozza se produce una «sensación somática», que se compone de una formación mixta donde se combinan sensación y percepción. La sensación se caracteriza por tener entre sus parámetros el tono afectivo que confiere la cualidad sensitiva del placer y el displacer. Por lo tanto, en lo siniestro patológico la sensación somática sería el elemento expresivo de síntomas orgánicos, funcionales y afectivos, puesto que ante la respuesta al placer-displacer, se desencadenarían como un mecanismo de defensa psíquico. La emoción la consideraremos como una experiencia híbrida (Díaz, 2007, pp. 520-21), compuesta de factores sensoriales, perceptivos y cognitivos. Puede ser considerada similar a las sensaciones porque está dotada de cualidad e intensidad, y a la percepción, porque generalmente se deriva de un objeto o causa que es reconocible. En cambio el sentimiento, según Chiozza (2008), terminológicamente hablando:

Deriva del latín *sentire*, que condensa los significados de “sensación”, “percibir a través de los sentidos” y “darse cuenta de algo”, “pensar, opinar”. En un sentido más restringido, la palabra “sentimiento” designa a los afectos que, atemperados por los procesos de pensamiento, llegan a la conciencia y allí reciben un nombre. (p. 39).

Aquí encontramos una definición que atestigua el proceso al que se ve sometido la secuencia senso perceptiva, que culmina en la conciencia, dónde la emoción recibe nombre. Conviene recordar también, claro está, al nivel de lo siniestro patológico, que como ya comentamos (cfr. 3. 3. 12), *la conciencia surge en remplazo de la huella mnémica*. La conciencia construye un recuerdo consciente y el contenido emocional de dicho recuerdo será el sentimiento adherido a esa representación consciente.

Respecto a las sensaciones, en el estudio de las emociones inconscientes, Freud (1915), contempla la idea de que dentro del sistema *Icc*, pueden existir *formaciones de afecto*. Entendemos estas *formaciones* como un proceso en el que mediante la represión, la pulsión emerge como un afecto *coloreado* cualitativamente, y que tan sólo hará su aparición cuando se haya consumado su irrupción en una nueva representación sustitutiva para llegar a la conciencia. A diferencia de las representaciones que son investiduras de las huellas mnémicas, los afectos, al igual que los sentimientos (emociones en BNOC), corresponden a procesos de descargas que se perciben como sensaciones (sentimientos en BNOC). Las sensaciones se convierten así, en la forma en que sentimos las formaciones de afecto de origen inconsciente, y los sentimientos.

Si para nuestro estudio, en su vertiente emocional y afectiva, la angustia es sinónimo de lo siniestro, a poco que rastreemos la angustia en la obra de Freud encontraremos alusiones a la sensación como parte de la angustia. Así es el caso de la *Conferencia XXV. La angustia*, en las *Lecciones introductorias al psicoanálisis* (1916-7 [1917]). En esta conferencia se refiere a la angustia como un estado subjetivo donde se percibe el desarrollo de angustia. A su vez considera ese estado como afectivo, y se pregunta:

Ahora bien: ¿qué es lo que desde el punto de vista dinámico consideramos un estado afectivo? Algo muy complicado. Un estado afectivo comprende, ante todo, determinadas inervaciones o descargas y, además, ciertas sensaciones. Estas últimas son de dos clases: percepciones de acciones motoras realizadas, y sensaciones directas de placer y displacer que imprimen al estado afectivo lo que pudiéramos llamar su tono fundamental. (BNOC, 1981, II, pp. 2368-9).

Claramente incluye a la sensación como parte del proceso de la angustia, además nos muestra que la sensación es un elemento dinámico que se percibe mediante una doble respuesta: la fisiológica y la psíquica.

Tal como comenta Klimkiewicz (2014, pp. 66-68), Freud habla indistintamente de *sensaciones de angustia* y *sentimientos de angustia*. Ya para acabar esta cuestión, incluiremos un párrafo perteneciente a *Psicopatología de la vida cotidiana* (1900-1901 [1901]). Concretamente se refiere a la sensación siniestra que se experimenta debido al fenómeno del Déjà-vú, o el recuerdo de una fantasía inconsciente. Lo importante es que ésa sensación que se experimenta está dentro de lo siniestro. Otra vez, se denomina sensación a la experiencia de lo siniestro:

A la categoría de lo maravilloso y siniestro pertenece también la peculiar sensación que se experimenta [...]. Sé que al designar con el nombre de «sensación» aquello que se manifiesta en nosotros en tales momentos no hago más que emplear el impreciso lenguaje vulgar, pues de lo que se trata es de un juicio, y en realidad, de un juicio de reconocimiento. (BNOC, 1981, I, p. 922).

Al igual que en nuestra investigación, Freud perfila una secuencia cognitiva. Primero se da la sensación + la emoción y posteriormente *un juicio de reconocimiento*, una acción especulativa de identificación, una prescripción de la conciencia que delimita la sensación-emoción bajo el nombre de un sentimiento (terror, horror, pavor, espanto, miedo...). Las sensaciones progresan directamente hacia la conciencia, puesto que sólo pueden ser conscientes o inconscientes. No necesitan de la mediación del preconscious. Cuando las sensaciones se hallan enlazadas a representaciones verbales, es decir a identidades de pensamiento, al pensamiento-palabra, al enjuiciamiento racional, -lo que podemos considerar como la clasificación emocional en sentimientos-, no es por este proceso por el que obtienen las sensaciones el acceso a la conciencia, sino, que más bien, llegan directamente, así lo comenta Freud (1923):

La diferenciación de *Cc* y *Prec* carece de sentido por lo que respecta a las sensaciones, que no pueden ser sino conscientes o inconscientes. Incluso cuando se hallan enlazadas a representaciones verbales no deben a éstas su acceso a la conciencia, sino que llegan a ella directamente. (BNOC, 1981, III, p. 2707).

Es decir, que si se da el caso de que el camino de las sensaciones hasta el sistema perceptivo, donde deben hacerse conscientes, se encuentra cerrado y por lo tanto no acaban de ser percibidas

como sensaciones, solemos hablar entonces de sensaciones inconscientes, las cuales solemos equiparar con las representaciones inconscientes.

Se da una clara diferencia entre unas y otras. Las representaciones inconscientes necesitan de un enlace para acceder a la conciencia, de una asociación a las representaciones verbales, mientras que las sensaciones, acceden directamente. Es decir, no necesitan complementarse a una identidad de pensamiento. En esto, en cierto sentido se equipara a la percepción, puesto que las sensaciones o sensopercepciones tienen en su origen una esencia, un destino inherente, que es el de ser conscientes en la conciencia y, aunque parezca paradójico, Freud, en 1915, al hablar de las emociones inconscientes afirmó: «Así pues, los sentimientos, emociones y afectos carecerían de toda posibilidad de inconsciencia» (BNOC, 1981, II, p. 2067).

En AOC, se utiliza el término sensaciones en vez de emociones. Esta sentencia freudiana hemos de entenderla en el sentido de diferenciar los sentimientos, las sensaciones y afectos de las representaciones inconscientes, y más concretamente de distanciarlos de las pulsiones, ya que estas, sólo pueden ser conscientes a través de la representación, que definitivamente es su representante (cfr. 3. 3. 10).

No queremos terminar este epígrafe, donde hemos expuesto una de las más importantes hipótesis de esta investigación sin recalcar: lo siniestro es una emoción, no un sentimiento. Tampoco sin mencionar a uno de los autores del psicoanálisis que, quizás, es el que más influencia ha tenido y tiene actualmente en la aplicación de las teorías psicoanalíticas a la estética (como podremos comprobar en el último capítulo). Este autor, no es otro que Jacques Lacan. Pues bien, Lacan (1962-63), en su famoso seminario nº 10 *La angustia*, considerará que *Das Unheimliche*, es «el eslabon indispensable para abordar la cuestión de la angustia» (Lacan, 2006, S, 10, p. 52) y, más adelante, a la hora de tratar de definir las cualidades de la angustia, comentará lo siguiente:

La angustia es este corte – este corte neto sin el cual la presencia del significante, su funcionamiento, su surco en lo Real, es impensable-, es este corte que se abre y deja aparecer lo que ahora entenderán ustedes mejor, lo inesperado, la visita, la noticia, lo que expresa tan bien el término presentimiento de algo, sino también como el pre-sentimiento, lo que está antes del nacimiento de un sentimiento. (2006, S, 10, p. 87).

Queda claro, por parte de Lacan que la angustia, la que el determina a partir del trabajo de Freud, no es un sentimiento sino, más bien, lo que está antes del nacimiento del sentimiento. Por lo tanto, es algo diferente, es algo previo al “nacimiento” del sentimiento. Eso que es previo, no es otra cosa que la emoción refractaria, innombrable, de lo inesperado; ese corte neto que permite la aparición de lo Real en lo imaginario.

4. 1. 2 LA IMPORTANCIA DEL CONCEPTO LINGÜÍSTICO

Al abordar lo siniestro, Freud encuentra en la literatura medicopsicológica el tratado de F. Jentsch⁵⁵. En él, hallará una primera referencia. Este autor señala que una dificultad en el estudio de lo siniestro, estriba en que la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva, se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos. Freud hará la siguiente valoración del trabajo de Jentsch:

55 Jentsch, Ernst. (1906). *Sobre la psicología de lo siniestro*. Psychiatrisch-neurologische wochenschrift, nº 22.

Jentsch no ha pasado, en términos generales, de esta relación de lo siniestro con lo novedoso, no familiar. Ubica en LA INCERTIDUMBRE INTELLECTUAL la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro. Según él, lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro. (BNOC, 1981, III, p. 2484).

Esta catalogación de lo siniestro por Jentsch, no es lo suficientemente válida para Freud. En su opinión, «no agotará sus acepciones», por lo tanto, establece una ecuación que tratará de superar:

SINIESTRO= INSÓLITO

Freud (1919), tratará de ir más allá de la ecuación: siniestro = insólito. Para ello, propone averiguar el sentido que la evolución del lenguaje ha depositado en el término *UNHEIMLICH*, y así: «Congregar todo lo que a las personas y en las cosas, en las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones nos produzca el sentimiento de lo siniestro» (BNOC, 1981, III, p. 2484). Deduciendo así el carácter oculto de éste, a través de lo que todas esas cosas tienen en común. Freud considera que cualquiera de las dos vías nos llevará al mismo resultado: «Lo siniestro, lo cual, sería aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (III, p. 2484).

En su primera vía de investigación, aquella que se refiere al término *UNHEIMLICH*, Freud lo define así:

La voz alemana "*UNHEIMLICH*" es, sin duda, el antónimo de "*HEIMLICH*" y de "*HEIMISCH*" (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico); imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. (BNOC, 1918, III, p. 2484).

Freud se plantea una paradoja, un problema:

¿Bajo qué condiciones, las cosas familiares pueden tornarse siniestras?

Encontraremos la respuesta en el análisis lingüístico que realiza, y que resumiremos a continuación.

De una primera acepción de Heimlich:

Propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, confidencial, lo que recuerda el hogar, perteneciente a la casa o a la familia; lo acostumbrado.

Die Heimlichen son los íntimos.

Heimliche Rat, consejo íntimo.

También se dice de los animales mansos y domésticos, contrarios a los animales salvajes; algo que evoca bienestar: confortable, protector, hospitalario.

De una segunda acepción de Heimlich:

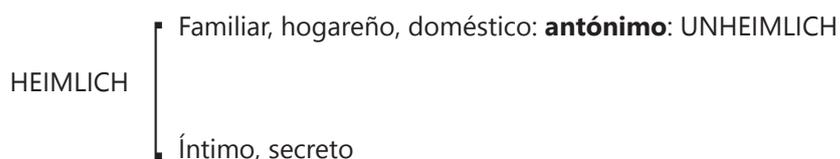
Secreto, oculto, algo que los extraños no pueden advertir.

Geheim, secreto y Geheimnis, misterio.

Se habla también al utilizar este término de reuniones heimlich (clandestinas), de conducirse heimlich (misteriosamente); de amores y pecados heimlich (secretos), de lugares heimliche (que el recato obliga a ocultar). Lugar heimlich puede ser el retrete; artes heimliche son artes ocultas, así la magia; partes heimlich del cuerpo humano son las partes que pueden causar vergüenza. En conclusión; la voz HEIMLICH no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones:

1 Se trata de lo que es familiar, confortable, hogareño.

2 De lo oculto, secreto, disimulado, algo que los extraños no pueden advertir.



Por lo tanto, UNHEIMLICH sería el antónimo del primero de los sentidos. Freud (1919), lo expresa así: «De modo que *heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de sus antítesis *unheimlich*. *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*». (BNOC, 1981, III, p. 2488).

Entonces podemos volver a repetir que lo siniestro es una variedad de lo terrorífico que generalmente puede afectar a cuestiones, situaciones, experiencias, personas y cosas. Todas ellas, familiares y conocidas «desde tiempo atrás» y que «debiendo de permanecer secreto, oculto... no obstante se ha manifestado» (III, p. 2487), como señala Freud mediante la cita de Schelling. Hemos resaltado el matiz terrorífico, en vez de *espeluznante*, porque consideramos que las dimensiones psíquicas de lo siniestro se intensifican y se nos muestran en todo su esplendor allí donde impera la angustia que, precedida por el miedo, puede terminar en terror. Así lo enfatiza el propio Freud, al determinar la importancia y significación del relato de Hoffmann, incluso llegando a infravalorar la *incertidumbre intelectual*, en favor de lo que representa el personaje Coppélius "el hombre de la arena", terroríficamente insertado en la vida del joven Nathanael. Incluso, llegará a provocar su padecimiento, desgracia y posterior suicidio. No estamos aquí refiriéndonos a sugerentes incertidumbres ni a cuestiones hogareñas de extraña sensación, sino a terrores extremos y delirantes, emanados mediante los procesos psíquicos de la emoción siniestra y encarnados en lo siniestro patológico.

En cuanto a la acepción aplicada al ámbito de las artes, debemos tener en cuenta a la hora de aplicar el término siniestro, que es difícil demostrar, que una representación plástica pueda llegar a evocar aquellas emociones. Sí podemos describir y realizar un análisis formal, una taxonomización temática, una clasificación enciclopédica de las características de ciertas obras, pero de ahí a llegar a afirmar que existe un arte denominado como siniestro, o siniestro artístico, sería una cuestión meramente subjetiva. El plano del contenido de una obra estética, no es equiparable al contenido del

proceso psíquico de la emoción siniestra, al igual que el plano de la expresión de la obra estética, no es comparable al proceso cognitivo de dicha emoción.

La locura experimentada por Nathanael, esa emoción siniestra, concebida a través de lo siniestro patológico, no puede ser experimentada por la contemplación estética de una obra. Estos objetos, los artísticos, son creados desde la conciencia, allí donde nunca tendrá acceso la emoción siniestra. La incognoscibilidad de la emoción siniestra se resuelve en la efímera sensación de un sentimiento, en la fugacidad figurada de una mirada atenta y sensible, atrapada en la esencia perdida de una insinuada realidad sobrenatural.

En la lengua española, las raíces y definiciones en torno a lo siniestro son escasas e insuficientes para nuestra labor. Debemos remontarnos a la utilización del término en castellano, en el poema del Mío Cid: «A la salida de Vivar, tuvieron la corneja diestra, Y entrando en Burgos, tuviéronla siniestra»⁵⁶

Se aprecian ya las connotaciones negativas que nos indican la oposición a la parte diestra, en este caso *siniestra*, que nos remite a al lado zurdo y torcido. La *corneja*, tiene el significado de ser un animal portador de augurio. Es una aparición que como señal de buen y mal augurio, predeterminaba las sensaciones de los presentes. La aparición de la corneja a la siniestra es un presagio de mal augurio.

En esta primera aparición de la palabra siniestra hace ocho siglos, es destacable las connotaciones negativas asociadas a los augurios mediante los pájaros y, más concretamente, en las cornejas o cuervos. Se adivina el sentido sobrenatural de ciertas creencias y la simbolización en representaciones como la del cuervo, que en la edad media era una conocida *allegoría diaboli*. Según Jung, el cuervo puede aparecer como símbolo del Diablo (Jung, 2007, 14: 499). Si asociamos siniestro con un símbolo o alegoría diabólica, obtendremos una conjugación sobrenatural de un carácter completamente funesto, e irremediamente inherente a experiencias emocionales negativas.



50. Juan Ramón Calleja st. 2015.

En la imagen anterior podemos comprobar la potencialidad evocadora de la imagen del cuervo, convertida en símbolo de lo siniestro. Esta imagen, puede llegar a albergar la capacidad de suscitar afectos conscientes de sentimientos displacentes, que acompañarán estados emotivos y recurrentes

⁵⁶ *El Cid ve agüeros en la salida*. Acto primero, 2, 10. Copia realizada en el año 1235. Fuente: Riaño Rodríguez, Timoteo (2007). *Cantar del Mío Cid*. 3: texto modernizado. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

con cierto sentido funesto y sobrenatural, atribuyendo connotaciones subjetivas e intrapersonales a través de la experiencia estética.

Siguiendo con la búsqueda de definiciones en el ámbito de la lengua española llegamos a la de La Real Academia Española. Escuetamente define lo siniestro mediante diferentes acepciones:

1. adj. Dicho de una parte o de un sitio: Que está a la mano izquierda.
2. adj. Avieso y malintencionado.
3. adj. Infeliz, funesto o aciago.
4. Propensión o inclinación a lo malo.
5. Mano izquierda (mano opuesta a la derecha). Mano siniestra.

Como hemos comprobado, el trabajo realizado por Freud (1919), es el que mejor determina y especifica la acepción de lo siniestro, su exigua y profusa labor, nos encaminan definitivamente a considerar su estudio como el más complejo, exhaustivo y determinante, en cuanto a la definición de una emoción tan difícil, ambigua y escurridiza. Aquello que en algún momento fue familiar y por diferentes circunstancias ha llegado a ser extraño, inhóspito, aquello que al revelarse se muestra o llega hasta nosotros de forma siniestra, aunque haya sido muy familiar, íntimo, reconocible... se funda en una paradoja. Esta paradoja puede tener su antecedente, en la ambivalencia que se genera tanto en lo sublime terrorífico, como en la *catarsis* de la *tragedia* clásica. Estos temas serán tratados en el siguiente capítulo.

4. 1. 2. 1 LAS REPRESENTACIONES VERBALES

Resulta sumamente interesante, como acabamos de comprobar, el interés que Freud muestra por llevar a cabo, al inicio de su trabajo, una investigación etimológica tan intensa. De lo cual es fácil deducir la importancia que el vienés le concede a la palabra, hablando en términos psicoanalíticos, a las representaciones verbales.

Al inicio de su trabajo, se propone dos vías, dos caminos. Uno de ellos es el que lleva a cabo realizando un verdadero esfuerzo conceptual y etimológico, lo cual le encamina a reescribir el término *Unheimliche*. Esta importancia atribuida a la palabra, Lacan (1964), la interpreta como: «Trazar en lo Real un surco con respecto al conocimiento que cabe atribuirle a Dios» (1995, S, 11, p. 133). Para Lacan, el inconsciente viene a ser la suma de los efectos de la palabra sobre el sujeto, puesto que éste, el sujeto, se constituye por los efectos del significante. De ahí, que la equiparación divina se sustente en la comparación con las primeras frases del evangelio de Juan: «En el principio existía la Palabra la palabra estaba junto a Dios y la Palabra era Dios. Ella estaba en el principio junto a Dios. Todo se hizo por ella, y sin ella nada se hizo» (I Jn 1, 1-3).

El planteamiento de la cuestión de la importancia de las representaciones verbales, tiene su origen en la diferencia entre las representaciones conscientes e inconscientes, entre las identidades de percepción y las identidades de pensamiento, entre el proceso primario y secundario, entre una concepción del *yo* consciente e inconsciente, y entre la diferencia que existe entre haber oído o leído y haber experimentado. En definitiva, en una forma de tener acceso al conocimiento.

Freud llegó a la conclusión de que cuando se le comunicaba a un paciente una forma de representación que había sido reprimida por él mismo, se producía un doble conocimiento de esa circunstancia, una duplicidad de la representación, ahora inconsciente y consciente.

Se adquiere esta consciencia a través del lenguaje. Pero, no es igual haber oído algo, que haberlo vivido; aunque posean igual contenido, su naturaleza psicológica es distinta. Aquí, claramente se llega a plantear el acceso al conocimiento en el cual tiene una importancia crucial cómo se produce el traspaso de contenidos entre los sistemas inconsciente y consciente, es decir, entre las representaciones inconscientes y las conscientes.

La representación consciente integra la representación de la cosa, más la representación de la palabra; en cambio, la representación inconsciente, integra sólo la representación cosa. El sistema *Inc*, es el que contiene las representaciones cosa de los objetos, es decir, las primeras y genuinas cargas de objeto. Por su parte, el sistema *Prec*, surge de la necesidad sobrevinida, causada por la sobrecarga excitatoria, es decir, el displacer que se origina cuando la representación-cosa es sobreinvertida por el enlace o conexión con las representaciones-palabra que a ella le corresponden.

Claramente, el significante marca un límite formal de significación: la palabra. Eso sí, las representaciones verbales en sí, pueden y *son capaces de condensar múltiples ideas* debido al proceso de condensación (creación de intensidades psíquicas) y del desplazamiento (creación de identidades psíquicas) en el proceso primario. De ahí, que cuando son localizadas en el preconscious y se efectúa *la sobrecarga de esas genuinas representaciones cosa y las relaciones que éstas mantienen mediante la conexión con las representaciones verbales*, surjan las identidades de pensamiento en el proceso secundario que facilitan el desarrollo y funcionamiento de la organización psíquica bajo el reino de la racionalización.

Para Freud, esta racionalización es un producto de la represión donde se desarrollan ambos procesos: el primario y el secundario. El primario tiende a liberar las cargas de excitación y está regulado por el principio de placer, es decir, obtener de la forma más directa posible la satisfacción y aplacar o reducir la tensión psíquica derivada del displacer. La única opción posible es la realización del deseo, convertido éste, en impulso sustitutivo de la primera satisfacción, ahora, virtualmente, convertida en alucinación regresiva; por lo tanto, en satisfacción primaria imposible, sustituida por la alucinación, y despojada de su virtual efectividad en el proceso secundario, regido por el principio de realidad, y organizado en torno a las identidades de pensamiento. De ahí, que Freud (1900), nos comunique: «El acto de pensar no es otra cosa que la sustitución del deseo alucinatorio» (BNOC, 1981, I, p. 690).

Posteriormente en el año 1923, Freud retomó en el estudio del *yo* y el *ello*, el tema de las representaciones verbales, partiendo de la diferencia entre las representaciones inconscientes y preconscious, atribuyendo a estas últimas la condición de pensamientos debido al enlace que se establece entre las representaciones-cosa (inconscientes), con las representaciones-palabra (preconscious). Por lo tanto, de esta forma Freud se encamina a tratar de explicar cómo las cosas inconscientes se hacen conscientes, o mejor dicho, preconscious. Esto puede suceder cuando se establece el enlace con las representaciones verbales correspondientes.

Las representaciones verbales, en un momento dado, fueron percepciones que se convirtieron en restos mnémicos, y como no, estos restos mnémicos, pueden volver a ser conscientes. Generalmente, los restos verbales proceden de percepciones acústicas, para lo cual el sistema *Prec* debe estar dotado de una capacidad sensorial especial: «La palabra es, pues, esencialmente el resto mnémico de la palabra oída» (BNOC, 1981, III, p. 2706). ¿Cómo pueden hacerse conscientes estos restos mnémicos? Por medio de las representaciones verbales, los procesos mentales interiores se convierten en percepciones. Estas representaciones hacen de enlace con las inconscientes representaciones-cosa, como anteriormente explicamos, y en el proceso secundario la sobrecarga excitatoria del proceso primario, que mantienen los enlaces de las representaciones-cosa con las representaciones-palabra,

encuentra en la identidad de pensamiento su destino. Por lo tanto exceptuando las sensaciones y los sentimientos, el resto de percepciones o restos mnémicos, necesitan un enlace con representación-palabra para poder llegar a ser conscientes: «Vemos ahora claramente el papel que desempeñan las representaciones verbales. Por medio de ellas quedan convertidos los procesos mentales interiores en percepciones» (III, p. 2707).

Esta equiparación con la percepción, debe ser entendida como una muestra de acceso a la conciencia del conocimiento, y a la capacidad del pensamiento de ser percibido como un conocimiento interno, exclusivamente accesible de un modo perceptivo, intrasubjetivo, aunque lo perceptivo, generalmente, se asuma desde un origen externo.

Para Freud, era necesario que existieran signos de cualidad perceptiva en los elementos que deberían penetrar en la conciencia. En este sentido, las representaciones verbales provienen de los restos mnémicos acústicos de los que se han producido de las percepciones sonoras, es decir de lo oído y escuchado.

El uso del lenguaje supone un salto entre dos esferas: la de las sensaciones y la de las expresiones como, en este caso, es el lenguaje. Tratamos de establecer un puente de comunicación inexistente; tan sólo somos capaces de crear un salto, una inercia, una traducción que contenga la inmediatez de la sensación en los llamados sentimientos, que son la expresión externa en nuestra conciencia. El acceso a esa inercia experiencial se realiza en la emoción y las palabras. El lenguaje, las representaciones verbales asociadas a una representación inconsciente, no son otra cosa que construcciones metafóricas, transposiciones de sensaciones a sonidos significantes que se convierten en significado conceptual donde ya se ha olvidado aquella sensación liminar emocionalmente sentida.

4. 1. 3 EL NÚCLEO DE LO ANGUSTIOSO QUE ADEMÁS ES SINIESTRO

Podemos abrigar la esperanza de que el empleo de un término especial *-unheimlich-* para denotar determinado concepto, será justificado por el *hallazgo en él de un núcleo particular*. En suma: quisiéramos saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es "siniestro". (BNOC, 1981, III, p. 2483).

Ese núcleo particular podría ser: «Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación» (BNOC, 1981, III, p. 2503).

Parece ser que éstos serían los factores cualitativos que deben experimentarse en la angustia para que además sea siniestra. Tras un repaso general a toda la evolución de la angustia en la obra de Freud, podemos encontrar casos donde la angustia, inherentemente, contenga susceptibilidades de ese tipo: siniestras: «En suma: quisiéramos saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es "siniestro"» (1981, III, p. 2483).

De esta proposición hipotética, podemos afirmar que:

1 Que hay que averiguar dentro de lo *angustioso*, algo que, además, es siniestro. Por lo tanto, (*que además*) hay algo (*siniestro*) que va asociado a la angustia, dentro de lo angustioso.

2 Que existe un *núcleo* con un sentido esencial y propio en el término *unheimliche* que, además de ser angustioso, sea siniestro.

3 Por lo tanto, irremediablemente partiremos siempre de la angustia.

Ese núcleo en el centro de la angustia, giraría en torno a la transformación de lo angustioso en siniestro. Esto sucede cuando Freud (1919), nos va desgranando los diferentes temas y motivos que pueden generar lo siniestro, de tal forma que crea una especie de inventario de motivos siniestros:

Con el animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración, casi hemos agotado el conjunto de los factores que transforman lo angustioso en siniestro. (BNOC, 1981, III, p. 2499).

Freud (1919), acaba de admitir que estos son los factores que transforman lo angustioso en siniestro, aunque debemos añadir uno más que consideramos de especial relevancia:

Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado. (1981, III, p. 2500).

Todos estos motivos pertenecen al ámbito de lo siniestro vivenciado. Por lo tanto, si adscribimos estos factores a la angustia, se producirá una transformación que derivará en lo siniestro.

Como anteriormente mencionamos, y ya centrándonos en esa articulación generada entre lo siniestro y la angustia, creemos conveniente establecer o sugerir (al igual que Freud: (BNOC, 1981, I, p. 922), que podemos perfilar una secuencia cognitiva, donde primero, se da la sensación que suscita una emoción: (*Das Unheimliche + angustia*), para posteriormente, establecer *un juicio de reconocimiento* que delimita e identifica dicha sensación-emoción bajo el nombre de un sentimiento (terror, horror, pavor, espanto, miedo...). De hecho esa emoción-angustia, es el único afecto que puede llegar directamente desde el inconsciente (*cf.* 3. 4. 9). Por eso, lo siniestro es la confluencia de una sensación, que deriva en una emoción-angustia. Ante el hecho de experimentar una impresión exterior, es cuando lo siniestro vivenciado puede aparecer. Entonces se produce la sensación, que da paso a una carga de energía excesiva que debe ser evacuada. Esa energía excesiva es la angustia, no identificada en la sensación siniestra. Angustia que retorna y, que al contrario que la sensación, no tiene representación a la que investirse. La sensación se ha sobreinvertido en la impresión exterior, en lo percibido, no en lo perceptivo. Se ha valido de la representación formada en el sistema *Prec*, donde lo visto y lo oído como sensopercepciones son validados en la conciencia, pero la invasión angustiante del *displacer* de la angustia como *agente no representado*, abre un hiato, crea un vacío, aquello conocido, familiar, íntimo, se ha vuelto angustiante. El principio de no placer impera en el aparato psíquico, toda energía es focalizada en dejar de sentir la angustia, no en alcanzar lo deseado, el placer. El inconsciente opera para instaurar el *goce*. El placer y la satisfacción entran en desacuerdo, se produce el *displacer* de la satisfacción, lo *Unheimliche*. Aquello que nos producía placer, heimlich ya no puede, el objeto ha cambiado su estatus y la ausencia de representación abre un vacío en *la temporalidad del instante* (Cosentino, 1999, I, p. 191). No hay referente, no existe. Tan sólo el síntoma flotará en un océano siniestro de angustia.

Lo siniestro como sensación, que es capaz de provocar cierta emoción de angustia, es el mecanismo que activa el retorno de la angustia. Esa angustia, supuestamente inherente ya desde el nacimiento⁵⁷ y que en cierta medida debe estar presente en nuestra psique.

Das Unheimliche, como sensación puede llegar a estar asociado inconscientemente a factores que determinarán cierta predisposición afectiva emocional negativa de displacer. Como sería el caso, por ejemplo, de los relatos, que podemos encontrar en la mitología, las leyendas y especialmente en los cuentos infantiles⁵⁸. Relatos que escuchamos la mayoría de las veces en la intimidad del hogar, y que fueron narrados por nuestros familiares más cercanos, un hecho extremadamente familiar, íntimo, hogareño, y porque no, secreto. Aceptaciones todas ellas contenidas en el término: heimlich. Esta angustia ya fijada y registrada en el inconsciente, nos llevará a identificar dicha sensación con los sucesivos y posteriores registros inconscientes de displacer: «siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo» (BNOC, 1981, III, p. 2498). Por ejemplo, ante el relato de un cuento infantil, la angustia, la emoción que se suma provocada por la sensación siniestra de los hechos narrados en el cuento, que en algunos casos son terroríficos, es de origen inconsciente, es decir de algo que ya se encontraba o existía, que ya era familiar a nuestra psique. Algo que había sido reprimido, de ahí *el retorno de lo reprimido*. En este caso lo reprimido, no está relacionado directamente con la sensación siniestra, sino, que es algo que no sería nada nuevo: «Lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se torno extraño mediante el proceso de la represión» (III, p. 2498).

Eso que siempre fue familiar a la vida psíquica son los complejos infantiles reprimidos y las convicciones primitivas superadas. Lo reprimido y lo superado respectivamente. Lo superado (las convicciones primitivas) son viejas creencias sobrenaturales de carácter animista, que en cierto sentido permanecen en nuestro inconsciente. Estas creencias, aunque han sido suprimidas o borradas, también, en cierto sentido, son reprimidas puesto que impedimos su manifestación. Entonces:

Si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo afecto de un impulso emocional cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo. (BNOC, 1981, III, p. 2498).

La expresión: «*todo afecto de un impulso emocional*», es traducida en (AOC, 1992, XVII, p. 240) como: «*todo afecto de una moción de sentimientos*». El *impulso emocional*, o una *moción de sentimientos*, son expresiones que debemos entender como la consecuencia del *monto de afecto*, un modo de energía capaz de generar una suma de excitación que deviene en *impulso emocional* o *moción de sentimientos*. Entonces, cuando dice: *todo afecto de un impulso emocional cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia*.

57 «La primera experiencia angustiosa, por lo menos de los seres humanos, es el nacimiento» (AOC, 1992, XX, p. 123), (BNOC, 1981, III, p. 2859), (2012, EYE, p. 118).

58 En el caso de los cuentos infantiles y su relación con los complejos infantiles reprimidos, es paradigmático el famoso caso del *Hombre de los lobos*, esté sujeto real, paciente de Freud, tuvo una pesadilla en la que Freud encontró una relación directa con los cuentos de Capucina Roja y El lobo y los siete cabritillos. En su artículo *Sueños con temas de cuentos infantiles* (1913), así lo refleja: «La impresión que estos cuentos le causaron se manifestó en el pequeño soñante por una verdadera zoofobia, que únicamente se diferenciaba de otros casos análogos porque el animal temido no era un objeto fácilmente accesible a la percepción (como, por ejemplo, el perro y el caballo), sino que tan sólo era conocido de oídas y por las estampas de un libro de cuentos» (BNOC, 1981, II, p. 1733).

Debemos entender que Freud nos está diciendo que no importa cuál sea la naturaleza de ese impulso emocional. Por la expresión *naturaleza*, entendemos que se refiere al origen, no a la cualidad de ese impulso, es decir, cual ha sido el origen de su naturaleza, no si es de placer o displacer, puesto que si tiene que ser reprimido, evidentemente es displacentero. Con la expresión *cualquiera que sea su naturaleza*, también podemos entender que no tiene por qué ser un impulso emocional, que exclusivamente sea generado por una excitación libidinosa; es más, cuando por efecto de la represión se ha transformado en angustia y retorna, Freud (1919), dice: «Esta forma de angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo» (BNOG, 1981, III, p. 2498).

Nos viene a decir que lo siniestro tiene su origen en un impulso emocional o moción de sentimiento reprimido⁵⁹, y que independientemente de cómo fue provocado y de cual fuese su tono afectivo, al ser reprimido se transforma en angustia que es experimentada como el retorno de lo reprimido. El retorno de lo reprimido es una emoción, es la angustia. Ante una sensación, la emoción angustiosa vuelve, retorna; es más, no tendría por qué tener en su origen ese carácter angustioso; de hecho, independientemente de su cualidad cuantitativa, sólo tiene que ser reprimido el impulso emocional para que se convierta en angustia: «Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación» (III; 1981, p. 2503). *“Lo siniestro en las vivencias se da”*, por lo tanto tiene que ocurrir algo antes de producirse lo siniestro. ¿Qué es lo que tiene que producirse? Un hecho o impresión exterior que sea capaz de activar: 1.- el retorno de los complejos infantiles reprimidos o 2.- la confirmación que nos hace volver a creer en una realidad sobrenatural de carácter animista.

1 En lo primero se daría un retorno de lo reprimido, es decir la angustia.

2 En lo segundo una proyección endopsíquica, es decir, una percepción interna del propio aparato psíquico que estimula ilusiones proyectadas de la realidad. Es una actitud claramente animista que trata de dar explicación al mundo circundante. Para ello, trata de resolver un conflicto afectivo primario, entre el placer y el displacer, mediante la citada proyección al exterior de las percepciones internas en las que subyace cierto tipo de función intelectual que exige -por lo tanto se encuentra asociada a un sistema represivo y censor-, que todos los objetos o materiales de nuestra percepción interna o pensamiento, sean presentadas de una forma coherente y comprensible.

Toda percepción es sometida a la elaboración secundaria, lo que permitirá una recomposición de las percepciones internas. Es una forma de dar sentido a los acontecimientos que resultan irracionales y mágicos. Es también una forma de *“borrar lo sucedido”*, lo que realmente sucedió, dándole poca o ninguna credibilidad. Debe producirse una impresión exterior.

En lo vivenciado, esta impresión desencadenará unos procesos psíquicos cuyo fundamento procesual explicamos en el capítulo 3, *Los procesos psíquicos de la emoción siniestra*. En líneas generales se refieren a procesos característicos de los estados patológicos, de ahí, que nombremos lo siniestro vivenciado como lo siniestro patológico. Estos casos serían los que se encuentran sometidos a una realidad psíquica, donde predomina una represión sobre las ideas; estos casos se corresponden con los complejos infantiles reprimidos.

59 En torno a la cuestión de lo reprimido que genera la angustia, como ya señalamos en la introducción, posteriormente será abordado en (cfr. 4. 2. 2. 3).

Para el propio Freud (1919), aunque son menos habituales, estas manifestaciones de lo siniestro son más *puras* y *tenaces*, (BNOG, 1981, III, p. 2504). También en lo siniestro vivenciado, se puede dar la experiencia de lo siniestro *cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación*. En este caso, la *nueva confirmación* es percibida «*cuando sucede algo en esta vida*»⁶⁰ (BNOG, 1981, III, p. 2502). Estaríamos hablando de la realidad material que se confirma por los hechos sucedidos. Estos, nos llevan a confirmar nuevamente esas creencias de carácter animista y supersticioso, es decir, de la creencia en una realidad sobrenatural. Entonces, se puede concitar una emoción de angustia ante la sensación de lo siniestro. En la traducción de Klinkeiwcz (2014), lo expresa así: «Aquella que se puede denominar angustia de lo "Unheimliche"» (2014, p. 147).

En ambas formulaciones, actúan la represión y la angustia, aunque procederán de forma diferente. También, la experiencia de lo siniestro, no siempre se presentará tan claramente diferenciada, puesto que las convicciones primitivas se encuentran *íntimamente vinculadas* con un fuerte arraigo a los complejos infantiles, por lo que no deberá sorprendernos «ver como se confunden sus límites» (BNOG, 1981, III, p. 2503).

En lo siniestro imaginado, ante un producto artístico enmarcado dentro de la estética, como pueden ser las diferentes disciplinas de las artes plásticas: el arte cinematográfico, la fotografía, y, también, la literatura, supuestamente, dichos productos, deberían tener cierta capacidad de provocar unas sensaciones que nos llevasen a experimentar la emoción siniestra. El objeto es el elemento que provocaría la sensación *Das Unheimliche*, y ésta activaría el retorno de lo reprimido, es decir, la emoción siniestra. Este "objeto", debería aunar en sí la capacidad de crear *una fuerte impresión* que nos llevaría a un estado sometido a la realidad psíquica, o bien, un *suceso*, que permitiría que las supersticiones y creencias animistas como convicciones superadas, fueran otra vez actualizadas e instauradas mediante la cobertura impuesta por una realidad material; es decir, basada en los sucesos, en los hechos ocurridos, aún a sabiendas que ya desde Demócrito hasta Descartes, nuestros sentidos nos engañan.

Las sensaciones que podemos sentir, no tienen por qué sustentarse en hechos fehacientemente demostrables, ya que los sentidos no son fiables. Mucho menos la secuencia cognitiva emocional que se puede desencadenar a consecuencia de una senso-percepción. Resulta extremadamente difícil que mediante lo siniestro imaginado, se puedan evocar las sensaciones que nos remitan a los complejos infantiles reprimidos que *"son reanimados por una impresión exterior"*, es decir, si la impresión se da, cosa extremadamente difícil; pero si en el nivel psíquico no habitan complejos infantiles reprimidos y no creemos en realidades sobrenaturales, no se producirá lo siniestro. Así se podría dar el caso, en que ante un mismo hecho o impresión exterior, se produzca o no una experiencia siniestra, esto, claramente dependería del sujeto en cuestión, independientemente del hecho o suceso que lo suscite. Es más, lo siniestro en la ficción está exento de la prueba de realidad, por lo tanto no es un valor predominante establecer diferencias entre la realidad psíquica y la material en lo siniestro en la ficción, puesto que la abolición del examen y principio de realidad establece la ausencia de dicha cuestión.

Tanto de lo reprimido como de lo superado se puede nutrir la fantasía y la imaginación, indistintamente de su grado de autenticidad en cuanto a experimentación de la emoción siniestra. Creemos que si bien, se puede tratar de seguir esta línea de investigación en torno a las obras, supuestamente "siniestras", estaríamos incurriendo en un error. Tan sólo alcanzaríamos a conseguir una suma de obras clasificadas en torno a cuestiones formales y descriptivas. Resulta extremadamente difícil asegurar que una obra, en la cual se representa una cabeza cortada o separada del cuerpo, pueda suscitar en el espectador "común", unas sensaciones que le devuelvan a un estado angustioso característico de su infancia, en la cual, experimentó el complejo de castración. Muy extraño sería

60 Esta cuestión será tratada en profundidad a lo largo de este capítulo.

incluso que le llegara a causar una extrañeza inquietante directamente conectada con dicho complejo reprimido.

No podemos negar, puesto que es imposible de demostrar, que en el caso de que una persona sufriera fuertes y severos desequilibrios mentales, debidos a una dolencia prolongada característica de las neurosis, pudiera o no, experimentar algún tipo de sensación displicente. Tratar de demostrar esto, incluso en las personas sin desequilibrios neuróticos, pensamos que es extremadamente difícil.

Atribuir a ciertos objetos, la capacidad de provocar dichas experiencias, nos resulta difícilmente demostrable. Es más, un mismo producto plástico, que en nuestra sociedad puede ser considerado como perteneciente al arte siniestro, fuera de nuestro contexto cultural, sería posiblemente una especie de inutilidad con ciertas posibilidades decorativas. No queremos decir que para que se pueda experimentar lo siniestro mediante el arte, sea necesaria demostrar una eficiencia universal que verifique dicha experiencia en todos los seres humanos. Más bien, lo que se pretende sugerir, es la limitada estrechez de miras de nuestra posición etnocentrista.



51. Caravaggio. *David con la cabeza de Goliat*. 1609-10.

En esta obra de Caravaggio, claramente observamos cómo de la mano de David cuelga la cabeza cortada de Goliat. Aparentemente, si nos olvidamos del relato bíblico que es representado y solamente prestamos atención a los elementos incluidos en la representación, podemos destacar que en esta escena, se ha cometido una decapitación, una parte del cuerpo, la cabeza, ha sido separada violentamente de éste. Según ciertos postulados psicoanalíticos, en esta obra, podríamos encontrar cierta evocación que nos remitirá al complejo de castración. Así lo cree Schneider (1996, pp. 66-67), puesto que afirma que en la literatura y en las artes visuales se puede evocar el miedo a la castración mediante imágenes de miembros amputados.

Schneider pone como ejemplo entre otras, esta obra de Caravaggio. Se explica argumentando que la cabeza cercenada está llena de vida y que en su mirada podemos apreciar el último instante de su existencia, por lo que, ante esa percepción, el espectador empatizará y acabará desarrollando un miedo provocado por correr la misma suerte que el recién decapitado Goliat. De esta conclusión, a certificar que dicho cuadro alude al miedo a la castración, va un mundo. El hecho de que Freud (1919), atestigüe en *Das Unheimliche* :

Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, como aparece en el cuento de *Hauff*, pies que danzan solos, como en el mencionado libro de *A. Schäffer*: son cosas que tienen algo sumamente siniestro [...]. Ya sabemos que ese carácter siniestro se debe a su relación con el complejo de castración. (BNOG, 1981, III, p. 2499).

El carácter siniestro debido a la relación con el complejo de castración, no se puede sintetizar en una imagen o en un cuadro. Estaríamos transfiriendo lo siniestro vivenciado a lo imaginado mediante una representación pictórica; estaríamos sustituyendo lo representado por lo experimentado; la ficción por lo vivenciado; el símbolo, la castración, por lo simbolizado (la imagen de la cabeza decapitada), cosa completamente plausible, eso sí. Otra cosa bien distinta es pretender que cause el mismo efecto que el trauma reprimido, es decir, que nos acabe imponiendo una realidad psíquica⁶¹ que nos suma en lo siniestro, en lo reprimido que retorna como angustia. En definitiva, que al contemplar dicha obra, si sentimos ciertas sensaciones, éstas pueden ser debidas a sensaciones siniestras relacionadas con el complejo de castración. A no ser, que ya estuviera inscrita en el inconsciente del espectador, que como comentamos anteriormente, aún así, sería extrañamente difícil.

Pensamos que el problema se encuentra en que es muy difícil demostrar, que se pueda llegar a experimentar ante una obra de arte algo así como una angustia siniestra. Solamente si Caravaggio hubiera sido paciente de Freud, sabríamos si padeció el complejo de castración de una forma traumática, con lo cual, dicha obra, erróneamente⁶², se convertiría en una clara sublimación de dicho trauma.

Otra cuestión bien distinta, sería abordar la producción de las artes plásticas en torno a la experiencia de lo siniestro, partiendo de obras que hayan sido creadas por artistas que puedan haber sufrido y padecido estados emocionales siniestros derivados de experiencias traumáticas y que, mediante la "supuesta sublimación", hayan sido capaces de conseguir un desbloqueo estético sustitutivo de la represión que permita la presencia de energías mentales en la obra de arte. Es decir, una información abstracta que se desplaza del inconsciente a la obra de arte (Jimenez, 1998, p. 148), algo que para nosotros es muy cuestionable.

Otra cosa bien distinta es la sensación que los espectadores puedan tener al contemplar dichas obras, donde los procesos de estetización y objetulización han convertido la emoción siniestra, la angustia, en un sentimiento; en una expresión afectiva controlada y raramente displicente. De hecho, nuestra opinión parte de la idea de que en lo siniestro imaginado, en la ficción, el proceso de estetización se basa en la capacidad del artista de crear efectos que consigan transmitir ciertas sensaciones que terminen en sentimientos displicentes. Freud (1919), asegura que: «La ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real» (BNOG, III, p. 2503). Esta puede ser la clave: *provocar efectos siniestros que no existen en la vida real*. Los efectos no son equiparables a los conceptos metapsicológicos, los efectos estéticos, entiéndase, no pueden suplir la función de adscribir atributos psicológicos al cerebro. Son tan sólo eso, efectos

61 Ésta cuestión será tratada en profundidad a lo largo de éste capítulo.

62 Tal como comprobaremos en el capítulo 5.

estéticos creados por el artista, manipulaciones formales y matéricas que de ninguna manera pueden equipararse a los orígenes y causas contenidas en las realidades psíquicas y materiales. Tratar de atribuir a un efecto estético dichas consecuencias sería un error, por eso, pensamos que lo que sí se le puede atribuir al efecto estético es la capacidad de crear sentimientos; es decir, reconocimientos controlados y emocionalmente restringidos de ciertas sensaciones provocadas por un efecto directamente asociado con un contenido formal, puesto que, como el propio Freud afirmaba: lo imaginado, lo creado en base a la ficción, está exento del principio y examen de realidad, o lo que es lo mismo, de insertarse en la realidad sólo como algo imaginado, no acontecido a un nivel psíquico ni material. La ficción se sustenta en su ausencia de verdad, en hechos inverificables es decir, ausencia de realidad.

La experiencia de la emoción siniestra es consecuencia de lo reprimido que retorna y de la confirmación mediante hechos de una realidad sobrenatural; de la angustia que nunca desapareció y que retorna, que vuelve como emoción siniestra. De lo siniestro NO surge el retorno de lo reprimido sino que es éste el que hace que las cosas se vuelvan siniestras, puesto que, ante un acontecimiento proveniente de una realidad material o psíquica, se activara el retorno de lo reprimido. Las cosas no son siniestras por que sí. Los procesos psíquicos determinarán lo que es capaz de crear una emoción siniestra y lo que no.

4. 2 LO SINIESTRO PATOLÓGICO

Lo siniestro en la teoría de Freud, se convierte en lo «siniestro patológico», como expresión de un síntoma de origen psiconeurótico.

El síntoma, pasará a convertirse en signo de un *retorno de lo reprimido*. Este concepto, según Strachey, aparecerá en el inicio de los trabajos de Freud, allá por 1896:

El concepto de un «retorno de lo reprimido» aparece muy tempranamente en los escritos de Freud. Se lo encuentra ya en «Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa» de 1896, y hasta en un borrador de este artículo enviado a Fliess el 1º de enero de 1896, manuscrito K. (AOC, 1992, XIV, p. 149).

En dicho manuscrito, *Manuscrito K. Las neurosis de defensa* e irónicamente subtulado *Un cuento de navidad*, Freud (1896), lo inicia con este párrafo:

Hay cuatro tipos y muchas formas. Mi análisis comparativo sólo puede extenderse a la histeria, a la neurosis obsesiva y a una forma de la paranoia. Estas tienen, en efecto, muchos rasgos en común. Son aberraciones patológicas de estados afectivos psíquicos normales: de *conflicto* (histeria), de *autoreproche* (neurosis obsesiva), de *mortificación* (paranoia), de *aflicción* (amencia alucinatoria aguda). Se diferencian de estos afectos (en su estado normal), porque no llevan a una resolución, sino a un daño permanente del yo. (BNOC, 1981, III, p. 3533).

Son estados afectivos psíquicos normales, es decir, que son comunes a los seres humanos. El problema se manifiesta cuando la gestión de dichos afectos se hace de una forma patológica y devienen en neurosis. En el mismo artículo, más adelante, al describir el curso clínico de la neurosis defensiva, lo divide en cuatro fases, en la cuarta comenta:

Una fase en la cual retornan las ideas (o representaciones) reprimidas, formándose síntomas nuevos durante la lucha entre aquellas y el yo, que constituyen la enfermedad propiamente dicha; en otros términos, se trata de una fase de transacción, o de pleno dominio de la enfermedad, o de curación defectuosa con malformación persistente. (BNOC, 1981, III, p. 3535) (paréntesis añadido).

Nos quedan descritas las diferentes vías de resolución: el pleno dominio de la enfermedad, o de malformación persistente. Se establece la lucha entre las representaciones inconscientes reprimidas que retornan bajo una nueva representación. Entonces el yo, acepta o rechaza los síntomas, los gestiona y los consigue sublimar. En caso contrario, las diversas patologías impedirán una vida equilibrada y, en sus casos extremos, surgirá la enfermedad mental psiconeurótica. El síntoma impide que surja la angustia. Es decir, es la consecuencia de un intento de censura sobre ésta, aunque pueden darse síntomas que resulten incompatibles con la vida diaria. El síntoma es la consecuencia del fracaso de la represión.

En el capítulo anterior (*cf.* 3. 3. 6) nos aproximamos a la represión, cuando ésta hacía su aparición en la psicología de los procesos oníricos. En el presente capítulo, la represión, al igual que la angustia, adquieren un papel predominante. El síntoma se convierte en una representación sustitutiva de la representación inconciliable. Canalizamos el exceso de carga de energía excitatoria, mediante el síntoma, que puede expresarse, por ejemplo, en una obsesión, una fobia, en la multitud de patologías neuróticas que podemos encontrar. Es un intento de canalización de la angustia.

Lo siniestro patológico se convierte en proyecciones psicológicas de una realidad psíquica reprimida y una realidad material superada. La emoción siniestra, la angustia, es *patologizada* en el síntoma como una experiencia de carga excitatoria, sobredimensionada emocionalmente por sus efectos.

Das Unheimliche, es lo siniestro, la emoción angustiante que nos pone en contacto con el inconsciente. Cuando se produce el retorno de lo reprimido, investido regresivamente por la angustia, se ha producido una dislocación toponímica y temporal entre lo psíquico y la conciencia. Se produce un choque de sentidos, un encuentro regresivo-progresivo, que culmina con una carga de excitación insufrible: la angustia. Ésta, se torna en una apertura constitutiva al inconsciente. Es el momento, del hiato, del vacío, de la ausencia, de la falta que viene a faltar. Es el instante, o mejor dicho, *la temporalidad del instante* en la que lo psíquico y el inconsciente se conectan.

Lo siniestro es una llamada de atención ante ese hueco o espacio vacío: ante la virtualidad rellena de deseos y fantasías, que suple al vacío angustiante. Lo siniestro lo desgaja, lo rasga y nos devuelve a la condición sumisa de la conciencia aterrada ante la displicente infinitud desiderativa que creíamos colmada. Es una vuelta al momento del nacimiento, a ese instante no recordado, inconscientemente registrado y clamorosamente llorado.

Primero, inconscientemente partimos (nacimiento), ahora conscientemente llegamos (muerte). Durante todo el recorrido el deseo se convierte en el motor fantaseado y reprimido; la represión originaria que fija la fantasía que encubre nuestras carencias ontogenéticas, es decir, las lagunas de la verdad individual tendrán, en las fantasías originarias, una estructura de *verdad prehistórica* filogenéticamente inherente a nuestro inconsciente. La angustia y lo reprimido retornan y, como una fantasía siniestra que fue familiar y se torna extraña, nos acosa, recordándonos que el tiempo desiderativo se nos acaba.

Lo siniestro patológico lo observaremos desde su vertiente más extrema en *Das Unheimliche*, eso que se da pocas veces en la vida real. Aquella que Freud ejemplifica en torno al relato de Hoffmann, en el que su protagonista Nathanael se encuentra psíquicamente «fijado al padre por el complejo de castración» (BNOC, 1981, III, p. 2492, nota nº 1468). Lo siniestro se articula en las vivencias, a través de su presencia en la realidad. Puede afectar de dos maneras diferentes aunque, en ocasiones, sea difícil establecer un límite entre las dos; así, la realidad se divide en torno a la forma en que lo siniestro afecta a nuestra existencia, y se nos muestra mediante una realidad psíquica o una realidad material.

De estas dos realidades, puede parecer que la realidad psíquica, la que está asociada a los complejos infantiles reprimidos que retornan, es la que más se puede acercar o contener estados psiconeuróticos extremos, aquellos en que la emoción siniestra expresa la reafirmación de la forma más extrema, de la imposición de una realidad psíquica, que transforma a lo siniestro como un medio capaz de vehicular lo extremadamente patológico.

En primer lugar podemos estructurar lo siniestro patológico en dos procesos que van íntimamente asociados, unidos, por lo que resulta extremadamente difícil disociar estructuralmente su proceso. En un intento de sistematizar dicha cuestión, hemos procedido a estructurar lo siniestro patológico en dos procesos:

1 El primero es el del retorno de lo reprimido, donde la representación inconsciente reprimida retorna. La represión se convierte en el principal proceso que empieza en la represión primaria que se efectúa en el proceso primario y termina en la represión, propiamente dicha, que se lleva a cabo en el proceso secundario. Durante esos procesos, la representación inconsciente reprimida ha sido tan desfigurada que llegará a hacerse irreconocible.

2 El segundo proceso sería el del desarrollo de la angustia y la pugna con la represión. En este caso, la angustia es una experiencia que puede ser experimentada ya desde el nacimiento, por lo tanto, su registro puede verse reforzado por el factor filogenético que, partiendo de la represión primaria, establece una fijación. Precisamente esa fijación es la parte de la representación que no retorna, la parte correspondiente al representante de la pulsión que ha sido separado de la representación. Esta energía excitatoria no reprimida y carente de representación es el quantum de afecto, que se transforma en sensaciones, en emociones que reprimimos y que llegan a la conciencia, desde el inconsciente, como angustia que se convierte en sustituta de los afectos reprimidos que se hacen perceptibles a la sensación como afectos.

Lo que retorna es la representación inconsciente reprimida. El retorno de lo reprimido se produce en la representación que, mediante la asociación de las representaciones, permitirá establecer contacto con lo reprimido inconsciente, mientras que la energía psíquica excitatoria displicente, el agente representante de la pulsión en la represión primaria, permanecerá inconsciente a la espera de que se produzca una apertura asociativa entre lo psíquico y el inconsciente dando lugar a la aparición de *Das Unheimliche*.

Afrontaremos esta parte de la investigación a partir de Nathaniel, el personaje de la novela de Hoffmann que anteriormente mencionamos. Este personaje nos permite establecer la experiencia de lo siniestro tal como se desarrolla en el relato, y que será de tres formas: en primer lugar, se da lo siniestro a través de la realidad material, en segundo lugar se da lo siniestro mediante la realidad psíquica, y en tercer lugar a través del análisis psicoanalítico llevado a cabo por Freud.

1 LA REALIDAD MATERIAL: los acontecimientos que le suceden al joven Nathanael a lo largo de todo el relato, le llevan a creer firmemente en una realidad sobrenatural, es decir, la inclusión de lo fantástico.

2 LA REALIDAD PSÍQUICA: Un contenido psíquico que ha sido reprimido y retorna: el complejo de castración. El retorno de lo reprimido provoca la angustia.

3 LA REALIDAD PSICOANALÍTICA: la experiencia traumática del complejo de castración.

4. 2. 1 EL RETORNO DE LO REPRIMIDO: la represión y la angustia

El retorno de lo reprimido en lo siniestro, se articula entre la representación inconsciente reprimida, la escenificación fantasmática, propiamente dicha, y la irrepresentabilidad de la energía psíquica displicente, lo que comúnmente conocemos como angustia: un afecto inconsciente que en la conciencia se experimenta como una sensación; una instancia formada por dos factores, uno representable y el otro no.

El primero se corresponde con las diferentes asociaciones representativas que facilitan el retorno de lo inconsciente reprimido, y el segundo, con la carga pulsional inconsciente que es separada de su correspondiente representación.

Para ser justos, debemos señalar que lo que realmente retorna es la representación, y no el representante de la representación. El representante, es la representación de la pulsión inconsciente que, necesita de un representante para hacerse consciente. La represión primaria se ejerce sobre el representante-representación, con lo cual el representante se escinde y queda fijado en el inconsciente. La represión en el representante fracasa, puesto que ahora ha quedado fijado en el inconsciente. La representación seguirá los procesos represivos y culminará con su deformación, que permitirá el retorno de lo reprimido. No así con el representante, que debido a su escisión, posibilita el retorno de lo reprimido ya escindido de su representante-pulsión, es decir, del factor cuantitativo afectivo displicente que altera el nivel homeostático del aparato psíquico (Cosentino, 1999, II, p. 70). La representación se revelará en síntomas, y mediante el efecto retroactivo activará la regresión del representante-pulsión desde el inconsciente, que se asociará a la nueva representación, fruto del proceso represivo que deformó aquella primera representación reprimida.

El retorno de lo reprimido se presenta extraño y desconocido, irracional para la conciencia, como un hálito psíquicamente perturbador enfundado en una emoción que se experimenta y canaliza mediante tres vías posibles:

- 1 Una inconmensurable sensación desconocida: la angustia
- 2 Una fuerte impresión displicente inesperada: el terror
- 3 Una inquietud perturbadora conocida: el miedo

Estructuramos este epígrafe dividido en dos secciones, una dedicada a la represión como proceso que desencadena la existencia de la representación inconsciente reprimida, y el otro a

la angustia como el desarrollo de una experiencia desconocida que no encuentra referente en la conciencia, y por lo tanto, se convierte en una emoción negativa insoportable y desequilibrante.

4. 2. 1. 1 LA REPRESIÓN: la representación reprimida inconsciente

Lo reprimido perdura también en los hombres normales y puede desarrollar funciones psíquicas. (2014, LIS, II, p. 304).

Si anteriormente pudimos comprobar (*cf.* 3. 3. 2), cómo la elaboración onírica mediante la deformación del sueño realizaba una serie de procesos censores, éstos, culminan en la represión (*cf.* 3. 3. 10). A lo largo de su vida Freud fue evolucionando dicho proceso represivo. Si sus bases quedaron claramente establecidas en 1900, posteriormente su teoría de 1925, acabó por definir la represión como aquello que procede de la angustia.

Ante una experiencia emocional que crea un estado de *displacer*, generalmente, optamos por dos opciones: huir de ella, o condenarla.

Si el motivo del *displacer* es exterior, lógicamente estamos capacitados para huir de él, pero, si proviene del *yo*, como sería el caso de las pulsiones, es imposible huir de nosotros mismos. Se adopta otra estrategia: reprimirlo.

James Strachey en la nota introductoria a la represión (AOC, 1992, XIV, pp. 137-139), advierte sobre el uso de los términos «represión» y «defensa». En la época de *Estudios sobre la histeria* de 1895, el término utilizado para describir el proceso es el de «defensa». Generalmente Freud, empleaba ambos términos indistintamente. Más adelante, en 1909, en el *Hombre de las ratas*, acabó determinando dos tipos de represión, (AOC, 1992, X, p. 154), que posteriormente en 1915, en los trabajos sobre metapsicología, definió definitivamente. En (1925 [1926]), en *Inhibición, síntoma y angustia*, el término «represión» decidió restringirlo a un mecanismo en particular y restablecer el término «defensa» como «designación general para todas las técnicas de que se sirve el *yo* en los conflictos que eventualmente llevan a la neurosis» (AOC, 1992, XIV, p. 139). Strachey, también resalta que para Freud fue un permanente problema determinar «La índole de la fuerza impulsora que pone en marcha a la represión» (XIV, p. 139). Freud se interrogaba sobre «el vínculo entre la represión y la vida sexual» y aunque realizó numerosas y variables respuestas a este interrogante, al final acabó rechazando «todo intento de sexualizar la represión» (XIV, p. 139). Realizó una rectificación en *Inhibición, síntoma y angustia*, redactado en 1925, en el capítulo IV (AOC, 1992, XX, pp. 152 y ss), y posteriormente en *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, (1932 [1933]), 32ª conferencia: *Angustia y vida pulsional*, (AOC, 1992, XXII, pp. 75-103), (BNOC, 1981, III, pp. 3146-3164).

Podemos concretar que Freud desarrolla la teoría de la represión a lo largo de tres periodos. En los dos primeros, concreta el mecanismo psíquico represivo (sistema primario y secundario, en 1900) y sus dos fases (*represión primitiva* y *represión propiamente dicha*, en 1915). En el tercer periodo⁶³, en 1925, mediante la investigación de la inhibición el síntoma y la angustia en el estudio de las fobias, acaba declarando que la angustia antecede a la represión.

Durante estos periodos pasamos por un desarrollo en que durante los dos primeros la represión antecede a la angustia y ya en el tercero la angustia antecede a la represión.

63 A través de un planteamiento estructural de la psique (el *yo*, el *ello* y el *super-yo*), llegará a rechazar la teoría anterior donde la represión antecede a la angustia, y comienza a plantear que la angustia es un estado afectivo que sólo puede ser sentido por el *yo*. El *ello*, será donde se desarrollen los procesos que activarán la angustia en el *yo* (2012, EYE, p. 130).

Periodos:

1 El primer periodo de la represión la define en 1900, en *La interpretación de los sueños*, en el epígrafe: *Proceso primario y secundario. Represión*. (1900). (AOC, 1992, V, pp. 578-597) y (2014, LIS, II, pp. 282-305), que Freud define así:

Llamaremos *proceso primario* al único proceso psíquico que puede desarrollarse en el primer sistema (*Inc*), y *proceso secundario* al que se desarrolla bajo la coerción del segundo (*Prec*) [...] El proceso primario aspira a la derivación de la excitación para crear, con la cantidad de excitación así acumulada, una *identidad de percepción*. El proceso secundario a abandonado ya este propósito y entraña en su lugar el de conseguir una *identidad mental (de pensamiento)*. (2014, LIS, II, p. 298) (paréntesis añadidos).

El procedimiento que se desarrolla en el proceso secundario mediante el pensamiento, se puede concebir como *un rodeo* que no busca otro fin que el de evitar el *displacer*, pero la deformación y la elaboración hacen que las intensidades de las representaciones dificulten dicho fin. Existe una tendencia en el pensamiento, únicamente orientada a liberarse de ser regulado exclusivamente por el principio de *displacer*, lo cual conlleva mantener una limitación sobre el consabido desarrollo de los afectos mediante la función intelectual.

La conciencia será determinante en este propósito regulador que gestione la producción de afectos, lo que conllevará una sobrecarga por parte de la conciencia. Este procedimiento es difícil de conseguir, y raras veces se lleva a cabo de forma satisfactoria, incluso en la vida carente de patologías neuróticas. Es inevitable que nuestro pensamiento permanezca inaccesible a la *falsificación* a la que nos puede someter el principio de *displacer*.

A continuación, los procesos primario y secundario se pueden definir desde dos puntos de vista:

Son los dos modos de funcionamiento del aparato psíquico, tal como fueron descritos por Freud. Pueden ser radicalmente distinguidos:

a) desde el punto de vista *tópico*: el proceso primario caracteriza el sistema inconsciente, mientras que el proceso secundario caracteriza el sistema preconscious- consciente.

b) desde el punto de vista *económico-dinámico*: en el caso del proceso primario, la energía psíquica fluye libremente, pasando sin trabas de una representación a otra según los mecanismos del desplazamiento y de la condensación; tiende a re-actuar plenamente las representaciones ligadas a las experiencias de satisfacción constitutivas del deseo (alucinación primitiva). En el caso del proceso secundario, la energía es primeramente «ligada» antes de fluir en forma controlada; las representaciones son *catexizadas*⁶⁴ de una forma más estable, la satisfacción es aplazada, permitiendo así experiencias mentales que ponen a prueba las distintas vías de satisfacción posibles. (Laplanche-Pontalis, 1993, p. 302), (nota añadida).

El proceso primario se caracteriza por: pertenecer al sistema inconsciente, contener un registro instintivo primario y elaborar identidades de percepción. Es la parte reprimida del aparato psíquico. El proceso secundario se caracteriza por pertenecer al sistema preconscious-conciencia, elaborar identidades de pensamiento. Es la parte represora del aparato psíquico.

64 El término *catexizadas*, hace referencia a la catexis: es la cualidad de que cierta energía psíquica se halle unida a una representación.

La confrontación del pensamiento del proceso secundario -al cual le resulta intolerante los impulsos pulsionales que se desarrollan y circulan libremente en el inconsciente-, con el proceso primario, será lo que constituye la esencia de la represión. Se puede diferenciar este proceso mediante tres pasos fundamentales, que serían los siguientes:

Se produce una contraposición entre procesos, que deriva de la intolerancia del proceso secundario, lo que conlleva a la impositiva «instalación de la represión psíquica» (Villamarzo, 1989, I, p. 178). La contraposición entre los procesos está fundada en la libre derivación de la energía psíquica en el proceso primario y la coerción a esa libre derivación que impone el proceso secundario. Esta censura, tiene su origen en la propia acción defensiva del proceso secundario que, en su intolerancia a aceptar el displacer que conlleva la máxima descarga de energía, tiende a rechazar todo contenido psíquico que pueda ser de carácter desagradable. Esta férrea oposición sistemática a lo *penoso* y *desagradable*, conlleva la tan consabida represión psíquica.

2 En el segundo periodo, en los trabajos sobre Metapsicología de 1915 vuelve sobre ello: *Metapsicología: La Represión* (1914 [1915]). (AOC, 1992 XIV, pp. 135-152) y (2000, MLC, pp. 165-177). Se dan tres tiempos o fases:

a: Represión originaria (*represión primordial*): entendida como una primera fase de la represión, en donde la *agencia representante*, es decir, la representación psíquica que inviste la pulsión tiene prohibido el acceso a la consciencia. Esta imposición, establece una *fijación* puesto que «a partir de ese momento la agencia representante en cuestión persiste inmutable y la pulsión sigue ligada a ella» (AOC, 1992, XIV, p. 143). Como ejemplo del producto de esa fijación, entre otros, tenemos el de la procedencia inconsciente del carácter angustioso de la consciencia:

Ahora bien: sabemos que la angustia nace en lo inconsciente. La psicología de las neurosis nos ha demostrado que cuando ha tenido efecto una represión de deseos, queda transformada en angustia la libido de los mismos. A propósito de esto recordaremos que en la consciencia hay también algo desconocido e inconsciente; esto es, las razones de la represión y de la repulsa de determinados deseos. Este inconsciente desconocido es lo que determina el carácter angustioso de la consciencia. (BNOC, 1981, II, p. 1791).

En este punto, el carácter angustioso puede ser identificado con lo siniestro, que se deriva de la consciencia angustiante, ante un deseo inconscientemente reprimido. Este tipo de angustia proviene del inconsciente, por lo tanto no es identificada por el *yo*, sino que, inconscientemente, se mantiene latente y es mediante la prohibición (tabú), que reclama lo prohibido como deseado cuando aflora esta tendencia inconsciente latente. El conflicto ambivalente de la proyección psicológica al exterior totemizado, que se caracteriza en la angustia, es un miedo introproyectivo y deviene simbólicamente fijado. No es una angustia afectiva que proviene del *Yo*, sino, del *Superyó*⁶⁵, como consciencia angustiante que proviene del inconsciente desconocido. De ahí, que parte de su origen pueda ser inconsciente y desconocido, establecido y perpetuado por el orden simbólico subyacente y represor. El tipo de represión que se ejerce, en este caso, se correspondería con una represión originaria o primordial.

65 En honor a Freud, hemos de reconocer que todavía en estas fechas 1912-13, no había establecido lo que sería una nueva estructuración de la psique: el *yo*, el *ello* y el *superyó*. En (1932 [1933]), en las *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, 32ª conferencia: *Angustia y vida pulsional*, ya identifico la correspondencia entre el *superyó* y la consciencia moral (AOC, 1992, XX, p. 79).

b: Represión con posterioridad (*represión propiamente dicha*): esta segunda etapa, incide sobre «ramificaciones (*retoños* en AOC) psíquicas de la representación reprimida o sobre aquellas series de ideas (o itinerarios de pensamientos en AOC) procedentes de fuentes distintas, pero que han entrado en conexión asociativa con dicha representación» (BNOC, 1981, II, p. 2054), (paréntesis añadido), (podría tratarse de las fantasías secundarias). Esta conexión asociativa hace que estas representaciones o ramificaciones *psíquicas de la representación reprimida*, tengan igual destino «que lo primitivamente reprimido» (II, p. 2054).

c: Lo reprimido que retorna. (Esta será la base teórica sobre la que desarrollará *Das Unheimliche*): esta tercera etapa de la represión se centra en los *síntomas*, puesto que éstos, son considerados como «signos de un *retorno de lo reprimido*» (BNOC, 1981, II, p. 2058).

3 En el tercer periodo (1925), es importante para el posterior desarrollo de nuestra investigación ya que, podemos destacar la importancia que Freud confirió al estado afectivo de la *angustia* a partir de la rectificación que realizó en *Inhibición, síntoma y angustia*.

La *angustia* se convierte en un estado afectivo del *yo*, y es reconocida en la conciencia. La angustia cuando se identifica con un objeto es llamada *miedo*. En: *Complementos sobre la angustia* (AOC, 1992, XX, pp. 154-158), Freud trata de establecer la diferencia entre la angustia, o miedo normal y neurótico. En este tercer periodo, es donde se ratifica el giro en torno a la represión y la angustia, como ya hemos indicado en la introducción de este capítulo.

4. 2. 1. 2 LO REPRIMIDO INCONSCIENTE

El proceso que se desarrolla en las teorías freudianas desde 1894 hasta mediados del siglo XX en las teorías freudianas, encuentra en el retorno de lo reprimido el eje, a través del cual, en las neurosis de defensa se constituyen y articulan el inconsciente y la represión, mediante los mecanismos que se procesan en lo reprimido, el trauma y el síntoma. En 1894, en sus primeros escritos teóricos, ya apareció el término *sensación alucinatoria de continuo retorno*, asociado al *símbolo mnémico*. En 1896, Freud utilizó el término *las representaciones reprimidas que retornan*, y ese mismo año, finalmente apareció definitivamente el término *el retorno de lo reprimido*. De tal forma, que ya en sus primeros escritos psicoanalíticos se explican la formación de síntomas dependiendo del retorno de lo reprimido. También debemos destacar el carácter dinámico de los elementos reprimidos, estos, no pueden ser eliminados por la represión, con lo cual, reaparecen y retornan, eso sí, de un modo sofisticadamente deformado.

En torno a lo siniestro, tal como Freud (1919), nos dice, los complejos infantiles son reanimados, es decir, resucitados, devueltos a la vida consciente. Estos deben de encontrar una vía, un medio que canalice de nuevo su presencia. Esto no es otra que el retorno de lo reprimido: «Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior» (BNOC, 1981, III, p. 2503).

De igual forma, este retorno, se caracterizará por contener una *carga cuantitativa afectiva*. Esta, no será otra que la angustia, que reinará en el inconsciente a sus anchas:

Si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo afecto de un impulso emocional (toda emoción originada por la pulsión), cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia

entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso existe un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de angustia sería precisamente lo siniestro. (1981, III, p. 2498), (paréntesis añadido).

El retorno de lo reprimido y la angustia son indisolubles, y su manifestación en lo siniestro nos lleva a tratar de encontrar cuales son los mecanismos que posibilitan ese retorno teñido de angustia. Lo reprimido se concibe como aquello que no debería tener acceso a la conciencia, de tal forma que se pueda evitar el displacer. Es una representación psíquica, una *agencia representante*, que no es otra cosa que la representación psíquica que inviste la pulsión intolerable que debe ser reprimida, es decir, que debería tener prohibido el acceso a la conciencia. Decimos debería, porque finalmente su acceso a la conciencia se efectuará, como dijimos anteriormente, mediante lo reprimido que retorna. El motivo principal de la represión es evitar el displacer. Para Freud (1915), es más importante saber cuál ha sido el destino del *monto de afecto de la agencia representante*, es decir del representante de la pulsión, que de la representación: «Si una represión no consigue impedir que nazcan sensaciones de displacer o de angustia, ello nos autoriza a decir que ha fracasado, aunque haya alcanzado su meta en el otro componente, la representación» (AOC, 1992, XIV, p. 148).

Ese otro componente, la representación, es al que vamos a prestar atención. El fracaso de la represión ha impedido a la representación mantener el monto de afecto: el representante de la pulsión, pero la representación, se convierte en el retorno de lo reprimido. Principalmente, fue concebido por Freud como un fracaso de la defensa, y este fracaso o retorno de lo reprimido, quedó esbozado en las tres psiconeurosis: neurosis obsesiva, histeria y paranoia (psicosis crónica). El retorno de lo reprimido podemos considerarlo estructurado en dos cuestiones principales:

1 La primera será la de considerar el retorno de lo reprimido como una articulación entre las diferentes representaciones, lo que supone una primera forma de concebir el inconsciente y su idiosincrasia dinámica.

2 La segunda nos lleva a plantearnos el fracaso de la defensa y la compulsión del síntoma, confiriéndole a éste cierto carácter irreductible que puede llegar a cronificarlo. Freud, entre 1984 y 1986 realizó tres escritos determinantes en los que esbozó los principios conceptuales fundamentales de sus teorías, estos son:

1 *Las neuropsicosis de defensa* (1984)

2 *El manuscrito K. Las neurosis de defensa* (1896)

3 *Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa* (1896).

Ahora procederemos a sintetizar los contenidos de estos trabajos, con el fin de facilitar una aproximación general a las neurosis y su relación con el retorno de lo reprimido.

1 De *Las neuropsicosis de defensa* (1984):

Por último, expondré en pocas palabras la representación auxiliar de la que me he servido en esta exposición de las neurosis de defensa. Hela aquí: en las funciones psíquicas cabe distinguir algo (monto de afecto, suma de excitación) que tiene todas las propiedades de una cantidad —aunque no poseamos

medio alguno para medirla—; algo que es susceptible de aumento, disminución, desplazamiento y descarga, y se difunde por las huellas mnémicas de las representaciones como lo haría una carga eléctrica por la superficie de los cuerpos. (AOC, 1992, III, p. 61).

En este párrafo queda esbozada una teoría de la investidura, por medio de la noción de *cantidad desplazable*, que «era el sustrato de la doctrina de la abreacción»⁶⁶. (1992, III, p. 63). Nos dice Strachey, «la base indispensable del principio de constancia» (Cosentino, 1999, I, p. 56), principio de nirvana en *Más allá del principio de placer*, (AOC, 1992, XVIII, p. 54).

También en *neuropsicosis de defensa*, podemos encontrar otro principio, *el de placer*. En este trabajo, Strachey incluye al final un apéndice (AOC, 1992, III, pp. 62-68), sumamente interesante. Reclama nuestra atención en torno a la aparente equiparación entre las expresiones *monto de afecto* y *suma de excitación*. Strachey se pregunta: ¿Las utiliza Freud como equivalentes? Según él, Freud, «en general entendía por «afecto» más o menos lo mismo que por «sentimiento» {«feeling»} o «emoción» {«emotion»}» (1992, III, p. 66), (cfr. 4. 1. 2, sensación, emoción y sentimiento). En cambio, *excitación*, lo suele emplear para referirse a «la desconocida energía de investidura» (1992, III, p. 66). Finalmente, Strachey, se inclinará por considerar el «monto de afecto» como una manifestación particular de la «suma de excitación» (1992, III, p. 68). De tal forma, que en los trabajos de 1894-96:

Tendía en esa época a describir la cantidad desplazable como monto de afecto y no, en términos más generales, como excitación; y este hábito persistió aparentemente aún en los trabajos metapsicológicos, donde una diferenciación más precisa habría contribuido a la claridad de su argumentación. (1992, III, p. 68).

2 El manuscrito K. Las neurosis de defensa (1896)

En este trabajo Freud realiza un esbozo de la constitución del aparato psíquico a través de los planteamientos que lo llevaran a concebir la represión. Señala que la ley de la constancia, regulará el desprendimiento de displacer. Al no conseguirlo, llegará el retorno de lo reprimido. Es interesante destacar varios puntos que se plantean en el texto:

1 Los recuerdos pueden producir nuevos displaceres, aún siendo recuerdos, se producen efectos retroactivos. Se produce una inversión entre el primer y segundo tiempo del trauma: «Con efecto retardado {*nachtraglich*}, (puede ser que), un recuerdo produzca un desprendimiento más intenso que a su turno la vivencia correspondiente» (AOC, 1992, III, p. 261), (paréntesis añadido).

2 Será una *fuerza independiente* que amenaza lo que desencadene la activación de la defensa. La ley de constancia y la defensa son dos de los procesos psíquicos que aseguran el buen funcionamiento de la vida psíquica.

3 Se esbozan los tiempos de la represión.

66 «Descarga emocional, por medio de la cual un individuo se libera del afecto* ligado al recuerdo de un acontecimiento traumático, lo que evita que éste se convierta en patógeno o siga siéndolo» (Laplanche-Pontalis, 1993, p. 1).

4 En la neurosis obsesiva y en la histeria se procesa una experiencia primaria (no observable pero que tiene algún lugar donde se constituye), que genera exceso de placer o insatisfacción, es decir demasiado placentera o insatisfactoria: «El trauma, para el obsesivo, aparece vinculado a una experiencia primaria, producto de la defensa que aporta demasiada satisfacción, y para la histeria, con una experiencia primaria que insatisface» (Cosentino, 1999, I, p. 55). Los síntomas, son formaciones sustitutivas (lo reprimido que retorna) que, además, crean satisfacciones sustitutivas que bien gestionadas impiden la aparición de la angustia. De aquí, aquella frase de Zizek (1994), "goza tu síntoma".

5 Es importante para la cuestión del rechazo (forclusión), puesto que en la paranoia (que posteriormente será la psicosis), al reproche primario (síntoma defensivo primario), se le niega la creencia. El reproche, vuelve como alucinaciones.

3 Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa (1896)

Mayor interés todavía reviste quizás el observar la presentación, en este trabajo, de varios novedosos *mecanismos* psíquicos, que habrían de cumplir amplio cometido en las posteriores elucidaciones de Freud sobre los procesos anímicos. Particularmente notable es su detenido análisis de los mecanismos obsesivos, que anticipa gran parte de lo que quince años más tarde dio a conocer en la sección teórica del historial clínico del «Hombre de las Ratas» (1909J). De este modo, nos encontramos con tempranas alusiones a la concepción de las representaciones obsesivas como autorreproches (pág. 170), a la noción de que los síntomas son un fracaso de la defensa y un «retorno de lo reprimido» (*ibid.*), y a la teoría, de vasto alcance, según la cual los síntomas son formaciones de compromiso entre las fuerzas reprimidas y las represoras. (AOC, 1992, III, p. 161), Introducción de Strachey.

Una vez resumidos las principales aportaciones de los diferentes textos, trataremos de profundizar en el retorno de lo reprimido a través del citado manuscrito. En líneas generales, podemos resumir diciendo que existe una tendencia defensiva que tratará de regular y controlar la excitación displicente; establecer una constante, que regulando trate de mantener en un nivel lo más bajo posible la suma de excitación. Es una tendencia «que se entrama en las constelaciones más fundamentales del mecanismo psíquico» (AOC, 1992, I, p. 261). Ahora bien, esta ley de constancia, que parecería aplicable en un sentido psíquico general, «No puede ser vuelta contra percepciones, pues estas saben conquistarse atención (atestiguada por la conciencia); sólo contra recuerdo y representaciones de pensar» (I, p. 261)

Las percepciones se atienen a la *atención* en la conciencia, es decir, en el examen de realidad. La tendencia a la ley de constancia y la defensa, *es inocua* en el caso de representaciones que alguna vez se mantuvieron enlazadas con carga displicente, y que en la actualidad no pueden causar un displacer diferente del que se genera con el recuerdo. Además Freud (1886-1899), nos recuerda que en estos casos existe un interés psíquico para superar ese displacer recordado. No ocurre así, en las neurosis de defensa, en estos casos:

La inclinación de defensa se vuelve nociva cuando se dirige contra representaciones que pueden desprender un displacer nuevo también siendo recuerdos, como es el caso de las representaciones sexuales. Es que aquí se realiza la única posibilidad de que, con efecto retardado (*nachtraglich*), un recuerdo produzca un desprendimiento más intenso que a su turno la vivencia correspondiente. (AOC, 1992, I, p. 261).

En este caso, la vivencia se correspondería con una estimulación sexual prematura, que supondría la introducción del trauma. Al producirse el efecto retroactivo sobre el recuerdo de la vivencia traumática, se invierte el efecto. De tal forma, que es más intenso el efecto que produce el recuerdo, que aquel primer efecto inicial que produjo aquella vivencia. Como bien dice Cosentino:

Freud esboza aquí la actualidad del recuerdo: un *recuerdo actual*. Y pasa a referirse, sin una transición explícita en el texto, a los tiempos de la represión, y de los tiempos lógicos de la represión, vía efecto retroactivo, al funcionamiento del inconsciente. (1999, I, p. 57).

Se nos presenta una cuestión importante: el funcionamiento del recuerdo. En este caso, el recuerdo en cuestión se comporta como un precursor de efectos actuales. Lo que ha sido olvidado al retornar, se experimenta como actual, como un suceso real, pero en *Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa*, Freud (1896), insiste: «No son las vivencias mismas las que poseen efecto traumático, sino sólo su reanimación como *recuerdo*» (AOC, 1992, III, p. 165).

Un recuerdo a posteriori, se dice cuando el sujeto ha desarrollado la madurez sexual⁶⁷. El efecto *nachträglich* sobre el recuerdo, acciona una proporción inversa entre la experiencia real y el recuerdo de ésta. «Ahora bien, esta proporción inversa entre vivencia real y recuerdo parece contener la condición psicológica de una represión» (AOC, 1992, III, pp. 167-168) que se efectúa como defensa. Es lo que Freud designa como una *defensa patológica* o nociva. Esta se lleva a cabo contra una huella mnémica que no ha sido *traducida, asociada, reinvestida*: «Una *defensa patológica*, en cambio, sólo existe contra una huella mnémica todavía no traducida de una fase anterior» (AOC, 1992, I, p. 276).

La vivencia prematura sexual causa efectos a posteriori, retroactivamente, desde el inconsciente. Es un recuerdo, que no retiene lo adquirido, ni recuerda lo pasado. ¿Qué clase de recuerdo es éste?, ¿puede ser un *recuerdo inconsciente* carente de representación, que no alcanzó la conciencia en el sentido progresivo?

4. 2. 1. 3 LAS HUELLAS MNÉMICAS INCONSCIENTES

Para François Richard (Mijolla, 2007, I, pp. 629-630), la huella mnémica es una noción esencial en la teoría freudiana de la memoria inconsciente. En contrapartida, el recuerdo es consciente. A lo largo de toda su obra, se mantendrá la incompatibilidad entre conciencia y percepción como articulación de un mecanismo que permite la inscripción de registros conscientes y que Freud denomina como huellas mnémicas, y en otro sentido, como el registro inconsciente de una experiencia que puede

67 Según Freud (1896), una representación mental de contenido sexual, puede llegar a producir en los órganos genitales una excitación similar a la que puede provocar la propia experiencia sexual. Esta excitación que se somatiza en los órganos genitales mediante sus reacciones fisiológicas, también se convierte en excitación psíquica. Este efecto, es mucho más intenso por la experiencia real que por el recuerdo que quedó de la experiencia. Con la llegada de la pubertad: «La pubertad ha acrecentado en medida inconmensurable la capacidad de reacción del aparato sexual. Ahora bien, esta proporción inversa entre vivencia real y recuerdo parece contener la condición psicológica de una represión. La vida sexual ofrece -por el retardo de la madurez puberal respecto de las funciones psíquicas- la única posibilidad que se presenta para esa inversión de la eficiencia relativa. *Los traumas infantiles producen efectos retardados {nachträglich} como vivencias frescas, pero entonces los producen inconscientemente*» (AOC, 1992, III, pp.167-68, nota nº 12).

Este efecto retardado es una cualidad de las huellas mnémicas que hace posible este proceso tan aparentemente complicado. «Toda persona adolescente tiene huellas mnémicas que sólo pueden ser comprendidas con la emergencia de sensaciones sexuales propias» (AOC, 1992 I, p. 404). Las huellas psíquicas de las experiencias sexuales infantiles han dejado una «secuela», y «Sólo en mínima medida despliegan su efecto en la época en que se producen; mucho más sustantivo es su *efecto retardado (nachträglich)*, que sólo puede sobrevenir en períodos posteriores de la maduración» (AOC, 1992, III, p. 273).

haber sido causada por una fuerte impresión (por ejemplo un abuso sexual). Freud, en la carta nº 52 (6-12-1896) dirigida a Fliess, considera la existencia de «*los rastros mnemónicos*» como signos que constituyen la memoria y que, a modo de estratos, se transcriben en el aparato psíquico.

Estas sucesivas transcripciones, representan diferentes épocas de la vida del sujeto. Las percepciones son portadas por las neuronas, el signo perceptivo (I *Ps*) es el registro liminar que es incapaz de ser consciente y está estructurado en base a las asociaciones por simultaneidad (la primitiva coincidencia en el tiempo que las hace estar enlazadas entre sí = asociación). El segundo registro (II *Ic*) es el inconsciente, también ordenado asociativamente y por relaciones causales. Son rastros que se podrían corresponder con recuerdos conceptuales y que también son inaccesibles a la conciencia. Y ya en tercer lugar (III *Prc*) se encuentra la transcripción preconscious «ligada a representaciones-palabra (imágenes verbales) y correspondiente a nuestro *yo* oficial» (AOC, 1992, I, p. 275), (paréntesis añadido). Es lo que Freud denomina como *consciencia cogitativa*, donde las representaciones del preconscious mantienen cierta energía psíquica (que se manifestará como *nachträglich*, efecto retardado), que es capaz de llegar a la conciencia.

En el sistema preconscious, es donde las representaciones verbales efectúan la sobrecarga sobre las representaciones-cosa. Se produce la activación alucinatoria de las imágenes verbales asociadas al efecto retardado. Es decir, se suma una representación inconsciente: representación-cosa, a una representación consciente: representación-palabra, dando lugar a las identidades de pensamiento, que se corresponden con el anteriormente mencionado *yo* oficial. Estas tres transcripciones o registros mnémicos son las que determinan el proceso de la información convertido en huellas como signos de la memoria, ahora bien, sigue existiendo una dificultad, y es la de diferenciar entre recuerdo y huella mnémica inconsciente. Para Richard:

En la huella mnémica, la percepción sensorial se convierte en signo de percepción. Literalmente, *Erinnerungsspur* significa "huella de recuerdo". En el texto de Freud, una misma raíz lingüística se utiliza para dos conceptos opuestos, tanto en francés como en español: "huella mnémica" inconsciente y recuerdo (*Erinnerung*) consciente. (Miljolla, 2007, I, p. 630).

Esta utilización de una misma raíz lingüística es debido a que el propio Freud, a la hora de elaborar su teoría del trauma, concibe la huella de una forma equiparable al recuerdo olvidado o inconsciente que se manifiesta en la intensidad persistente del síntoma. Esta huella, puede ser visual, olfativa, táctil y verbal, en ocasiones se la denomina "imagen mnémica".

En las neurosis, la fuerte impresión de la imágenes mnémicas y de los recuerdos obsesivos suele encontrarse vinculada a una fuerte imposición afectiva, es decir, que la huella mnémica se corresponde con la impresión que puede producir la percepción, no con la percepción como tal. En torno a la impresión que pueda producir una percepción, podemos recordar que Pierre Janet, atribuía a las sensaciones un sentido representativo, más orientado hacia lo perceptivo, mientras que para las emociones se decantaba por un sentido hacia lo afectivo. La huella mnémica inconsciente se convierte así, en la representación de un objeto ausente, investido de afecto. Una sensación perceptiva (consciente) que ha dejado una huella afectiva en el inconsciente, en el cual, se desarrolla un proceso mediante el que «la pulsión inviste alucinatoriamente la huella mnémica de ese objeto ausente lo que constituye lo que se puede teorizar como "objeto interno"» (Miljolla, 2007, I, p. 630).

La huella mnémica en el trauma infantil, (como es el caso de Emma, que veremos más adelante) repite una deformación, una modificación que busca en la realidad externa perceptiva formas equivalentes a lo que fue causa de aquella primitiva impresión. En el caso de lo reprimido que retorna, Freud (1895), puntualiza que, no se trata de ninguna percepción, ahora es una huella mnémica que llega desde el inconsciente: «Aquí no es ninguna percepción, sino una huella mnémica,

la que inesperadamente desprende displacer, y el yo se entera demasiado tarde; ha consentido un proceso primario porque no lo esperaba» (AOC, 1992, I, p. 406).

Esa huella que regresa, es retroactiva y estaba registrada en el inconsciente (huella en sentido regresivo, que es sustituida por la conciencia mediante el sistema perceptivo, que establece un punto asociativo). Aunque no somos conscientes de ese registro emocional, el hecho, es que se ha producido. Dirigimos nuestra atención a las percepciones porque son el medio a través del cual hemos recibido las sensaciones que nos han generado displacer en el presente. La huella mnémica regresiva trata de ser desplazada por el sistema perceptivo progresivo de las huellas mnémicas, que en este caso, serían los posteriores recuerdos. Se dan dos tipos de huellas mnémicas: las progresivas (conscientes), que responden al sistema percepción-conciencia, y las huellas mnémicas regresivas (inconscientes) que responde al sistema inconsciente-conciencia.

Esta dirección opuesta a la que hemos sometido la dinámica del sistema Hm, podemos apoyarla en el reconocimiento por parte de Freud, de que nuestra actividad anímica se mueve en dos direcciones opuestas, y por lo tanto, su registro y dinámica será condicionada por llegar a distinguir a cuál de las dos direcciones específicas pertenece determinada huella. Si parte de los instintos (pulsiones), o si parte de los estímulos (percepciones). En palabras de Freud (1915):

Nuestra actividad anímica se mueve generalmente en dos direcciones opuestas, partiendo de los instintos, a través del sistema *Inc.*, hasta la actividad del pensamiento consciente, o por un estímulo externo, a través de los sistemas *Cc* y *Prec.*, hasta las cargas *Inc.* del yo y de los objetos. (BNOC, 1981, II, p. 2082).

Es entonces cuando aparece la *angustia*⁶⁸, ante el displacer liberado por la huella mnémica regresiva, que se impone a la progresiva. En este proceso se desencadena como mecanismo de defensa la represión. La inscripción en la memoria del registro emocional inconsciente tiene una repercusión posterior en la vivencia psíquica. En palabras de Hernández Espinosa:

Como ya hemos dicho, estas primeras experiencias dejan huellas en la estructura mental, huellas mnémicas que, sin ser memoria consciente ni declarativa, sino procedimental para usar la nomenclatura actual, tienen potencialidades activas para las conductas mentales y relacionales, sobre todo cuando experiencias actuales adquieren un significado emocional (simbólico o metafórico) que las reactiva. Podríamos decir que la estructura mental (y también la estructura neurológica en la que aquélla se apoya o de la que deriva) queda específicamente sensibilizada a nuevas experiencias de significación real o simbólica similar a las que marcaron tempranamente su huella y que esta sensibilización constituye en sí misma una "memoria" y, psicopatológicamente, una predisposición o vulnerabilidad⁶⁹.

A esta función la caracteriza un sentido «progresivo» (cfr. 3. 4. 1), por lo tanto, este sistema que recibe de forma continua las diferentes percepciones transformadas en registros mnémicos, está transformándose continuamente puesto que sus elementos, las *huellas mnémicas*, se van modificando.

Tenemos el primer sentido de la huella mnémica: la inscripción de registros perceptivos progresivamente modificados en nuestro aparato psíquico. Es decir, el sentido y dirección se realiza desde el sistema de la percepción (P), hasta el sistema de la conciencia (Cc). La percepción, o el

68 Por el momento, esta aparición de la angustia antes de la represión, no será reconocida por Freud hasta 1916-1917. Pero no será publicada hasta 1926.

69 Hernández Espinosa, Víctor. (2011). *La huella mnémica, base de una memoria dinámica*, revista Temas de Psicoanálisis, nº 1, recuperado de <http://www.temasdepsicoanalisis.org/la-huella-mnemica-base-de-una-memoria-dinamica/>

sistema P, carecen de memoria y si las huellas son continuamente recibidas, deben asociarse; de lo contrario impedirían su función, se obstruirían. Por eso se encuentran enlazadas entre sí en la memoria. Freud denomina como «asociación» la base de los «sistemas mnémicos».

¿Cómo es posible que algo que ha sido reprimido pueda retornar y hacerse consciente? Se produce un retorno. Estaríamos hablando de una de las posibles funciones que puede desarrollar la huella mnémica. Ésta sería la del efecto que puede tener posteriormente al momento en que fue registrada como huella. Su inscripción en la memoria puede resignificarse en un punto posterior, mediante lo cual, concedemos al sistema mnémico una cualidad psíquica dinámica: un acontecimiento psíquico anterior, puede repercutir en uno posterior.

Desde el punto de vista de Freud (1895), y apoyándose en su teoría, podría darse el caso de que, si en la niñez hubiésemos participado en un hecho con connotaciones sexuales físicas directas⁷⁰, no habría tenido para nosotros significación sexual. Por lo tanto, no existiría una conciencia de esa significación sexual, pero habríamos sido marcados emocionalmente. Se ha producido un registro de forma inconsciente.

Cuando en la pubertad experimentamos una experiencia que revista ciertas analogías con el hecho acaecido en la niñez, es entonces cuando la experiencia emocional se hace patente y se experimenta como un sentimiento de displacer. Esa emoción del presente será atribuida al hecho acaecido, se hace consciente, pero en realidad será provocada por el recuerdo inconsciente del primero. Entonces, el yo no puede reaccionar con sus defensas habituales contra esa emoción displacentera.

4. 2. 1. 4 EL EFECTO RETROACTIVO EN LAS REPRESENTACIONES

Freud, a través del caso de una paciente nos explica el proceso que ocasionó la patología posterior. El caso de «Emma», incluido en el *Proyecto de psicología*, (1895 [1950]), concretamente en la parte III. *Psicopatología: La proton pseudos histérica* (AOC, 1992, I, pp. 400 y ss). A esta paciente le es imposible acudir sola a cualquier comercio o establecimiento. Ella, alega que es debido a un recuerdo que conserva posterior a la pubertad, de cuando tenía doce años. Se dirigió a un comercio a comprar, y al entrar, los dos empleados que allí estaban, comenzaron a reírse entre ellos. Emma, presa de un sentimiento de terror, salió corriendo. Para Freud (1895), se dan dos pensamientos: «que esos dos se reían de su vestido, y que uno le había gustado sexualmente» (AOC, 1992, I, p. 400), puesto que a uno de ellos, todavía lo recuerda. El psicoanalista obviando el sentido manifiesto, inquiere en la consideración de que, la causa no puede ser las risas provocadas por su vestido, puesto que ya hace tiempo que se viste como una mujer y no como una adolescente. También sopesa la probabilidad de que si fuera acompañada se solventaría ese «terror», que supuestamente la suscita el ir sola. Freud descubre en un análisis posterior, que Emma es capaz de recuperar otro recuerdo: «Siendo una niña de ocho años, fue por dos veces a la tienda de un pastelero para comprar golosinas, y este caballero le pellizcó los genitales a través del vestido» (AOC, 1992, I, p. 401). A pesar de la primera experiencia, volvió a la tienda, lo que ella se reprocha, puesto que llega a pensar que por su proceder, ella misma hubiera querido provocar el suceso, lo cual conlleva una *mala conciencia oprimente*. Para el psicoanalista, todo se clarifica, al estructurar en dos escenas los hechos acaecidos. La escena 1º,

70 Esta fase de la teoría freudiana se apoya en la *seducción*, o abusos sexuales por parte de un adulto (el padre), posteriormente esta teoría fue desplazada por la del complejo de Edipo. Creemos al igual que García de la Hoz (2004, p. 68), que puede ser totalmente válida si se amplía a otros sujetos además del progenitor, como posibles causantes del abuso. Algo que es sabido y conocido. Tristemente los sucesos de pederastia están a la orden del día. En realidad, para nuestra investigación lo relevante es el proceso que se desencadena.

correspondería a la más reciente, la de los empleados, y la escena 2º, a la de cuando tenía ocho años, y tuvo aquel incidente con el pastelero. Si se establece una «conexión asociativa entre ambas», el resultado puede resultar esclarecedor:

Ahora comprendemos escena I (empleados) si recurrimos a escena II (pastelero). Sólo nos hace falta una conexión asociativa entre ambas. Ella misma señala que es proporcionada por la *risa*. Dice que la risa de los empleados le hacía acordarse de la risotada con que el pastelero había acompañado su atentado. Entonces el proceso se puede reconstruir como sigue: En la tienda los dos empleados *ríen*, esta risa evoca (inconscientemente) el recuerdo del pastelero. La situación presenta otra semejanza: de nuevo está sola en un negocio. Junto con el pastelero es recordado el pellizco a través del vestido, pero ella entretanto se ha vuelto púber. El recuerdo despierta (cosa que en aquel momento era incapaz de hacer) un *desprendimiento sexual* que se traspone en angustia. Con esta angustia, tiene miedo de que los empleados pudieran repetir el atentado, y se escapa (AOC, 1992, I, p. 401).

En la relación que se establece entre la escena I, que es la representación a reprimir, y la escena II, la vivencia sexual infantil, ésta, la escena II, es la que Freud valida como *recuerdo inconsciente* (huella mnémica inconsciente, que no *recuerdo*, como señalamos anteriormente). En el afán defensivo del *yo*, para que éste pueda funcionar, es necesario que se establezca una conexión. Esta conexión es el funcionamiento del inconsciente, que asocia la representación reprimida con el *recuerdo inconsciente*. Entre las dos escenas se establecen dos tiempos que se articulan en un doble movimiento: por una parte está funcionando el inconsciente, por la otra los tiempos de la represión. En la *Carta 52*, Freud (1896), comenta:

Que la defensa termine en una represión no puede depender de la magnitud del desprendimiento de displacer. En efecto, a menudo nos empeñamos en vano contra unos recuerdos de máximo displacer. Entonces se nos ofrece la siguiente figuración. Si un suceso A despertó cierto displacer cuando era actual, la transcripción-recuerdo A I o A II contiene un medio para inhibir el desprendimiento de displacer en caso de re-despertar. Cuanto más a menudo se lo recuerde, tanto más inhibido terminará por quedar ese desprendimiento. Ahora bien, hay *un* caso para el cual la inhibición no basta: Si A, cuando era actual, desprendió cierto displacer, y al despertar desprende un displacer nuevo, entonces no es inhibible. El recuerdo se comporta en tal caso como algo actual. (AOC, 1992, I, p. 276)

- El suceso A es la experiencia que provoca displacer (abuso sexual).
- A I: signos de percepción. Son las percepciones en su primera transcripción, insusceptible de conciencia y articulada según una asociación por simultaneidad.
- A II: Inconsciente. Las huellas inconscientes es probable que se correspondan a recuerdos de conceptos, inasequibles a la conciencia.

Tratemos de explicar este, en apariencia, complicado párrafo. Lo importante en una experiencia sexual traumática (A), es el recuerdo que podamos mantener de ésta. Al recordar esta experiencia, se ha producido el proceso A I y, consecuentemente, el A II, en los cuales pasamos de los signos de percepción al inconsciente. Es decir, al registro de la sensación de la percepción, la huella mnémica. Lo que Freud denomina como transcripción-recuerdo cuando volvamos a recordar, y se produzcan sensaciones displacientes, en este caso, contiene *un medio para inhibir el desprendimiento de displacer en caso de re-despertar*. ¿En qué consiste ese medio?, son las diferentes representaciones psíquicas. Estas diferentes fases de transcripción u operaciones psíquicas se van desarrollando en las diferentes fases de la vida: «Quiero destacar que las transcripciones que se siguen unas a otras constituyen la

operación psíquica de épocas sucesivas de la vida» (AOC, 1992, I, p. 276). Estas transcripciones pasan de las neuronas *P*, a la conciencia *Cc*, en tres fases:

I: *Ps*, (signos de percepción), II: *Ic*; (Inconsciente), y III: *Prc*, (preconsciente). Esta, la tercera fase, es donde: «Las investiduras devienen concientes de acuerdo con ciertas reglas, y por cierto que esta *conciencia-pensar* secundaria es de efecto posterior *{nachträglich}* en el orden del tiempo, probablemente anudada a la reanimación alucinatoria de representaciones-palabra» (AOC, 1992, I, p. 275).

Freud afirma que en la frontera entre dos de estas épocas o fases de la vida, debe de producirse la supuesta *traducción* del material psíquico, que ahora se puede reprimir. Si se da el caso, como en las psiconeurosis, de que no se llega a producir *la traducción de ciertos materiales*, esto, acarrearía ciertas consecuencias. Si se han producido las tres fases, cuando se produce el re-despertar del recuerdo, éste, *contiene un medio*, en la fase *Prc* donde las investiduras se hacen concientes, y donde de hecho, esta *conciencia-pensar* secundaria es de efecto posterior *nachträglich* en el orden del tiempo. Ese re-despertar, al no ser algo nuevo, cuantas más veces lo recordemos, mediante *la reanimación alucinatoria de representaciones-palabra*, más lo debilitaremos. Ese *desprendimiento*, como Freud lo denomina, es la consecuencia del recuerdo, pero de un recuerdo que a lo largo de la vida se ha insertando en las diferentes fases de transcripción. Ahora bien, si en A el efecto posterior *nachträglich*, que se produce al re-despertar, provoca un displacer nuevo, no representado: «Si A, cuando era actual, desprendió cierto displacer, y al despertar desprende un displacer nuevo, entonces no es inhibible. El recuerdo se comporta en tal caso como algo actual» (AOC, 1992, I, p. 276). Este recuerdo *actual*, al contrario que el anterior, al re-despertar, se convierte en un factor que en cierta medida: «Duplica la actualidad de su operación porque se produce en esta articulación retroactiva que el segundo tiempo del trauma permite en relación con el primero» (Cosentino, 1999, I, p. 59).

Si no se realiza la nivelación cuantitativa mediante todas las transcripciones en las tres fases, la ley de constancia fracasará. Si ésta tendencia es frenada, no se podrá producir las escrituras posteriores de las huellas mnémicas, ni las sobreinvestaduras, que inhiben las representaciones, desviando de éstas su proceso excitatorio.

La denegación de estas sobreinvestaduras es aquello que clínicamente, Freud, llama represión. Es la defensa que se vuelve patológica, contra una huella mnémica no investida, carente de significación. Esa ausencia representativa inconsciente se asociará a la representación reprimida (se produce el efecto retroactivo), ya sobreinvestada, y que con la suma de la carga cuantitativa de afecto del recuerdo inconsciente no representado y sometido a la defensa patológica, producirá el síntoma como un signo del retorno de lo reprimido.

Hasta ahora el efecto con posterioridad *nachträglich*, era entendido como la consecuencia de una retroactividad con consecuencias en la vida anímica, es decir: «Lo que se elabora retroactivamente no es lo vivido en general, sino electivamente lo que, en el momento de ser vivido, no pudo integrarse plenamente en un contexto significativo. El prototipo de ello lo constituye el acontecimiento traumático» (Laplanche-Pontalis, 1993, p. 281).

Pero, si prestamos atención a la carta 52 de Freud, escrita en 1896, podemos apreciar que en los estudios freudianos centrados en el mecanismo psíquico, ya por entonces, trataba de explicar los factores múltiples de la memoria:

Se ha generado por estratificación sucesiva, pues de tiempo en tiempo el material preexistente de huellas mnémicas experimenta un *reordenamiento* según nuevos nexos, una *retranscripción* *{Umschrift}*. Lo esencialmente nuevo en mi teoría es, entonces, la tesis de que la memoria no preexiste de manera simple, sino múltiple, está registrada en diversas variedades de signos. (AOC, 1992, I, p. 274).

Para tratar de ilustrar esta hipótesis, se ayudó de un esquema en el que estableció, que se producen diferentes fases de la percepción a la conciencia y, como hemos señalado anteriormente, estas fases se van desarrollando a lo largo de nuestra existencia. Estas fases comienzan en los signos de percepción, pasan por el inconsciente, por el preconscious y termina en la conciencia. En la fase del preconscious sucede lo siguiente:

Prc (preconciencia) es la tercera retrascrición, ligada a representaciones-palabra, correspondiente a nuestro yo oficial. Desde esta *Prc*, las investiduras devienen concientes de acuerdo con ciertas reglas, y por cierto que esta *conciencia-pensar* secundaria es de efecto posterior (*nachträglich*) en el orden del tiempo, probablemente anudada a la reanimación alucinatoria de representaciones-palabra de suerte que las neuronas-conciencia serían también neuronas-percepción y en sí carecerían de memoria. (AOC, 1992, I, p. 275).

De tal forma, que el efecto *nachträglich*, sería una función normal, común del aparato psíquico, puesto que forma parte de su aparato conceptual, y supone la parte determinante en el momento del devenir consciente de los pensamientos. Es un efecto del proceso secundario e irremediamente ligado a las formaciones de identidad de pensamiento. El efecto *nachträglich*, podemos definirlo como un concepto dinámico, en el cual se pueden dar dos características que articulan el recuerdo y la huella mnémica inconsciente:

1 La primera característica es cuando el recuerdo displicente consciente efectúa su proceso sometido a la ley de constancia donde finalmente, y mediante la reanimación alucinatoria de representaciones-palabra anudadas por el efecto posterior *nachträglich* en el proceso secundario represor, se procesa el pensamiento en la conciencia.

2 La segunda característica es cuando en el registro primario de la huella mnémica inconsciente, sometida a una defensa patológica que, impide su proceso de transcripción en nuevas representaciones o sobreinvestaduras (todo un proceso de represión primaria), ese registro, se ancla en el proceso primario, en el inconsciente, permaneciendo carente de signos de realidad (puesto que no se ha producido su transcripción en nuevas representaciones o sobreinvestaduras), entonces el efecto *nachträglich* no es un recuerdo, sino un registro anclado en el inconsciente, una sensación derivada de la percepción e inscrita en el inconsciente, que al regresar, activa una retroactividad sensorial desconocida y nueva: lo reprimido (inconsciente) que retorna.

Lo reprimido que retorna, aquello que fue familiar y que debido a la represión se ha vuelto siniestro, puede ser, no el recuerdo, sino aquella sensación-emoción que provocó la percepción de un hecho concreto. Esa carga de energía excitatoria fue reprimida por su cuantitatividad afectiva excesiva e insoportable. Fue registrada como una huella mnémica que pasó de sensación a ser registro inconsciente carente de escenificación, de representación cualitativa y que, al retornar, se presenta como angustia.

En los estados neuróticos, entre las dos experiencias (como en el caso de Emma), se crea, mediante el trauma que encierra el efecto con posterioridad, un estado emocional-afectivo ya reconocible en la representación consciente (1ª escena de Emma), que no retorna a su estadio de origen (2ª escena). Queda perdido y resiste, ya que no se encuentra o no es asimilable a las articulaciones que entre las representaciones se establecen, es decir, al principio de constancia. En las

neurosis de represión, el proceso de la enfermedad, generalmente, suele ser el mismo. Freud (1896), lo estructura en cuatro pasos:

1 Se experimenta la vivencia sexual, esa que es prematura y traumática que ha de reprimirse, eso sí, inconscientemente.

2 Como consecuencia de una experiencia posterior que desencadena el recuerdo inconsciente (huella mnémica inconsciente como registro primario de la sensación derivada de la percepción), lo cual desencadena un síntoma primario defensivo. Se da una represión posterior por recuerdo. Aquí queda perfilada los pasos de la represión.

Se da un primer paso: se reprime la vivencia sexual prematura y traumática, que posteriormente, en 1915, será la pulsión, que quedará fijada en la represión primaria. Esta será "recuperada" con posterioridad, en un segundo tiempo, aquel que mediante el recuerdo nos llevará a ejercer una represión posterior, o con posterioridad, aquella que Freud llamó: *la represión propiamente dicha*. En el que se inscribe el "recuerdo inconsciente", quedando éste como resto. Resulta sumamente importante destacar la función que posteriormente desarrollarán estas dos primeras fases de las neurosis de represión. Se empieza a establecer la constitución del aparato psíquico: la represión y el inconsciente.

En la represión se aúnan los primeros pasos de la neurosis y, a su vez, el efecto retroactivo rescata del inconsciente un registro mnémico reprimido. Se establece desde una percepción exterior por medio del *nachträglich* el retorno de un trauma interno por medio de esa experiencia externa. Ese trauma resistirá, ya que no encuentra su significación, permanecerá latentemente en el proceso primario donde las representaciones inconscientes no están sometidas a la cadena asociativa y escapan a la función de la palabra.

3 El tercer paso es un *estadio de defensa lograda*. Aparentemente, bajo el síntoma primario, no existe deterioro de la salud.

4 Es cuando las representaciones reprimidas retornan⁷¹. Se establece una lucha entre el yo, que se defiende (defensa patológica) y las representaciones reprimidas que han creado síntomas primarios. Se crean nuevos síntomas que son la expresión patologizada de la enfermedad propiamente dicha, lo que se puede considerar como las neurosis de defensa. En el retorno de lo reprimido se anuda el síntoma, y en el efecto con posterioridad queda libre el trauma. (Freud, 1992, I, p. 262)

A través de los primeros trabajos psicoanalíticos hemos podido comprobar en el estudio de las neurosis, como el retorno de lo reprimido conlleva unos planteamientos que anuncian el desarrollo del aparato psíquico en torno a los mecanismos de la represión. A continuación vamos a tratar de explicar como funcionan y se desarrollan dichos mecanismos que empiezan en la represión primaria,

71 Conviene recordar que hasta el momento Freud utiliza la expresión *las representaciones reprimidas que retornan*, y no *el retorno de lo reprimido*, término éste, que será utilizado por primera vez unas páginas más adelante en el apartado dedicado a la neurosis obsesiva. Por nuestra parte preferimos utilizar de forma general el término *el retorno de lo reprimido*, independientemente de su aparición cronológica.

y en como la energía psíquica queda fijada en el inconsciente. Pero en primer lugar vamos a desplegar una síntesis general de la represión como introducción a todos los procesos que desarrollaremos posteriormente.

4. 2. 1. 5 LA REPRESIÓN PRIMARIA Y LA FIJACIÓN DE LA PULSIÓN

La doctrina de la represión es ahora el pilar fundamental sobre el que descansa el edificio del psicoanálisis, su pieza más esencial. (AOC, 1992, XIV, p. 15).

Anteriormente, ya comentamos la importancia del trabajo de Freud en torno a las neurosis de defensa. Retomaremos ahora, otra vez, de manera momentánea, *Las neuropsicosis de defensa. Ensayo de una teoría psicológica de la histeria adquirida, de muchas fobias y representaciones obsesivas, y de ciertas psicosis alucinatorias*, de 1894.

Según James Strachey, en este trabajo se dan muchas de las que posteriormente serían las bases esenciales de sus propias concepciones. Así, encontramos términos como defensa, conversión, refugio de la psicosis, y también, en este trabajo, hallamos huellas y signos del papel predominante de la sexualidad.

Se empieza a reconocer, por parte de Freud (1894), los planteamientos iniciales de lo no consciente, así como el mecanismo fundamental del proceso de las investiduras psíquicas y su carácter dinámico, al atribuir a las representaciones la capacidad de realizar desplazamientos mediante la investidura. (AOC, 1992, III, pp. 44-45).

En este trabajo, además, se plantean cuestiones que serán significativamente importantes a la hora de tratar de comprender *Das unheimliche*, (lo siniestro), de 1919. En primer lugar, marca el punto de salida del estímulo *sensoperceptivo* que sobrevino al sujeto y que como vivencia, sensación, en definitiva un afecto, quedó registrado como huella mnémica, es decir, una huella en la memoria. Según la teoría «originaria» de Freud (1894), esta sensación tiende a ser reprimida, puesto que es una sensación displacentera. Freud habla así de sus pacientes:

Pues bien; esos pacientes por mí analizados gozaron de salud psíquica hasta el momento en que *sobrevino un caso de inconciliabilidad en su vida de representaciones*, es decir, hasta que se presentó a su yo una vivencia, una representación, una sensación que despertó un afecto tan penoso que la persona decidió olvidarla, no confiando en poder solucionar con su yo, mediante un trabajo de pensamiento, la contradicción que esa representación inconciliable le oponía. (AOC, 1992, III, p. 49).

Se produce una alteración en la salud psíquica, puesto que las energías derivadas como carga energética para censurar esa emoción, se transforman en síntomas psiconeuróticos. En el caso de los pacientes de Freud, son obsesiones y fobias. Éstas están propulsadas por el «yo defensor», que se empeña en sucumbir a una realidad imaginada como «no acontecida». En palabras del propio Freud:

La tarea que el yo defensor se impone, tratar como «*non arrivée*» («no acontecida») la representación inconciliable, es directamente insoluble para él; una vez que la huella mnémica y el afecto adherido a la representación están ahí, ya no se los puede extirpar. Por eso equivale a una solución aproximada de esta tarea lograr *convertir esta representación intensa en una débil*, arrancarle el afecto, la suma de excitación

que sobre ella gravita. Entonces esa representación débil dejará de plantear totalmente exigencias al trabajo asociativo; *empero, la suma de excitación divorciada de ella tiene que ser aplicada a otro empleo.* (AOC, 1992, III, p. 50).

Esta inconciliabilidad de las representaciones, viene dada por la tarea que el *yo* se impone. Una tarea que más adelante será reconocida como la represión. «*Arrancarle el afecto la suma de excitación que sobre ella gravita*», es decir, lo que más adelante se convertirá en el término «investido» como sinónimo de *afecto cargado de excitación*. Entonces «la representación inconciliable» se hace indisoluble, puesto que la huella mnémica y un fuerte afecto inherente a la representación, se encuentran registrados y no se pueden borrar. El *yo* defensor tratará de hacer que esa fuerte sensación pase como «no acontecida», no consciente en la conciencia pero, al arrancarle *el afecto, la suma de excitación que sobre ella gravita*, tal como dice Freud, esta suma de excitación *tiene que ser aplicada a otro empleo*.

Este otro *empleo*, será una de las cuestiones que trataremos de desarrollar en el siguiente epígrafe, donde esta represión primaria ejercida, y de la cual se desprende la carga cuantitativa de afecto de la representación, llevará al paciente a un proceso somático de patologización, puesto que, en su momento, no fue canalizada y sometida a la conciencia. «El acto de pensar no es otra cosa que la sustitución del deseo alucinatorio» (2014, LIS, II, p. 260). Ese deseo cargado de energía psíquica, reprimido y fijado en el inconsciente.

4. 2. 1. 6 LA REPRESIÓN PRIMARIA Y EL DESTINO DE LA PULSIÓN: la angustia

Freud (1915), en *La represión*, señala que el monto de afecto se corresponde con la pulsión (instinto en BNOC), puesto que ésta se ha separado de la representación, entonces habrá que seguir dos caminos, el de la pulsión y el de la representación (AOC, 1992, XIV, p. 147).

Para Freud, el monto de afecto no es el afecto psicológico, es la energía pulsional y no debe confundirse con la concepción psicológica de los sentimientos.

Una pulsión nunca podrá ser objeto de la conciencia, es decir, ser consciente. Al hablar de mociones pulsionales inconscientes o reprimidas, debemos tener en cuenta que nos referimos a mociones pulsionales en las que su “representante”, de la representación, es inconsciente: «A la agencia representante (*Representanz*) psíquica (agencia representante-representación) de la pulsión se le deniega la admisión en lo consciente» (AOC, 1992, XIV, p. 143).

A la hora de plantearse la inconsciencia o conciencia de las sensaciones, sentimientos y los afectos, Freud tendrá que tratar de resolverlo, cuestión esta, que no parece tan sencilla. Los sentimientos tienen que ser sentidos, es inherente a su condición y esencia, por lo tanto, las sensaciones, afectos y sentimientos estarían exentos de su condición inconsciente. Aunque suele ser común el uso de términos como amor, odio inconscientes, Freud se pregunta: «¿Tiene este uso lingüístico mayor significado aquí que en el caso de la «pulsión inconsciente?»» (AOC, 1992, XIV, p. 173). Cosentino nos dice que pueden ser percibidas de forma errónea, tanto un sentimiento como una moción de afecto, puesto que: «Las cosas se presentan, en relación con afectos o sentimientos, de otra manera (1 y 2), que en relación con la pulsión» (Cosentino, 1999, II, p. 52), (paréntesis añadido):

(1). Por la represión de su representante genuino fue compelida a enlazarse con otra representación, y así la conciencia la tiene por exteriorización de esta última. Cuando restauramos la concatenación

correcta, llamamos «inconsciente» a la moción afectiva originaria, aunque su afecto nunca lo fue, pues sólo su representación debió pagar tributo a la represión. El uso de las expresiones «afecto inconsciente» y «sentimiento inconsciente» remite en general a los destinos del factor cuantitativo de la moción pulsional, que son consecuencia de la represión. (AOC, 1992, XIV, p. 174), (paréntesis añadido).

No hay ni afectos ni pulsiones inconscientes, pero las representaciones sí pueden ser inconscientes. No debemos caer en el error de atribuir igual estatuto tanto a la pulsión como al afecto. Los afectos son "efecto" de las representaciones, por tanto, son conscientes y se asocian a otras representaciones sustitutivas en la cadena de investiduras para poder llegar a la conciencia.

Pero existen dos excepciones: la angustia y la culpa. La angustia, en el caso de las fobias⁷² no aparece situada estructuralmente, por las formaciones sustitutivas. La angustia ante el animal (zoofobia) puede ser: «Alimentada desde la fuente pulsional inconsciente, se muestra refractaria e hipertrófica frente a todas las influencias que parten del sistema Cc, en lo cual deja traslucir que su origen se sitúa en el sistema Icc» (AOC, 1992, XIV, pp. 179-80).

La angustia y su origen inconsciente nos demuestran, que ésta, no tiene representación psíquica, lo cual nos lleva a plantear su papel en la estructura del inconsciente. Supone una apertura del inconsciente, que se muestra, o mejor dicho, que se experimenta en ausencia del síntoma. Su irrepresentabilidad la convierte en la mejor "representante" de *Das Unheimliche*, aquello que la represión convirtió en extraño⁷³, separándolo de su cualificación afectiva (representación), pues no olvidemos que la inconsciencia de la angustia lo separará de todo referente racional y aumentará su poder como energía psíquica refractaria.

(2). Freud comenta: «El uso de las expresiones «afecto inconsciente» y «sentimiento inconsciente» remite en general a los destinos del factor cuantitativo de la moción pulsional, que son consecuencia de la represión» (AOC, 1992, XIV, p. 174). Estos destinos pueden ser tres: (1) «El afecto persiste —en un todo o en parte— como tal, (2) o es mudado en un monto de afecto cualitativamente diverso (en particular, en angustia), (3) o es sofocado, es decir, se estorba por completo su desarrollo» (AOC, 1992, XIV, p. 174), (numeración añadida).

Con lo cual, según Freud (1915), si es sofocado se logra frenar o estorbar su desarrollo, es decir, se consigue detener la descarga de energía displicente, que ésta no aumente; se estabiliza y se controla en el síntoma:

En todos los casos en que la represión consigue inhibir el desarrollo del afecto, llamamos «inconscientes» a los afectos que volvemos a poner en su sitio tras enderezar [*Redressement*] lo que el trabajo represivo había torcido. Por tanto, no puede negarse consecuencia al uso lingüístico; pero en la comparación con la representación inconsciente surge una importante diferencia: tras la represión, aquella sigue existiendo en el interior del sistema Icc como formación real, mientras que ahí mismo al afecto inconsciente le corresponde sólo una posibilidad de planteo (de amago) a la que no se le permite desplegarse. En rigor, y aunque el uso lingüístico siga siendo intachable, no hay por tanto afectos inconscientes como hay representaciones inconscientes. Pero dentro del sistema Icc muy bien puede haber formaciones de afecto que, al igual que

72 Tenemos el caso de Juanito y su fobia a los caballos, donde se encuentra centrado el complejo de castración. (*Análisis de la fobia de un niño de cinco años*, 1909. (AOC, 1992, X, pp. 1-117), (BNOC, 1981, II, pp. 1365-1439). En este caso Freud demostró que se puede establecer una separación entre la angustia y la fobia. Es la aparición de la angustia patológica, aquella que se desvincula de su origen en la libido reprimida. Es una angustia de origen desconocido. Por lo tanto ya no se hablará de libido, sino de afecto. (cfr. 4. 2. 2. 4).

73 «sólo se torno extraño mediante el proceso de la represión» (BNOC, 1981, II, p. 2498).

otras, devengan conscientes. Toda la diferencia estriba en que las representaciones son investiduras —en el fondo, de huellas mnémicas—, mientras que los afectos y sentimientos corresponden a procesos de descarga cuyas exteriorizaciones últimas se perciben como sensaciones. (AOC, 1992, XIV, p. 174).

Freud (1915), contempla la idea de que dentro del sistema *Icc*, pueden existir *formaciones de afecto*. Entendemos estas *formaciones* como un proceso que remite en general a los destinos del factor cuantitativo de la moción pulsional y en el que uno de sus destinos puede ser, tras la represión, que la pulsión emerja como un afecto *coloreado* cualitativamente (ya investido en una representación), y que tan sólo hará su aparición cuando se halla consumado su irrupción en una nueva representación sustitutiva para llegar a la conciencia. La diferencia se encuentra en que las representaciones son investiduras de huellas mnémicas, en cambio, los afectos y los sentimientos son la consecuencia de procesos de descarga, de exteriorizaciones que finalmente se perciben como sensaciones. Estas sensaciones, como ya hemos dicho, tienen su acceso a la conciencia investidas en representaciones sustitutivas: «Un afecto no hace su aparición hasta que no se ha consumado la irrupción en una nueva subrogación [*Vertreiniig*] del sistema *Cc*.» (AOC, 1992, XIV, p. 176).

Podemos considerar inconsciente, a lo que Freud determina como la suma de excitación o *monto de afecto*, ya que su afecto jamás lo fue. Es el destino del factor cuantitativo de la moción pulsional.

Los afectos son consecuencia de la represión que en su proceso *propiamente dicho*, están apuntalados por las diferentes investiduras, es decir, por la sustitución de una representación por otra representación, o sobreinvestidura, y añade Cosentino:

Aunque —los destinos del factor cuantitativo— escapan a la represión y al retorno de lo reprimido. Habrá que aguardar, ya que “lo inconsciente abarca el radio más vasto” y “[...] lo reprimido no recubre todo lo inconsciente” [...], los capítulos I, IV y V de “Más allá...” (C, 1999, II, p. 53).

Solamente la angustia en su cualidad de afecto privilegiado permanece como inconsciente. No tiene representación, ya que carece de representante psíquico. De hecho, Freud (1915), afirma: «El desarrollo de afecto puede emanar directamente del sistema *Inc.*, y en este caso tendrá siempre el carácter de angustia, la cual es la sustitución regular de los afectos reprimidos» (BNOC, 1981, II, p. 2069).

El inconsciente, entonces, no sólo se encuentra sostenido por representaciones puesto que la angustia carece de aquellas. El representante psíquico, es una expresión, utilizada por Freud, que debe entenderse en relación con la pulsión, ese concepto límite entre lo somático y lo psíquico. Somáticamente, la pulsión puede ser entendida como «una fuente en fenómenos orgánicos generadores de tensiones internas» (Laplanche-Pontalis, 1993, p. 374), de las que no se puede escapar y, dentro de incontinenencia yoica, su destino esencialmente psíquico. ¿Cómo se concretiza esa esencialidad? Mediante el representante, abstracción que subvierte lo somático (los signos), en lo psíquico. Por un lado, se puede presentar la propia pulsión como un representante psíquico de las propias excitaciones del sujeto, y en otras son representaciones en el psiquismo de pulsiones asimiladas al proceso de excitación somática. Se convierten en representaciones de la pulsión que comprenderán dos elementos: representante-representación; además del quantum de afecto que determina la cantidad de energía, el factor cuantitativo y substrato del afecto que es vivido subjetivamente: “aquello” que permanece invariable, como una roca, incluso a la represión.

De lo contemplado hasta el momento, la representación psíquica de la que carece la angustia, se asociaría mejor, por el momento, con la noción de representante-representación ya que, al parecer, el quantum: «Corresponde a la pulsión en la medida en que esta se ha desasido de la representación

y ha encontrado una expresión proporcionada a su cantidad en procesos que devienen registrables para la sensación como afectos» (AOC, 1992, XIV, p. 147).

La representación es separada, y se realiza un proceso mediante el que se acaba percibiendo los afectos como sensación. Esto nos permite establecer correspondencias entre los destinos del factor cuantitativo y la angustia. Es más, como anteriormente citamos: «*El desarrollo de afecto puede emanar directamente del sistema Inc., y en este caso tendrá siempre el carácter de angustia, la cual es la sustitución regular de los afectos reprimidos*». No sólo, se desprende de la representación, además la angustia es portadora de los afectos reprimidos, aquellos que mediante la represión derivaron del factor cuantitativo afectivo.

Autores como Laplanche consideran el quantum como una formulación concentrada que se aproximaría a la definición de la angustia, más que a la del afecto, para Laplanche la angustia puede llegar a ser el afecto más descualificado, siendo «el modelo mismo de lo que hay de más puramente afectivo en el afecto, es la magnitud separada de la representación» (2000, p. 226).

Claramente, encontramos respuesta a lo que es o debería ser la angustia. Cuesta llamarlo *afecto*, aunque difícilmente podríamos recordarlo como: *la energía psíquica inconsciente e irrepresentable que tiene la capacidad de sustituir los afectos reprimidos*. Recordemos que Laplanche (2000), nos brinda un intento de definición que significativamente no soporta su significado.

Para Laplanche, la angustia queda definida como: «afecto descualificado», «reducido», «abreviado», «lo menos», «la magnitud», «la cantidad», «la descarga», (2000, p. 226). Todos estos términos hacen referencia a una capacidad mensurable, cuando la angustia, no lo es. «Es un fenómeno traducido como expresión de una descarga cuantitativa» (2000, p. 226). Aquí también encontramos un problema: la angustia como fenómeno.

Está claro que resulta muy difícil consignar a la angustia una definición operativa que nos permita situarla y, por qué no, resituarla tanto a nivel tópico como estructural. Freud no olvidó durante todos sus trabajos elaborar continuamente hipótesis en torno a esta cuestión. Desde 1893 hasta 1932, casi a lo largo de cuarenta años, no cejó en el empeño de conseguir una hipótesis definitiva. Las teorías de la represión y la angustia se entrecruzan y la jerarquización de la teoría de la libido reprimida que genera angustia acabará por sucumbir, cuando se establece una nueva relación entre síntoma y afecto. Es la angustia la que provoca la represión. Eso sí, nos cabe la duda de si: ¿La angustia forma parte del inconsciente? ¿Es la apertura de lo incognoscible a la conciencia? Tan sólo su efecto se podrá sentir, es lo único que tenemos.

Ahora bien, cabe preguntarse, ¿De dónde viene la angustia, cual es su origen, forma parte del inconsciente, al igual que la represión y lo reprimido?

En 1916, en la 25ª conferencia, *La angustia*, en las *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, Freud sostiene que el centro nuclear de algunos afectos como la angustia se encuentra «en la repetición de una determinada vivencia significativa» (AOC, 1992, XVI, p. 360) Esta vivencia ha de situarse en la prehistoria de la especie. En este momento, queda fijada la angustia como vivencia común a todos los seres humanos. Será la reminiscencia de esta vivencia, lo que experimentaremos. Así es como el vienés se orienta en el *oscuro campo de los afectos*, y concluye:

En cuanto al afecto de angustia, creemos conocer cuál es esa impresión temprana que él reproduce en calidad de repetición. Decimos que es el *acto del nacimiento*, en el que se produce ese agrupamiento de sensaciones displacenteras, mociones de descarga y sensaciones corporales que se ha convertido en el modelo para los efectos de un peligro mortal y desde entonces es repetido por nosotros como estado de angustia. (AOC, 1992, XVI, p. 361).

No sólo el hecho de nacer, y de la consecuente acumulación de descargas displacenteras, sino que también, y quizás aún más importante a nivel psíquico, más determinante, sea que ese primer estado de angustia sea consecuencia de la separación de la madre: «Admitiremos también como significativo que ese primer estado de angustia se originara en la separación de la madre». (AOC, 1992, XVI, p. 361).

A los diferentes estados fisiológicos amenazantes, se sumará el factor afectivo directo y dependiente de la madre⁷⁴. A nivel psicoanalítico, en esta vinculación se puede intuir las diferentes opciones desiderativas del ser humano que conformarán las nociones asociadas a la necesidad y el deseo, entendidas éstas como motores endopsíquicos derivados de la energía pulsional que inconscientemente se rige por el principio de placer, y no tienen otra meta que la satisfacción. (*cfr*: 3. 4. 2), en la teoría freudiana del deseo podemos distinguir entre la pulsión y la necesidad, es decir, cuando llega a producirse una experiencia de necesidad, esta, puede ser biológica o psicológica, la primera se corresponde con la necesidad, la segunda con la pulsión.

4. 2. 1. 7 COMO FUNCIONA LO REPRIMIDO

En cuanto a las formaciones sustitutivas Freud (1915), plantea que sería recomendable indagar en los mecanismos de la formación sustitutiva y en la formación de síntomas que se dan en las relaciones entre lo inconsciente y lo consciente. Antes de adentrarnos en los mecanismos que operan en la represión, el mismo Freud, nos emplaza a investigaciones posteriores entre lo inconsciente y lo consciente, en este caso, en la edición de Amorrortu, Strachey nos remite mediante una nota al pie de página (nº 21), a *Lo inconsciente*, concretamente al epígrafe IV *Tópica y dinámica de la represión*, (AOC, 1992, XIV, pp. 177-82), (BNOC, 1981, II, pp. 2069-72).

Como anteriormente apuntamos, vamos a indagar en los mecanismos de la formación sustitutiva y en la formación de síntomas que se dan en las relaciones entre lo inconsciente y lo consciente. En la represión queda separado el afecto de su idea o representación, de tal forma que el afecto no surgirá hasta que logre una nueva representación en el sistema de la conciencia. Esta dinámica represiva que recae en las ideas o representaciones, se desarrolla en los límites o fronteras que supuestamente hay entre los sistemas *Inc*, y *Prec-Cc*.

Para realizarse la represión deberá efectuarse una *sustracción* de la carga psíquica. Freud se pregunta: ¿En qué sistema se lleva a cabo dicha sustracción y a qué sistema pertenece la carga sustraída? Si en el sistema *Inc*, la representación reprimida aún conserva su capacidad de acción y su carga, lo que se sustrae, debe ser algo diferente. En palabras del propio Freud (1915):

Podemos ahora expresar más precisamente qué es lo que la represión niega a las representaciones rechazadas en la neurosis de transferencia. Les niega la traducción en palabras, las cuales permanecen enlazadas al objeto. Una representación no concentrada en palabras o en un acto psíquico no sobrecargado (invertido, traducido), permanece entonces en estado de represión en el sistema *Inc*. (BNOC, 1981, II, p. 2081), (paréntesis añadido), (*cfr*: 4. 1. 2. 1).

74 En otro orden de cosas cabe mencionar la divergente teoría de la vinculación «Desde 1958, la teoría de la vinculación, como superación del psicoanálisis freudiano, ha puesto en evidencia que el vínculo entre el niño y la madre no es el resultado de una satisfacción a la vez nutritiva y sexual, ni la consecuencia de una dependencia emocional del bebe respecto a su madre. Esta vinculación es anterior, primaria. Es también la prueba más segura de una tendencia original y permanente a buscar la relación con otro. La naturaleza social del hombre aparece desde ese momento como un hecho biológico; y es en ese subsuelo profundo donde se hundirían las raíces de su afectividad» (Delumeau, 2002, p. 34).

Suele ser una de las características de la esquizofrenia: la falta de enlaces con representaciones verbales, de la representación cosa; es decir, de la primacía de las representaciones inconscientes sobre las conscientes; es decir; la represión no actúa sobre las representaciones inconscientes. Éstas, carecen de investidura, por lo tanto no tienen acceso a los otros sistemas *Prec – Cc*. La represión se ejerce sobre las representaciones conscientes, que aúnan la representación cosa, más la representación palabra, es decir: cuando las representaciones inconscientes se conexionan, son sobreinvertidas con las representaciones palabra que le corresponden. Se crea una sobrecarga, puesto que las representaciones palabra tienen la capacidad de condensar múltiples representaciones o ideas. Surge el sistema *Prec* para canalizar esa sobrecarga y ya en los sistemas *Prec-Cc* se crean representaciones fonéticas y visuales; se verbaliza y se toma conciencia mediante la creación de identidades de pensamiento.

Partiendo del mecanismo que se desarrolla en la represión, la que Freud denomina como represión con posterioridad (*represión propiamente dicha*), y como ésta se puede desarrollar en una representación preconscious o consciente, la represión consistiría en un intento de sustraer (*dar caza*) la investidura (pre)consciente que pertenece al sistema *Prec*.

La representación quedará desinvertida, o recibirá una carga que proviene del sistema *Inc*, o conservará la carga *Inc* que ya poseía. Se efectúa una «sustracción de la carga preconscious, una conservación de la carga inconsciente o una sustitución de la preconscious por una inconsciente» (BNOC, 1981, II, p. 2069).

Entonces, la represión ejercida en los sistemas *Prec-Cc*, la represión propiamente dicha, se lleva a cabo sobre las representaciones conscientes, que no son otra cosa que las representaciones inconscientes reprimidas, ya sobreinvertidas. Se realizan una serie de diferentes cargas afectivas o inversiones en las representaciones.

1 La 1º investidura, se realiza para que la pulsión pueda llegar a convertirse en representación + carga psíquica (representante-representación). Se ejerce la REPRESIÓN ORIGINARIA, se efectúa la fijación: la representación y la pulsión ligada a ella se perpetúan.

2 La representación, ya en el sistema *Prec*, recibe la 2º investidura: se invierte nuevamente la representación (sobreinvertida), de una representación verbal. En este proceso se produce la segunda fase de la represión, que conocemos como REPRESIÓN CON POSTERIORIDAD, o *represión propiamente dicha*, que se ejerce sobre representaciones reprimidas o asociaciones de pensamiento (representaciones verbales) conectadas con las representaciones inconscientes reprimidas que fueron invertidas en la primera fase de la represión. Esto, nos permite entender la relación que se establece entre la represión y el inconsciente.

La represión, propiamente dicha, es lo reprimido inconsciente; es consecuencia del proceso del aparato psíquico, no es fundador de él. En cambio, la represión originaria, la que efectúa la fijación del representante psíquico de la pulsión, es la que posibilita la represión con posterioridad; es el soporte del retorno de lo reprimido y, en su condición de representación inconsciente, impide la asociación con los representantes psíquicos conscientes, que integran la cadena asociativa de las representaciones verbales. Es el inconsciente mismo, es la represión. Además, podemos comprobar que al sucederse el paso de un sistema a otro, del *Inc*, a otro inmediato, *Prec-Cc*, no se realiza

mediante una nueva inscripción, más bien, por un cambio de estado, o lo que es lo mismo, por una transformación de la carga o una "mudanza en la investidura"⁷⁵.

Se ha efectuado un proceso dinámico, que prevalece sobre la organización tópica. Así pues, según Freud (1915), nos encontramos con dos de las funciones psíquicas principales del sistema Ψ : la tópica y la dinámica.

Volviendo a la cuestión de la sustracción de la libido por la represión, podemos plantearnos: cómo es, que si la representación conserva su carga o bien ha recibido otra nueva del inconsciente, no trate de seguir intentando abordar el preconscious y, con el impulso de su carga, penetrar en el sistema:

Habría, pues, de repetirse en ella la sustracción de la libido, y este juego continuaría indefinidamente, pero sin que su resultado fuese el de la represión. Este mecanismo de la sustracción de la carga preconscious fallaría también si se tratase de la represión primaria, pues en ella nos encontramos ante una idea inconsciente, que no ha recibido aún carga ninguna del sistema *Prec.*, y a la que, por tanto, no puede serle sustraída tal carga. (BNOC, 1981, II, p. 2069).

Nos topáramos con el proceso represivo inconsciente y compulsivo que se manifiesta como síntoma, puesto que los síntomas tienen su origen «como signos de un retorno de lo reprimido» (BNOC, 1981, II, p. 2058). «*Habría, pues, de repetirse*», donde encontraríamos la compulsión de repetición: «*y este juego continuaría indefinidamente*», ese afán de volver a penetrar (*lo reprimido que retorna*) en el sistema *Prec.*, una y otra vez, donde se adivina cierta compulsión de repetición y supuestamente el retorno de lo reprimido. Pero no se produciría como resultado la represión *propiamente dicha*, ya que ésta tan sólo se efectúa en las representaciones conscientes. En este caso se efectúa el retorno de lo reprimido, no la represión.

Ante esta demanda (retorno de lo reprimido) y acoso (compulsión de repetición), la *contracarga*, se encargará de proteger el sistema *Prec.*, de la presión establecida por la representación inconsciente ya que esta mantiene el quantum de afecto imperturbable, ese que empuja y acosa. Ante este continuo ataque, la psique se impondrá un supuesto factor económico, que propicie la regulación de la energía psíquica con el fin de contener el displacer o la tensión psíquica provocada por el incontestable y regulador principio de placer. La *contracarga*, se convierte en una representación de la represión primaria, puesto que «La *contracarga* es el único mecanismo de la represión primaria» (BNOC, 1981, II, p. 2070). Así, Freud (1915), introduce otro factor en el sistema Ψ , agregando a los ya existentes *dinámico* y *tópico*, el *económico*; lo cual equivaldría a utilizar la energía que ha quedado disponible, de la carga *propiamente dicha*, para la *contracarga*: «En la represión *propiamente dicha* se agrega a él la sustracción de la carga *Prec.* Es muy posible que precisamente la carga sustraída a la idea (representación) sea la empleada para la *contracarga*» (BNOC, 1981, II, p. 2070). Es decir, la represión con posterioridad (o *propiamente dicha*), trata de "dar caza" a la carga libidinal.

Para que se mantenga la represión de una forma continuada y permanezca vigente, requiere un esfuerzo continuado. A este mecanismo represivo de esfuerzo, finalmente se agrega la sustracción de la investidura preconscious, la que es empleada para la *contracarga*, y es cuando se realiza el factor económico que no aspira a otra cosa, que no sea rentabilizar el esfuerzo intrapsíquico determinado por la represión. Esta economización se efectúa regulando las magnitudes de excitación y controlando sus "destinos", estableciendo una estimación relativa de dichas magnitudes. Conviene recordar que la represión con posterioridad (*represión propiamente dicha*), actúa sobre «ramificaciones psíquicas de la representación reprimida. Sobre aquellas series de ideas procedentes de fuentes distintas, pero

75 En lenguaje coloquial podemos encontrar el símil por todos conocido: cuando un político se cambia de chaqueta.

que han entrado en conexión asociativa con dicha representación» (BNOC, 1981, II, p. 2054). Esta conexión asociativa hace que estas representaciones o ramificaciones *psíquicas de la representación reprimida*, tengan igual destino «que lo primitivamente reprimido» (BNOC, 1981, II, p. 2054). Y es en lo primitivamente reprimido, en la primera fase de la represión, en la represión primordial u originaria donde se encuentra su único mecanismo: la contracarga. Es decir, en el sistema inconsciente. La contracarga es una automatización defensiva inconsciente que preserva las cualidades del sistema *Prec-Cc*. Con la aparición de la contracarga, no sólo se postula el factor económico, también se aprecia, en esta ocasión, los límites difusos entre los sistemas *Inc* y *Prec*: «la represión es en lo esencial un proceso que se cumple sobre representaciones en la frontera de los sistemas *Icc* y *Prcc* (*Cc*)» (AOC, 1991, XIV, p. 177), puesto que si la conrainvestidura es el único mecanismo de la represión primordial, ésta se efectúa también en el sistema *Prec*, ya que esta conrainvestidura es la que posibilita las formaciones sustitutivas:

La investidura alcanza la representación sustitutiva, desde su conexión con la reprimida, y así se asegura contra la emergencia de la representación reprimida mediante la investidura de la sustitutiva. Al revés (como ocurre en las neurosis), en el retorno (de lo reprimido) se desplaza de la sustitutiva a la reprimida. Para el yo, ya no hay posibilidad de recuperar esa libido» (Cosentino, 1999, II, p. 95) (paréntesis añadidos).

Vemos claramente la importancia de la conrainvestidura para el funcionamiento homeostático de la psique. La imposibilidad de recuperar esa libido o investidura, que define la carga cuantitativa afectiva de la representación. Lo familiar y conocido, ausente de displacer y construido como una proyección del objeto deseado, supone la escisión afectiva de la representación desiderativamente cualificada, por lo tanto, se produce la emergencia de lo siniestro, de lo angustioso, ante la imposibilidad de poder efectuar la formación fantasmática que mantenga al deseo inconsciente sometido. Lo veremos claramente (más adelante), en el caso de Juanito.

Con la inclusión de la cualidad económica, Freud completa la triada de componentes a través de la cual se entroniza la investigación psicoanalítica. Esta es la Metapsicológica, denominada así, al conseguir describir un proceso psíquico que aúne los aspectos tópicos, dinámicos y económicos (*cfr.* 3. 1. 1).

A partir de aquí, tratará de llevar a cabo «una tímida tentativa» de descripción metapsicológica en las tres neurosis de transferencia (histeria de angustia, de conversión y neurosis obsesiva). En este tipo de neurosis, su característica principal se encuentra en que la libido o carga psíquica está siempre desplazada sobre objetos reales o imaginarios, no como en las neurosis narcisistas donde la carga psíquica se encuentra en el yo. (Laplanche-Pontalis, 1993, p. 251).

Partiendo de la histeria de angustia, Freud se propone, mediante tres fases, descubrir el proceso metapsicológico del proceder psíquico represivo y su consecuente síntoma, la angustia.

1 En la primera fase nos encontramos con que la angustia surge sin que sepamos qué es lo que causa el miedo. Supuestamente podemos encontrar cierta justificación, reconociendo cierto impulso erótico inconsciente que trata de llegar al sistema *Prec*, a modo defensivo. Este sistema lo rechazará (a modo de tentativa de fuga), lanzando una carga contra dicho impulso, entonces la carga inconsciente de la libido (investidura), de la idea rechazada (representación), se derivará en forma de angustia.

2 En la segunda fase el proceso se repite, con lo que se consigue vencer el desarrollo de la angustia. Esta fase se caracteriza por crear una contracarga desde el sistema *Cc*, como

formación de un sustitutivo. Generalmente la carga en fuga (la investidura o carga inconsciente de la libido), tiene la facultad de adherirse a una idea sustitutiva que está asociada a la idea rechazada. Este requiebro del inconsciente a la conciencia, hace que aparentemente esta "nueva" idea sustitutiva se camufle y se presente como alejada del conflicto, lo cual conlleva que se sustraiga a la represión. Ésta, dirige sus acciones hacia otra parte. Se ha producido una sustitución por desplazamiento, lo que permite una racionalización del desarrollo de la angustia, esta angustia que aún no se puede reprimir. De tal forma que la idea sustitutiva, ahora, desempeñará en los sistemas *Cc-Prec*, la función de una contracarga, protegiendo al sistema de la llegada de la idea reprimida. Esto conlleva que el lugar o punto de partida del afecto de angustia sea ahora el sistema *Cc* y se vuelva incoercible.

En los casos de zoofobia en los niños, la angustia emerge por medio de dos condiciones distintas. El ejemplo se puede apreciar claramente en *El hombre de los lobos*:

a: Cuando el impulso erótico reprimido hacia su padre, experimenta una intensificación.

b: Cuando es percibido el animal que genera la angustia, el lobo.

Se da el caso de que en el primer punto (a), la idea sustitutiva es lo que permite la transición entre sistemas, del *Inc* al *Cc*, y en el segundo (b), esta idea, se convierte en «una fuente independiente de génesis de angustia» (BNOC, 1981, II, p. 2070), de ahí su nueva localización de emergencia. Ya no es el sistema *Inc*, sino, la conciencia. Así, llegamos a entender el poder de dominio del sistema *Cc*, puesto que la primera formación de excitación de la idea sustitutiva va replegándose y dejando paso a la segunda. Al respecto Freud (1915), comenta:

El niño acaba, a veces, por conducirse como si no entrañara inclinación ninguna hacia su padre, se hubiese libertado de él en absoluto y tuviera realmente miedo al animal. Pero este miedo, alimentado por la fuente instintiva inconsciente, se muestra superior a todas las influencias emanadas del sistema *Cc*, y delata, de este modo, tener su origen en el sistema *Inc*. (BNOC, 1981, II, pp. 2070-71).

3 En la tercera fase se da el intento de inhibir el desarrollo de angustia que emana de la formación de ideas sustitutivas. Todos los elementos que se hayan asociados a la idea sustitutiva y la rodean, son susceptibles de recibir una carga psíquica de gran intensidad, lo que provoca una enorme sensibilidad a la posible excitación. Si se llega a dar una excitación en cualquiera de estos nuevos elementos asociados, podría provocar, debido al enlace asociativo que los une con la idea sustitutiva, un conato de angustia. Éste, se convertirá en señal que provocará la acción coercitiva por medio de una nueva fuga de la carga en el preconscious para impedir el desarrollo de la angustia: «Cuanto más lejos de la sustitución temida se hallan situadas las contracargas sensitivas y vigilantes, más precisamente puede funcionar el mecanismo que ha de aislar a la idea sustitutiva y protegerla contra nuevas excitaciones» (BNOC, 1981, II, p. 2071).

Este mecanismo defensivo, sólo protege contra aquellas excitaciones que tienen su origen en el exterior y llegan mediante la percepción a la idea sustitutiva. No así, contra la excitación pulsional que parte de la conexión con la idea reprimida para llegar a la idea sustitutiva. Es decir, nos protege contra la angustia generada en el inconsciente, la regresiva, mediante la construcción de un sistema defensivo basado en la creación de una nueva angustia, esta vez progresiva, en el sentido habitual del sistema Ψ , y no contra la angustia generada en sentido regresivo.

Este proceso defensivo en torno a la idea sustitutiva y su posible intensificación de la excitación pulsional, mediante contracargas sensitivas y vigilantes, se desarrolla en las neurosis y se denomina fobia. Para Freud (1915), las conductas coercitivas como las evitaciones, prohibiciones y privaciones, que son características de la histeria de angustia, no son otra cosa que «La expresión de la fuga ante la carga consciente de la idea sustitutiva» (BNOC, 1981, II, p. 2071).

En esta tercera fase, prácticamente se repite lo sucedido en la segunda. Si en un principio se producía la protección del sistema *Prec*, contra la emergencia de la idea inconsciente por medio de la carga de la idea sustitutiva, ahora, en la última fase, el sistema *Cc*, se protege contra la actividad de la idea sustitutiva y de los elementos asociados generados por dicha actividad a través de la nombrada contracarga.

El impulso instintivo reprimido, la pulsión propiamente dicha, sólo mediante la idea sustitutiva, encontraba el camino al sistema *Cc*, esto es lo que ocurría en la segunda fase. La construcción exterior fóbica que se desarrolla en la tercera fase, a su vez, sirve para instaurar un *enclave* al cual puedan fijarse las influencias inconscientes (deseos reprimidos, fantasías). Todo este proceso defensivo logra, mediante el mecanismo defensivo, proyectar al exterior el peligro pulsional. El yo ha sido capaz de activar un proceso en el que el desarrollo amenazante de la angustia no procede de un impulso interno, instintivo, sino de una percepción, lo que le permite identificar, hacer consciente esta amenaza, y poder reaccionar contra la amenaza exterior eludiendo la angustia mediante la aparición de la fobia y sus coerciones imperantes.

En la histeria de conversión y en la neurosis obsesiva prácticamente se realiza el mismo proceso, eso sí, con diferentes misiones en la contracarga. En dicha histeria, es la contracarga la que decide en que elemento de la representación de la pulsión, es en el que ha de ser investida toda la carga del mismo.

En la neurosis obsesiva, la contracarga es organizada como una representación reactiva en la cual se ejerce la primera represión y en la que posteriormente tiene efecto la aparición de la idea reprimida.

Cuando Freud habla de la represión en la neurosis obsesiva, estima que es difícil saber, si la representación (idea latente) que es sometida a la represión, es en torno a una tendencia libidinosa u hostil, ya que la regresión que se produce en la neurosis obsesiva tiende a sustituir la tendencia erótica por una agresiva. Se establece un impulso hostil (hacia la persona amada), que es anulado por la represión y así, en un primer momento consigue la represión rechazar el contenido ideológico y hacer desaparecer el afecto hostil.

El producto sustitutivo, en esta ocasión, se circunscribe en una modificación del yo, mediante el incremento de la conciencia moral (la acción del superyó). Esta exaltación moral, generalmente no es considerada como un síntoma, por lo tanto, otra vez, nos encontramos con el mecanismo de la represión anteriormente mencionado, el de la separación de la formación de sustitutivos y la de síntomas. La represión al proceder a la sustracción de libido, ha utilizado un proceso de *formación reactiva*, con lo cual, ha procedido a la intensificación de lo opuesto; se pasa de los afectos hostiles a una concienciación moral. Se advierte una clara relación de ambivalencia (odio-amor), donde el impulso sádico debe ser reprimido para que todo el proceso pueda ser realizado. Nos advierte Freud (1915), de que esta represión, que al principio tuvo éxito sobre el impulso sádico, en la neurosis obsesiva lamentablemente no logra mantenerse y a la larga tiende al fracaso: «La ambivalencia, que hubo de facilitar la represión por medio de la formación reactiva facilita también luego el retorno de lo reprimido» (BNOC, 1981, II, p. 2059).

Este retorno del afecto que fue reprimido, vuelve como «angustia social, angustia moral, escrúpulos y reproches sin fin» (BNOC, 1981, II, p. 2060). De igual modo, la representación que fue rechazada, ahora en este retorno de lo reprimido, es sustituida, al igual que en las obsesiones, por una

representación fruto de una nueva entidad psíquica formada por desplazamiento, y generalmente atribuida a una entidad que en muchas ocasiones puede parecer absurda. No es otra cosa que un enlace sustitutivo que permite la asociación afectiva, aquella que permanece eterna como quantum de afecto de la angustia. Claramente se produce un fracaso de la represión del factor cuantitativo afectivo, y que ahora retorna como aquello reprimido que nunca lo fue. Así se puede comprobar en la histeria de angustia, las neurosis obsesivas y los mecanismos de las fobias y obsesiones. (Aquellos que encontramos en Nathanael).

4. 2. 1. 8 EL PROCESO DEL CONFLICTO AFECTIVO

Ahora, retomamos la cuestión de lo reprimido que retorna como aquello que una vez fue familiar, hogareño, y que cuando retorna se vuelve hostil. En este caso, se produce un proceso inverso al descrito en la neurosis obsesiva, donde se sustituye la tendencia erótica por una tendencia sádica (entendida como violencia ejercida sobre otro). La relación de ambivalencia (conflicto afectivo), igualmente, se produce a la inversa, pasamos del amor al odio, de un afecto placentero a uno displacentero. Lo que ha sido familiar, al volverse hostil, según Freud, es debido a los complejos infantiles que retornan. Los complejos serían el de Edipo y el de castración. La tendencia sádica-erótica la podemos encontrar claramente en el desarrollo edípico (amor-odio a la figura paterna) y se correspondería con la neurosis obsesiva y su facilidad para que lo reprimido que retorna se vuelva, gracias a la formación reactiva y la ambivalencia en angustia, mientras que en el complejo de castración y a través de las fobias, podemos encontrar en la histeria de angustia, el claro ejemplo de la perseverancia de la angustia, separada de la representación y canalizada a través de las fobias, donde la angustia finalmente estimula y precede a la represión como miedo-angustia conocido-real y miedo-angustia no real-patológico.

En torno a la cuestión de la ambivalencia, Freud (1912), en el capítulo: *II El tabú y la ambivalencia de los sentimientos*, (BNOC, 1981, II, pp. 1758-1794), en *Tótem y Tabú*, comenta:

Para nosotros, presenta el tabú dos significaciones opuestas: la de lo sagrado o consagrado y la de lo inquietante⁷⁶, peligroso, prohibido o impuro. En polinesio, lo contrario de tabú es *noa*, o sea lo ordinario, lo que es accesible a todo el mundo. El concepto de tabú entraña, pues, una idea de reserva, y, en efecto, el tabú se manifiesta esencialmente en prohibiciones y restricciones. Nuestra expresión «temor sagrado» presentaría en muchas ocasiones un sentido coincidente con el tabú. (BNOC, 1981, II, p. 1758) (nota añadida).

La ambivalencia es un conflicto afectivo puesto que nos sume en una encrucijada, en la confrontación de dos deseos. En el punto II, al comienzo, dice Freud:

Aquel que aborde el problema del tabú hallándose familiarizado con el psicoanálisis, esto es, con la investigación de la parte inconsciente de nuestra vida psíquica, habrá de darse cuenta, después de una breve reflexión, de que los fenómenos del mismo no le son desconocidos. (BNOC, 1981, II, p. 1763).

76 Siniestro en (AOC, 1992, XIII, p. 27).

Freud lo relaciona directamente con la neurosis obsesiva. El desarrollo clínico y el mecanismo psíquico lo ejemplifica con un caso infantil en el que el sujeto manifestaba un intenso placer al tocarse los genitales. Al placer se opuso una prohibición, eso sí, impuesta desde el exterior. Este punto es importante, puesto que no ha sido impuesta por el propio sujeto, aunque fue llevada a cabo obedientemente, puesto que fue impuesta por las personas amadas por el niño. La solución de la prohibición generó otro problema:

Pero a causa de la constitución primitiva del niño no consiguió la prohibición suprimir la tendencia. Su resultado fue tan sólo el de reprimirla y confiar el placer táctil en lo inconsciente. Pero tanto la prohibición como las tendencias continuaron subsistiendo: la tendencia, por no haber sido suprimida, sino tan sólo reprimida, y la prohibición, porque sin ella hubiera penetrado la tendencia en la conciencia y habría impuesto su realización. De este modo quedó creada una situación intencionada, una fijación psíquica, y todo el desarrollo ulterior de la neurosis se deriva de este duradero conflicto ante la prohibición y la tendencia. (BNOC, 1981, II, p. 1765).

La tendencia ha quedado fijada como una representación inconsciente, puesto que no ha sido suprimida mediante su prohibición y rechazo. Se acaba reteniendo la descarga psíquica de displacer en la fantasía inconsciente, a la cual ha quedado fijada la pulsión desiderativa, que será el desencadenante del conflicto, que en su caso más extremo será resuelto por vía alucinatoria en sentido regresivo, invirtiendo el sentido perceptivo emanado de la fijación inconsciente.

La prohibición que ha sido impuesta en los años de la infancia es un factor muy importante a la hora de establecer un historial clínico, puesto que esta prohibición será determinante en el posterior desarrollo y evolución de la neurosis. Aquel mecanismo intrapsíquico represivo marcará el proceso neurótico. Esta relación entre la prohibición consciente y la tendencia inconsciente puede resumirse en la actitud ambivalente, que fue descrita por Bleuler⁷⁷.

La represión se enlaza con un proceso en el cual se olvida -se da en la comúnmente conocida amnesia-, pero a su vez, la motivación de la prohibición devenida consciente es ignorada, permanece en el inconsciente. Por eso es sumamente difícil descubrirla. La prohibición acumula una energía, de ahí, su carácter obsesivo que, en parte, proviene de su contrapartida inconsciente: el deseo oculto o insatisfecho, que no es otra cosa, en palabras de Freud (1915), que «una necesidad interior ignorada por la conciencia» (BNOC, 1981, II, p. 1766).

Así y todo, el deseo inconsciente se desplazará como tendencia prohibida y, mediante intensidades psíquicas, establecerá diferentes identidades psíquicas a las cuales fijará su poder de deseo. La recíproca coerción entre la prohibición y la tendencia, creará una necesaria derivación de descarga que disminuirá la tensión existente. En las neurosis, estos procesos se revelarán en los actos obsesivos, que estarán sometidos al servicio del deseo inconsciente, lo cual acaba estableciendo una clara aproximación con el acto primitivo prohibido.

Freud (1913), trata de acercarse al tabú analizándolo «como si fuera de igual manera que las prohibiciones obsesivas de nuestros enfermos» (BNOC, 1981, II, p. 1766), pero también es consciente de que la situación del neurótico y el salvaje es diferente. Lo cual le lleva a excluir la posibilidad de una completa coincidencia entre las prohibiciones tabú con las obsesivas. Basándose en las prohibiciones de los neuróticos, establece la siguiente definición de los tabús:

77 Paul Eugen Bleuler (1857-1939), profesor de medicina suizo, titular de la cátedra de psiquiatría en la Universidad de Zúrich y director de la clínica universitaria psiquiátrica del Burghölzli en Zúrich. La ambivalencia en Bleuler (1910, *Vortrag über Ambivalenz*. En *Zentralblatt für Psychoanalyse*, 1, 266), fue considerada en tres terrenos: el volitivo, el intelectual y el afectivo. Estas tendencias, aptitudes y sentimientos de sentido contrario u opuesto suelen darse simultáneamente, tanto en las psiconeurosis, como de una forma más leve y controlada en la vida normal. Un ejemplo claro es la situación afectiva de amor-odio entre las personas. Más información en (Laplanche-Pontalis, 1993, pp. 20-22).

Los tabús serían prohibiciones antiquísimas impuestas desde el exterior a una generación de hombres primitivos, a los que fueron quizá inculcadas por una generación anterior. Estas prohibiciones recayeron sobre actividades a cuya realización tendía intensamente el individuo [...] puede suponerse que se *organizaron* en una generación posterior, como una parte de propiedad psíquica heredada. [...] estos pueblos han adoptado ante sus prohibiciones tabú una *actitud ambivalente*. En su inconsciente, no desearían nada mejor que su violación, pero al mismo tiempo sienten temor a ella. La temen precisamente porque la desean, y el temor es más fuerte que el deseo. Este deseo es, en cada caso individual, inconsciente, como en el neurótico. (BNOC, 1981, II, p 1767).

Las prohibiciones tienen su origen en el sistema del totemismo, que para Freud, impera en los "pueblos primitivos" (en este caso, los aborígenes australianos). Dicho sistema, sustituye a las instituciones religiosas y sociales de las cuales carecen. Es decir, es un sistema que establece normas y prohibiciones; restricciones de convivencia que regulan un orden social generando una estructura simbólica. Una de esas restricciones es la del incesto, *El horror al incesto*.

Sorprendentemente, para Freud (1913), es difícil creer que «estos miserables caníbales desnudos observen una moral sexual próxima a la nuestra o impongan a sus instintos sexuales restricciones muy severas» (BNOC, 1981, II, p 1747). De lo que Freud deduce, que se imponen rigurosamente la prohibición de las relaciones sexuales incestuosas, al igual que en las sociedades civilizadas, regidas por valores morales y éticos. El totemismo alberga dos de las prohibiciones tabú que se pueden considerar como las más importantes, éstas, se encuentran sometidas a las leyes derivadas del totemismo. Por un lado contemplan principalmente respetar al animal tótem y por el otro excluir de sus relaciones sexuales a los sujetos del sexo contrario que pertenecen al mismo tótem. Freud (1924), define así el *totemismo*: «Primer sistema de organización de las razas primitivas, en el que los principios del orden social se muestran enlazados con una religión rudimentaria y con un implacable dominio de algunas prohibiciones tabú» (BNOC, 1981, III, p. 2795).

Por lo tanto, se establece un sistema restrictivo y regulador de los tabús. Estos tabús, a la vez, incitan a su violación, ya que se establece afectivamente una relación ambivalente de deseo y temor. Existe un fuerte deseo inconsciente, que provoca una tendencia inconsciente, la cual se encuentra enfrentada con una prohibición consciente que, a su vez, produce temor. Lo que lleva al individuo a un estado psíquico tenso, ya que el tabú contiene una premisa sumamente dinámica en sus restricciones. Se teme porque se desea; esta sería la esencia de la actitud ambivalente respecto al tabú. En el año 1924 Freud redactó su autobiografía, en ella se pueden encontrar resumidas y sintetizadas sus principales teorías. A continuación transcribimos algunas de las ideas que fueron desgranadas en *Totem y Tabú*:

Mi punto de partida fue la singular coincidencia de los dos principios tabú de totemismo, el de no matar al tótem y evitar todo contacto sexual con las mujeres del mismo clan totémico, con los dos contenidos del complejo de Edipo, la supresión del padre y la unión sexual con la madre. De este modo fui llevado a equiparar al animal totémico con el padre, tal y como hacían expresamente los primitivos, adorándolo como antepasado del clan. (BNOC, 1981, III, p. 2796).

Freud para sostener esta teoría se apoyó en dos hechos psicoanalíticos:

Uno se da en las fobias (histeria de angustia), cuando la zoofobia en los niños se centra en el animal temido como sustituto de la figura paterna, ese temor hacia la figura paterna basado en el complejo de Edipo (neurosis obsesiva).

El otro hecho psicoanalítico se basa en un estudio de Ferenczi⁷⁸, donde un niño se identifica con un gallo, lo que supone un retorno infantil del totemismo. Así establece las relaciones de las teorías psicoanalíticas con el totemismo y el tabú. El temor paterno edípico a través de la zoofobia que se corresponde con el asesinato del padre, y el tabú de la relación con la madre y la identificación totémica infantil con el animal.

A través del estudio de la obra de Robertson Smith (1846-94), *La religión de los semitas* (1956), -donde describe una ceremonia basada en una comida totémica, en la cual, una vez al año el animal totémico es sacrificado para luego ser comido y adoradamente llorado por todos los miembros del clan totémico-, y de las hipótesis darwinianas que describían a los hombres conviviendo primitivamente en hordas -sujetas al dominio de un macho dominante, violento y celoso-, permitieron a Freud (1924), establecer una visión que se desarrolló con el siguiente proceso:

El padre de la horda primitiva habría monopolizado despóticamente a todas las mujeres, expulsando o matando a sus hijos, peligrosos como rivales. Pero un día se reunieron estos hijos, asesinaron al padre, que había sido su enemigo, pero también su ideal, y comieron el cadáver. Después de este hecho no pudieron, sin embargo, apoderarse de su herencia, pero surgió entre ellos la rivalidad. Bajo la influencia de este fracaso y del remordimiento, aprendieron a soportarse unos a otros, uniéndose en un clan fraternal regido por los principios del totemismo que tendía a excluir la repetición del crimen, y renunciaron todos a la posesión de las mujeres, motivo del asesinato del padre. De este modo surgió la exogamia, íntimamente enlazada con el totemismo. La comida totémica sería la fiesta conmemorativa del monstruoso asesinato, del cual procedería la conciencia humana de la culpabilidad (pecado original), punto de partida de la organización social, la religión y la restricción moral. (BNOC, 1981, III, p. 2796).

En este complejo desarrollo podemos encontrar los factores que subyacen en:

- 1 La formación de la cultura mediante la prohibición del incesto.
- 2 La organización social a través de la asociación de hermanos (hermandad) y la exogamia.
- 3 La conciencia moral en la culpa y el arrepentimiento.
- 4 La religiosidad en la veneración, adoración y sacralidad de la figura paterna totémica.

De esta forma deja Freud fijada su teoría de la formación de las religiones, que supuestamente polarizan la estructuración social, en donde se puede encontrar la base del complejo paterno, caracterizado por la ambivalencia y los mecanismos intrapsíquicos que desarrollan una compleja trama de procesos en torno a las representaciones sustitutivas del padre por el animal totémico y las asociaciones afectivas inherentes a la proyección psicológica de la actividad psíquica, tanto primitiva como contemporánea, dentro de las cuales, también podemos vislumbrar ciertos aspectos inherentes de la psicología fundadora del cristianismo. Ahora nos resultará más fácil entender las dos significaciones opuestas del tabú y su carácter ambivalente y su más que probable sentido coincidente con el «temor sagrado»⁷⁹, y también su relación con la prohibición obsesiva en el neurótico, como consecuencia de un conflicto afectivo.

En *Totem y tabú*, en el capítulo 2, *El tabú y la ambivalencia de los sentimientos*, en el punto 4 (BNOC, 1981 II, pp. 1788-1794), Freud (1913), destaca que la similitud entre la proyección de la

78 Sándor Ferenczi (1873-1933), médico húngaro, neurólogo y psicoanalista. (Mijolla, 2007, I, pp. 503-505).

79 Ver anexo.

hostilidad inconsciente- que por ejemplo atribuimos a los demonios- y que es característica en el tabú de los muertos, es un proceso equiparable a la formación de la vida psíquica primitiva. Generalmente, esta proyección sirve para resolver un conflicto afectivo, pero no es únicamente utilizada como un supuesto mecanismo de defensa, también puede ser observada en casos en los que no existe un conflicto:

La proyección al exterior de percepciones interiores es un mecanismo primitivo al que se hallan también sometidas nuestras percepciones sensoriales, y que desempeñan, por tanto, un papel capital en nuestro modo de representación del mundo exterior. En condiciones todavía insuficientemente elucidadas, nuestras percepciones interiores de procesos afectivos e intelectuales son, como las percepciones sensoriales, proyectadas de dentro afuera y utilizadas para la conformación del mundo exterior en lugar de permanecer localizadas en nuestro mundo interior. Desde el punto de vista genético se explica esto, quizá, por el hecho de que primitivamente la función de la atención no era ejercida sobre el mundo interior, sino sobre las excitaciones procedentes del exterior, y no recibía de los procesos endopsíquicos otros datos que los correspondientes a los desarrollos de placer y displacer. Sólo después de la formación de un lenguaje abstracto es cuando los hombres han llegado a ser capaces de enlazar los restos sensoriales de las representaciones verbales⁸⁰ a procesos internos, y es entonces cuando ha comenzado a percibir, poco a poco, estos últimos. Hasta ese momento habían construido los hombres primitivos su imagen del mundo, proyectando al exterior sus percepciones internas, imagen que nuestro mayor conocimiento de la vida interior nos permite ahora traducir al lenguaje psicológico. (BNOC, 1981, II, pp. 1788-89) (nota añadida).

Para Freud, la *elaboración secundaria* en el contenido de los sueños, que se efectúa en los procesos psíquicos de la experiencia onírica, constituye el prototipo de la elaboración de todos estos procesos de proyección exterior que derivan de la concepción animista del mundo. Este sistema, tiene unos caracteres psicológicos que podemos encontrar en la elaboración secundaria y que se hallan sometidos a la conciencia.

La elaboración secundaria permite una recomposición del sueño, de modo que éste, sea presentarlo de una forma coherente y comprensible. En la formación de ciertos sistemas de pensamiento, como es el caso de la concepción animista del mundo, subyace, es inherente al ser humano, cierto tipo de función intelectual que exige -por lo tanto se encuentra asociada a un sistema represivo y censor-, que todos los objetos o materiales de nuestra percepción o pensamiento sobre los que llega a tener control dicha instancia psíquica, tengan un mínimo de unidad, de coherencia y de inteligibilidad, es más, dicha instancia no dudará en establecer a su arbitrio relaciones inexactas para restituir un sentido en ausencia de las relaciones verdaderas. Por lo tanto esta función intelectual se muestra sumamente efectiva y poderosa. De hecho, esta formación de sistemas mediante la elaboración secundaria, no sólo se muestra en la experiencia onírica sino que también puede hallarse en las fobias y en las ideas obsesivas y en las diferentes formas de delirio. En estos casos, se efectúa una recomposición, una nueva ordenación del material psíquico, que resultará comprensible si nos atenemos a las exigencias del sistema: tratar de dar coherencia a los diferentes materiales psíquicos, transformados en caracteres psicológicos del sistema, aunque generalmente sea de una

80 Si Freud se refiere a un lenguaje abstracto, y lo describe como representaciones verbales, estaría en cierto sentido validando la estructuración del inconsciente como un lenguaje: la tesis de lacan. También podemos considerar como lenguaje abstracto, las representaciones plásticas figurativas, ya que éstas las podemos considerar como proyecciones sensoriales de procesos internos y, al igual que las representaciones verbales, las imágenes nos remiten a intensas sensaciones intrapsíquicas. Podemos remitirnos al capítulo *Las imágenes sensoriales como símbolos arcaicos* (cfr. 3. 3. 1). También parece vislumbrarse la aparición de la capacidad de ser consciente, puesto que *enlazar los restos sensoriales a procesos internos*, es concederle a dichos restos un reconocimiento intrasubjetivo e introspectivo. Es certificar el hecho consciente de la conciencia. Es una primera aproximación del origen "arcaico" de la racionalización.

forma forzada. De esta forma la elaboración secundaria puede equipararse, en cierto sentido, con la racionalización puesto que toda percepción es sometida a la elaboración secundaria (2000, MLC, p. 224).

El conflicto afectivo (en este caso la prohibición tabú) es resuelto en cierta medida mediante la proyección al exterior de percepciones interiores, operación que realizamos como mecanismo de defensa. Es un proceso psíquico que, como anteriormente señalamos en las concepciones animistas del mundo, es similar a la elaboración secundaria de la experiencia onírica, y este tipo de elaboración se encuentra sometido a la conciencia. Por lo tanto, el estado de conciencia derivado de la prohibición del tabú, (la proyección al exterior del conflicto afectivo ambivalente), puede generar un *remordimiento tabú* y una *conciencia tabú*, «la conciencia tabú constituye, probablemente, la forma más antigua de la conciencia moral» (BNOC, 1981, II, p. 1791). Ésta, se deriva de aquel «tabú» inconscientemente deseado pero temidamente respetado, puesto que la coerción prohibitiva emerge consciente y poderosa. De tal modo, que la conciencia surge de una ambivalencia afectiva y se caracteriza por tener la misma condición que podemos encontrar en el tabú y la neurosis obsesiva, esta es, la naturaleza inconsciente de uno de los dos factores ambivalentes. En este caso será el deseo el que deberá permanecer reprimido por el otro factor, la conciencia represora. En definitiva, la confrontación de dos deseos, que operan: uno, desde el proceso primario y sujeto a los designios del *Ello*. El otro, desde el proceso secundario regido por la instancia yoica del *Superyó*.

Esta «conciencia angustiante» se establece en torno a la represión, puesto que para Freud (1913), «la angustia nace en lo inconsciente» (BNOC, 1981, II, p. 1791). Según esta teoría, la represión antecede a la angustia, ya que cuando se ha efectuado una represión de deseos, la libido de tales deseos queda transformada en angustia. Es la conciencia la que ejerce la represión, ¿pero cómo puede la conciencia ejercer la represión sobre determinada representación inconsciente? Freud (1913), responde:

Ahora bien: sabemos que la angustia nace en lo inconsciente. La psicología de las neurosis nos ha demostrado que cuando ha tenido efecto una represión de deseos, queda transformada en angustia la libido de los mismos. A propósito de esto recordaremos que en la conciencia hay también algo desconocido e inconsciente; esto es, las razones de la represión y de la repulsa de determinados deseos. Este inconsciente desconocido es lo que determina el carácter angustioso de la conciencia. (BNOC, 1981, II, p. 1791).

En este punto, el carácter angustioso puede ser identificado con lo siniestro, que se deriva de la conciencia angustiante, ante un deseo inconscientemente reprimido. Este tipo de angustia proviene del inconsciente. Por lo tanto no es identificada por el *yo*, sino que inconscientemente se mantiene latente y es mediante la prohibición tabú, que reclama lo prohibido como deseado, cuando aflora la tendencia inconsciente latente. El conflicto ambivalente de la proyección psicológica al exterior totemizado que se caracteriza en la angustia, es un miedo introproyectivo y deviene simbólicamente fijado. No es una angustia afectiva que proviene del *Yo*, sino, del *Superyó*⁸¹. De ahí su origen inconsciente y desconocido establecido y perpetuado por el orden simbólico subyacente. El tipo de represión que se ejerce, en este caso, se correspondería con una represión originaria o primordial.

81 En honor a Freud, hemos de reconocer que todavía en estas fechas 1912-13, no había establecido lo que sería una nueva estructuración de la psique: el *yo*, el *ello* y el *superyó*.

4. 2. 2 LA ANGUSTIA NO REPRESENTADA PSÍQUICAMENTE⁸²

Podemos definir, en líneas generales la angustia como una sensación o efecto displicente, es decir, de características negativas, experimentadas por el sujeto, en las cuales se da una sensación de peligro de origen inconsciente, o sea, desconocido y patológico. De ahí, que la complejidad de su experimentación sea potentemente abrasiva, al carecer de representación psíquica. Se produce un enlace entre el inconsciente y lo psíquico, una experiencia aterradora: la experiencia de lo siniestro que se aleja de la habitualidad homeostática del aparato psíquico, fundada en la relación entre lo psíquico y la conciencia.

Se da en Freud, generalizadamente, un punto de vista clásico en torno a la angustia, esta se desarrolla en dos teorías:

1 La primera, sienta sus bases entre los años 1895-1915, se puede considerar una *teoría económica*, puesto que tiende a disminuir y controlar la carga excitatoria displicente. Se desarrolla en las neurosis y es la consecuencia de una energía libidinal no realizada y que anárquicamente se descarga.

Cuando entra en escena la represión, la libido pasa a ser no una energía irrealizada, sino una energía desplazada, separada de sus representaciones. Esta libido, en cierta medida liberada, se descarga en forma de angustia mediante los afectos inconscientes reprimidos, que son experimentados como sensaciones, particularmente en la histeria y en las neurosis de angustia y fóbicas. En esta primera teoría, la represión provoca la angustia.

2 La segunda teoría, desarrollada en 1925, queda presentada en el texto *Inhibición, síntoma y angustia*. Podemos considerarla como una teoría más funcional y está supeditada a una experiencia consciente del *yo*, no sólo como *lugar* de la angustia, sino que puede generarla como señal, se abandona la teoría económica de la represión. La angustia se convierte en un estado afectivo del *yo*, y es reconocida en la conciencia. La angustia cuando se identifica con un objeto es llamada miedo⁸³. Freud tratará de establecer la diferencia entre la angustia, o miedo normal y el miedo neurótico, es decir patológico. Esta angustia se convierte en una "señal", que nos avisará de un miedo conocido, real, o de un miedo desconocido, patológico, de origen inconsciente.

La angustia es la reacción ante la amenaza de un peligro y el miedo que provocará, entonces tenemos que reprimir el miedo para dejar de sentir angustia, se convierte, como anteriormente señalamos, en una teoría más funcional y operativa, es decir, más práctica real y aplicable, apartada de los orígenes psicosexuales. La angustia se convierte en una reacción defensiva contra la instancia angustiante, adquirida filogenéticamente, que reina en el inconsciente y que es capaz de repetirse y automatizarse compulsivamente. Ante el dolor psíquico de la pérdida del objeto en el nacimiento, la

82 Ver anexo.

83 Freud abordó esta cuestión en primer lugar en la 25ª conferencia *La angustia*, (1916 [1917]) (AOC, 1992, XVI (II), pp. 357-374) y (BNOC, 1981, II, pp. 2367-2378). Posteriormente fue sometido a exámenes semejantes en: *Más allá del principio de placer*, (1920), (AOC, 1992, XVIII, pp. 12-3), y en *Inhibición, síntoma y angustia*, (1925), (AOC, 1992, XX, pp. 154-5). Así lo explico en 1920: «Terror, miedo, angustia, se usan equivocadamente como expresiones sinónimas; se las puede distinguir muy bien en su relación con el peligro. La angustia designa cierto estado como de expectativa frente al peligro y preparación para él, aunque se trate de un peligro desconocido; el miedo requiere un objeto determinado, en presencia del cual uno lo siente; en cambio, se llama terror al estado en que se cae cuando se corre un peligro sin estar preparado: destaca el factor de la sorpresa» (AOC, 1992, XVII, pp. 12-13).

angustia se convierte en la reacción al peligro que la pérdida comporta. Esa pérdida, se desarrollará inconscientemente, y como una carencia ontogénica, culminará con una ausencia, falta o hiato. Es el vacío que se produce en la conciencia (quiebra psicológica traumática, la aparición de lo siniestro), cuando se establece el vínculo entre el inconsciente y lo psíquico; es la angustia ante la pérdida del amor del objeto, inconscientemente simbolizado, la angustia ante la castración simbólica o imaginaria, es decir, como una amenaza incipiente, y la angustia de pérdida del amor del superyó en relación con el padre. Es la función filogenética la que une la angustia a la posibilidad de revivir arcaicos estados de desamparo. Psíquicamente, se corresponden con las estructuras de las fantasías originarias no vividas pero filogenéticamente mantenidas e inconscientemente revividas en las fantasías actuales, que se sustentan mediante las estructuras fantaseadas originarias típicas de la vida intrauterina, la escena originaria, la castración y la seducción. Es el momento de partida de la represión originaria, donde la pulsión quedó fijada y la satisfacción perdida debe ser recuperada con el concurso psíquico de las fantasías.

4. 2. 2. 1 ANGUSTIA Y REPRESIÓN

En el epígrafe anterior, acabamos de comprobar como el desarrollo del afecto puede emanar directamente del inconsciente, en cuyo caso siempre tendrá el carácter de angustia, en calidad de sustitución de los afectos reprimidos. También, como el quantum de afecto es considerado como la misma angustia, incluso en el caso de las zoofobias. La angustia se puede separar de la fobia y se sustituye el concepto originario reprimido de la libido por el término afecto. La angustia se ha vuelto patológica, no es provocada por la libido reprimida, ahora, es de origen desconocido.

Como ya apuntamos en *La represión*, esto no siempre fue así, principalmente la angustia era provocada por la represión que se efectuaba sobre la libido. Esta es una de las claves de *Das Unheimliche*, como enlazamos su primera teoría de lo reprimido que retorna como lo siniestro, con la de la angustia, que sería provocada por lo siniestro, y a su vez esta angustia provoca la represión. (cfr: 4. 1. 4) En *Das Unheimliche*, Freud (1919), afirmó lo siguiente:

Si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso existe un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de angustia sería precisamente lo siniestro. (BNOG, 1981, III, p. 2498).

En *Inhibición, síntoma y angustia*, (1925), rectifica: «La angustia causa aquí la represión, y no, como antes afirmábamos, la represión la angustia», y prosigue más adelante «la angustia no nace nunca de la libido reprimida» (BNOG, 1981, 2012, p. 2846).

La teoría mediante la cual la energía psíquica excitatoria por medio de la represión, era deformada y transformada en representaciones conscientes y llegaba a la conciencia como angustia, ha sido rectificadas. Como podemos articular esta cuestión respecto al retorno de lo reprimido donde: *esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de angustia sería precisamente lo siniestro*, puesto que: *La teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia.*

Esta es una de las claves de *Das Unheimliche*, como vinculamos su primera teoría donde lo reprimido que retorna es lo siniestro, es decir:

(1) la represión provoca la angustia, con (2) la teoría de la angustia que provoca la represión.

De tal forma que, si lo reprimido que retorna es lo siniestro y ésto, lo siniestro, provoca angustia, cabe hacerse una pregunta: ¿cómo se articula con su teoría posterior y definitiva donde la angustia provoca la represión?. También es importante destacar algo que puede parecer obvio, y que está directamente relacionado con la represión y su origen, por eso planteamos la siguiente pregunta: ¿si no hay displacer, no hace falta represión? puesto que no hay nada que reprimir. Ahora trataremos de aclarar estas importantes cuestiones.

En 1896, en la primera etapa teórica de Freud, donde se empezaban a definir los conceptos teóricos fundamentales -que más adelante serían la base de la construcción de los mecanismos de defensa metapsicológicos- como la represión y la constitución del aparato psíquico, ya se podían apreciar ciertos cuestionamientos y dudas que en gran medida encontraban su adecuada justificación o, como en el caso de la represión y la angustia, fueron contiguamente manteniendo una disputa jerárquica que finalmente, en 1925, afirmaría que la angustia antecede a la represión. Pues bien, ya en 1896, en *El manuscrito K. Las neurosis de defensa*, donde mantenía que la seducción sexual del menor era la que provocaba el displacer, Freud comentaba:

Debemos sumirnos hasta lo profundo del enigma psicológico si pretendemos inquirir de dónde proviene el displacer que una estimulación sexual prematura está destinada a desprender, y sin el cual no se explicaría una represión (esfuerzo de desalojo). (AOC, 1992, I, p. 261).

Independientemente de donde provenga el displacer, el *esfuerzo de desalojo* de éste, se entiende si existe dicho displacer, puesto que como el mismo Freud dice: *sin el cual no se explicaría una represión*. Podemos entender que el displacer existe antes que la represión. Si no hay displacer, ¿para qué la represión? Ésta, la represión, irremediamente es consecuencia y acto, que mantiene su existencia en virtud de otra existencia: la del displacer.

A modo de introducción, podemos empezar exponiendo la inquietud que suscita el siguiente planteamiento:

¿Qué se da antes: la represión o la angustia?

Si partimos de los planteamientos teóricos de 1915 en *La represión*: al establecer la represión originaria como el proceso donde se reprime el representante psíquico de la pulsión, y el proceso de fijación pulsional junto con la inmutabilidad perenne del representante-representación- y por lo tanto convertirse en el núcleo del cual se derivaran la represión propiamente dicha- y lo reprimido que retorna- es decir fundamento del aparato psíquico-, debemos deducir que la pulsión ya existía. De no existir dicha tensión psíquica, no habría motivo de su descarga, es decir, de ejercer la represión.

La represión originaria se convierte en la parte del proceso que posibilita la existencia de lo reprimido inconsciente y su retorno. No sería descabellado, asignar a la represión la equivalencia con el inconsciente, que en este caso se podría componer de la represión y lo reprimido. Pero como anteriormente mencionamos, si no hay nada que reprimir no existiría la represión. Por lo tanto, la pulsión como carga excitatoria de la psique, genera displacer que se traduce en tensión psíquica, siendo la angustia el exponente principal de dicha tensión y que, consecuentemente, tiene que existir o suceder anteriormente a la represión. De hecho, Freud en 1915 en *El inconsciente*, a la hora de abordar los "sentimientos inconscientes", asegura: «El desarrollo de afecto puede emanar

directamente del sistema *Inc.*, y en esta caso tendrá siempre el carácter de angustia» (BNOC, 1981, II, p. 2069).

Con lo cual certifica que la angustia tiene un origen inconsciente, al igual que la represión. Entonces debemos ampliar nuestro concepto del inconsciente, no sólo se forma de la represión y lo reprimido, sino que también tiene en la angustia su núcleo fundador. De ahí, que podamos deducir que la angustia forma parte de una de las principales fuerzas impulsoras de la represión.

4. 2. 2. 2 EL FRACASO DE LA REPRESIÓN DEL FACTOR CUANTITATIVO AFECTIVO

Vamos con la parte de *La represión*, donde Strachey dice que la angustia puede manifestarse como una fuerza impulsora.

Freud (1915), en parte, había abordado la cuestión de la represión partiendo de la represión sobre una representación de la pulsión, es decir, como una idea, o grupo de ideas (representaciones), a las que la pulsión confiere «cierto montante de energía psíquica (libido)» (BNOC, 1981, II, p. 2057). Esta concepción unitaria de pulsión-representación se vio modificada por la introducción de otro elemento en la representación, el «montante de afecto»⁸⁴ o quantum de afecto, un sustrato del afecto vivido subjetivamente. No es otra cosa que la separación de la cualidad meramente afectiva de la pulsión de su representación, canalizada a través y mediante procesos sensoriales perceptibles a la sensación como afectos. Se establece un factor cuantitativo inherente a la representación de la pulsión y sus destinos.

Para este otro elemento de la agencia representante psíquica ha adquirido carta de ciudadanía el nombre de *montante de afecto (quantum)* corresponde a la pulsión en la medida en que esta se ha desasido de la representación y ha encontrado una expresión proporcionada a su cantidad en procesos que devienen registrables para la sensación como afectos. (AOC, 1992, XIV, p. 147) (paréntesis añadido).

Ese factor cuantitativo afectivo es equiparable a la pulsión. No en su sentido meramente descriptivo, sino, más bien en un sentido metapsicológico, que nos facilitará la posibilidad de reconocer e identificar los diferentes elementos del aparato psíquico. De hecho, para Laplanche, el quantum es una formulación concentrada que se correspondería con la definición de la angustia más que con la del afecto:

La angustia es el afecto más descualificado, el afecto reducido, abreviado, lo menos psíquico que pueda ser. Decir que es casi un afecto no-psíquico significa decir que no hay allí otra cosa que la traducción, percibida somáticamente, de un movimiento energético» Y prosigue: «La angustia es el modelo mismo de lo que hay de más puramente afectivo en el afecto, es la magnitud separada de la representación, y que encuentra una expresión adecuada a su cantidad, es decir, una expresión que no es finalmente más que la traducción de un fenómeno de descarga cuantitativa. (2000, p. 226).

84 A este respecto, comenta Freud (1894), en *Neuropsicosis de defensa*: «En las funciones psíquicas debe distinguirse algo (montante de afecto, magnitud de la excitación, o *Quantum de afecto*), que tiene todas las propiedades de un cantidad – aunque no poseamos medio alguno de medirlo-; algo susceptible de aumento, disminución, desplazamiento y descarga, que se extiende por las huellas mnémicas de las representaciones como una carga eléctrica por las superficies de los cuerpos», (BNOC, 1981, I, pp. 176-77). Podemos apreciar como también queda definido el factor económico de la pulsión mediante su capacidad de aumento y disminución.

Si desde el punto de vista metapsicológico el quantum se corresponde con la pulsión y con la angustia, encontraremos que dichas afinidades nos pueden permitir equiparar dichos términos.

El quantum es la angustia como afecto descualificado, es decir, que carece de cualidades meramente psíquicas que lo describan como tal. Sería una suerte de representante virtual psíquico de la pulsión, una especie de abstracción incognoscible que solamente es reconocible cuando es sentido como una sensación, como una descarga cuantitativa de displacer. Sino, no sólo descriptivamente no existiría, tampoco tendríamos pruebas de su existencia. Sólo sabemos de ella cuando se experimenta. Es, al igual que la represión, inconsciente, y de hecho no obedece ni se somete a asociaciones de representaciones conscientes (representación-palabra).

Si para Freud, en esta su primera teoría, la libido reprimida se transforma en angustia, debería ser explicable a través de las descargas corporales que tienen su origen en impulsos desiderativos reprimidos, es decir, no cumplidos, y que se manifiestan en una conversión somática.

En este sentido la angustia no puede entenderse como un miedo antiguo puesto que como fenómeno originario, no guarda relación con un supuesto objeto que cause miedo. La angustia se siente como una sensación subjetiva «manifestación subjetiva de la invasión» (Laplanche, 2000, p. 227) proveniente de una libido no satisfecha. La teoría libidinal encuentra entre las psiconeurosis, como pueden ser la histeria de angustia y de conversión y la neurosis obsesiva, un punto central en común: la aparición de la angustia.

Para tratar de explicar cómo Freud (1915), ya en sus estudios metapsicológicos, empezó a edificar los cimientos de la rectificación posterior, es necesario recurrir a James Strachey, y su introducción a *La represión*. Según Strachey:

La índole de la fuerza impulsora que pone en marcha a la represión constituyó un permanente problema para Freud, aunque en este trabajo apenas alude a él. Se planteaba, en particular, el interrogante acerca del vínculo entre la represión y la vida sexual; en sus primeros tiempos, Freud dio variables respuestas a esto, como puede verse en muchos lugares en su correspondencia con Fliess (1950a), pero más tarde rechazó firmemente todo intento de «sexualizar» la represión. [...] Arrojó nueva luz sobre el asunto sosteniendo que la angustia no era, como había afirmado antes (y como lo hace en este trabajo; véase *infra*, págs... 148 y 149-50), una consecuencia de la represión sino una de sus principales fuerzas impulsoras. (AOC, 1992, XIV, p. 139).

Será en el estudio de las zoofobias, donde se empezará a establecer que la angustia es una de las fuerzas impulsoras de la represión. Como comprobaremos a continuación.

Freud, en parte, había abordado la cuestión de la represión (1915, 2º etapa), partiendo de la represión sobre una representación de la pulsión. Es decir, como una idea, o grupo de ideas (representaciones), a las que la pulsión confiere «cierto montante de energía psíquica (libido)» (BNOC, 1981, II, p.2057). Esta concepción unitaria de pulsión-representación se vio modificada por la introducción de otro elemento en la representación: el *montante de afecto* o *quantum de afecto*. Que viene a ser como un sustrato del afecto vivido subjetivamente, canalizado a través y mediante procesos sensoriales perceptibles en la sensación como afectos. La represión, consigue la separación de la cualidad meramente afectiva de la pulsión de su representación. Se establece un factor cuantitativo afectivo inherente a la representación de la pulsión. Éste, puede tener tres destinos:

- 1 La pulsión queda completamente reprimida
- 2 Puede aparecer en forma de afecto manipulado
- 3 Puede ser transformado en angustia (la represión antecede y produce la angustia)

De los dos últimos se deduce que las energías psíquicas de las pulsiones se transformarán en afectos y, concretamente, en angustia. Entonces, si el motivo de la represión es suprimir el displacer, parece obvio que resulta más fácil de suprimir las ideas latentes que el afecto.

Generalmente, cuando una represión no consigue erradicar la angustia, es una represión fracasada. Se produce el fracaso de la represión del factor cuantitativo afectivo aunque sí haya conseguido su fin respecto a la idea (representación). La importancia radica en saber qué ha ocurrido para que fracase la represión, al igual que nos interesa conocer cuál es el destino de esa energía psíquica afectiva, o quantum de afecto, desvinculado de la representación.

Ante dicho fracaso, la represión sí acaba ejerciendo modificaciones sobre las representaciones, como es el caso de las formaciones sustitutivas: «La represión crea regularmente *una formación sustitutiva*» (BNOC, 1981, II, p. 2058). De ser así, Freud (1915), se pregunta: ¿Cuál será su mecanismo?, ¿Hay que distinguir diversos mecanismos? además, si la represión deja síntomas como secuelas... ¿pueden coincidir la función sustitutiva y la formación de síntomas? ¿Se superponen los mecanismos de la formación de síntomas y el de la represión?

Estos mecanismos no se superponen entre sí, ahora afirma: «No es la represión misma la que crea formaciones sustitutivas y síntomas» (BNOC, 1981, II, p. 2058). Respecto a los síntomas, lo tiene claro: Los síntomas tienen su origen «como signos de un retorno de lo reprimido» (BNOC, 1981, II, p. 2058). Parece claro que Freud concede especial relevancia a los síntomas y las formaciones sustitutivas. Se llega a preguntar que: si la represión deja síntomas como secuelas ¿pueden coincidir la función sustitutiva y la formación de síntomas? En este caso, nosotros nos preguntamos: ¿la formación sustitutiva es la que crea el síntoma, o son lo mismo?⁸⁵. Entonces: ¿Cómo son los mecanismos de las formaciones sustitutivas y de los síntomas? En primer lugar. Freud nos deja claro tres puntos:

- 1 Que el mecanismo de la represión no es coincidente con el mecanismo de la formación de sustitutivos.
- 2 Que existen diferentes mecanismos de formación de sustitutivos.
- 3 Que los mecanismos de la represión, se caracterizan comúnmente, por la función de la sustracción de la carga de energía (libido cuando se trate de pulsiones sexuales) (Freud, 1981, II, p. 2058).

La represión ejerce sobre la representación de la pulsión una coerción que no siempre es victoriosa puesto que alternativamente a la función de la represión, los mecanismos sustitutivos buscarán eludir la represión anuladora que sustrae la carga de energía. En este sentido, la angustia, mediante su cualidad psíquica afectiva como quantum de afecto y separada de la representación, se mantiene como un sustrato o base reminiscente de un afecto experimentado subjetivamente. A su vez, ha permanecido invariable a los diversos procesos a los que se ve sometida la pulsión, a las consecuencias de la represión del aparato psíquico, a las diversas modificaciones como son el desplazamiento, la separación de la representación y las transformaciones cualitativas. Tiene

85 En el diccionario de Laplanche-Pontalis podemos ver: Formación de síntoma y Formación sustitutiva. «FORMACIÓN DE SÍNTOMA: Término utilizado para designar el hecho de que el síntoma psiconeurótico es el resultado de un proceso especial, de una elaboración psíquica. FORMACIÓN SUSTITUTIVA: Designa los síntomas o formaciones equivalentes, como los actos fallidos, los chistes, etc., en tanto que reemplazan los contenidos inconscientes. Esta sustitución debe entenderse en un doble sentido: *económico*, por cuanto el síntoma aporta una satisfacción que reemplaza al deseo inconsciente; *simbólico*, al ser sustituido el contenido inconsciente por otro siguiendo ciertas líneas asociativas» (1993, pp. 164-5). De tal forma que, si la formación de un síntoma se corresponde con un proceso de elaboración psíquica, uno de los resultados de dicha elaboración es la formación sustitutiva. El síntoma nos permite cancelar el displacer, canalizar la tensión psíquica, economizar su gasto. De ahí, que los síntomas generalmente sean los que nos permiten disfrutar del acoso de nuestras fantasías, es decir: de los deseos inconscientes reprimidos.

la cualidad de, dinámicamente, modular las intensidades psíquicas independientemente de sus identidades psíquicas afiladas.

En el ámbito de las psiconeurosis, la histeria de angustia, será donde podremos encontrar esta cualidad psíquica afectiva de la angustia como sustrato invariable disociado a la representación.

El caso de la zoofilia de Sergei, en el *Hombre de los lobos* (1914 [1918]), servirá para entender mejor como la angustia se convirtió en una de las fuerzas impulsoras de la represión, Freud (1915), en *La represión* comenta:

El impulso instintivo (sentimiento instintivo o moción pulsional)⁸⁶, que en este caso sucumbió a la represión, fue una actitud libidinosa del sujeto respecto a su padre, acoplada de miedo al mismo. Después de la represión desapareció este sentimiento de la conciencia, y el padre cesó de hallarse integrado en ella como objeto de la libido. En calidad de sustitutivo surgió un animal más o menos apropiado para constituirse en objeto de angustia. El producto sustitutivo de la parte ideológica se constituyó por *desplazamiento* a lo largo de un conjunto determinado en cierta forma; y la parte cuantitativa no desapareció sino que se transformó en angustia, resultando de todo esto un miedo al lobo como sustitución de la aspiración erótica relativa al padre. (BNOC, 1981, II, p. 2058), (paréntesis y nota añadida).

Freud distingue claramente entre la parte ideológica y la parte cuantitativa de la representación. Ésta se disocia y mantiene el quantum, aún a pesar de que la represión mantenida por la zoofobia no cumplió su cometido ya que el displacer, la angustia, no desapareció sino que más bien estimuló el miedo convertido en fobia y representado, mediante el miedo, a ser comido por el lobo.

La angustia como parte cuantitativa no desaparece, se disocia de la representación y permanece inamovible en el inconsciente. Su impulsiva pulsionalidad acosadora se convierte en estímulo angustioso que debe ser reprimido. La neurosis sigue trabajando en una especie de segundo *tempo*, destinado a alcanzar su meta principal, «la formación de una tentativa de fuga» (BNOC, 1981, II, p. 2058). Será la fobia la que resuelva la descarga de angustia: «Así llega a la formación de un intento de huida la *fobia* en sentido estricto: una cantidad de evitaciones destinadas a excluir el desprendimiento de angustia.» (AOC, 1992, XIV, p. 150)

Este es el contenido al que aludía Strachey en la introducción. En el caso de las fobias⁸⁷, se forma una estructura defensiva cuyo fin es reprimir la angustia. En este caso, es la angustia provocada por el miedo real la que hay que tratar de evitar. De ahí que la angustia se ha convertido en una de las principales fuerzas impulsoras de la represión. Ahora no se tiene que reprimir un impulso de la libido, se tiene que reprimir la angustia que provoca el miedo a ser atacado.

Ahora volveremos a otro caso de las zoofobias que comentamos de pasada anteriormente (*cfr.* 4. 2. 1. 5).

4. 2. 2. 3 EL INICIO DE LA ANGUSTIA Y LA FOBIA EN JUANITO

Nos encontramos en el caso de Juanito y su fobia a los caballos el complejo de castración. (*Análisis de la fobia de un niño de cinco años*, 1909. (AOC, 1992, X: pp. 1-117), (BNOC, 1981, II, pp. 1365-1439). En este caso Freud demostró que se puede establecer una separación entre la angustia y

86 Así viene traducido en la edición de Alianza (2000 MLC, p. 174) y en la de Amorrortu (AOC, 1992, XIV, p. 149).

87 Que serán denominadas como histerias de angustia en *Inhibición, síntoma y angustia* (1925).

la fobia. Es la aparición de la angustia patológica, aquella que se desvincula de su origen en la libido reprimida. Es una angustia de origen desconocido. Por lo tanto ya no se hablará de libido, sino de afecto (cfr. 4. 2. 2. 3).

En *Análisis de la fobia de un niño de cinco años*, Freud (1909), establece que el origen de la angustia de Juanito encuentra su núcleo en el complejo de castración, del cual se deriva una angustia desplazada, a través de una zoofobia a los caballos. No se puede evitar el miedo al padre, presente en la vida del joven, pero sí a los caballos.

En el caso de las fobias, se da la circunstancia de que en el sujeto existe la necesidad de tratar de separar la representación intolerable de su afecto. Necesariamente, este afecto, sigue existiendo en lo psíquico y, a pesar de que por el debilitamiento de la representación, ésta quede apartada de la conciencia al encontrarse circulando libremente, dicho afecto tiene la capacidad de asociarse a otras representaciones no intolerables y ya, como un falso enlace, convertirse en representaciones obsesivas. Así pues, nos encontramos que en las fobias, la transposición del afecto, aunque permanece intacto, sí ha podido ser excluido del recuerdo debido a la represión que se ejerció en la representación intolerable. En este caso Juanito se enfrenta a una angustia patológica, desconocida para él, aunque sea objetualizada en los caballos. Psicoanalíticamente, Juanito no sabe que en realidad tiene miedo a su padre que, simbólicamente, le impide tener acceso al incesto, y genera el miedo a la consecuente castración imaginaria, que ahora es convertida en miedo real a ser mordido por un caballo. Ese miedo genera angustia que será aplacada mediante el mecanismo defensivo de las fobias, reprimiendo la visión de los caballos. Es necesario avanzar en esta cuestión a través de los acontecimientos que narra el padre del joven.

Cronológicamente, se van sucediendo los síntomas que dan paso a la enfermedad con la aparición de la fobia y la angustia. Creemos conveniente transcribir unos extensos párrafos referidos a dicho caso. En ellos podremos apreciar la progresión y el proceso al que se ve sometido el joven Juanito.

4. 2. 2. 3. 1 EL RELATO⁸⁸

El 8 de enero, mi propia mujer lo saca de paseo para ver qué pasa con él, y lo lleva a Schonbrunn, adonde le gusta mucho ir. De nuevo empieza a llorar, no quiere seguir camino, tiene miedo. Al fin va, pero por la calle, es visible, siente angustia. En el viaje de regreso de Schonbrunn dice a la madre, tras mucha renuencia: «Tuve miedo de que un caballo me mordiera» (De hecho, en Schonbrunn se intranquilizó cuando vio un caballo.) Al anoecer me dicen que tuvo un ataque parecido al del día anterior, con pedido de hacer cumplidos. Se lo tranquiliza. Dice llorando: «Sé que mañana me llevarán de nuevo a pasear», y luego: «El caballo entrará en la pieza. (AOC, 1992, X, p. 22).

(p. 23)

Ese mismo día, la mamá le pregunta: «¿Te pasas la mano por el hace-pipí?⁸⁹». Y sobre eso, él dice: «Sí, cada anoecer, cuando estoy en la cama». Al día siguiente, 9 de enero, le previenen, antes de la siesta, que no se pase la mano por el hace-pipí. Preguntado al despertar, dice que se la pasó durante un ratito.

88 La numeración de las páginas está referida entre paréntesis al inicio de cada párrafo correspondiente. La negrita es añadida. Con ello queremos resaltar el valor de algunas frases.

89 Una de las características del caso de Juanito, es su temprana curiosidad hacia los órganos sexuales, concretamente el pene, lo cual caracteriza los rasgos autoeróticos de su vida sexual. Las diversas amenazas que recibió debido a su temprano autoerotismo (tocamientos), pueden ser asociadas con la castración, la cual se vería reforzada por el factor filogenético.

Sería ese, pues, el comienzo de la angustia así como el de la fobia. Desde ahora reparamos en que tenemos buen fundamento para separarlas entre sí. Por lo demás, el material parece en un todo suficiente para orientarnos, y ningún otro punto temporal es tan favorable al entendimiento como este estadio inicial que, por desdicha, las más de las veces se descuida o se silencia. La perturbación se introduce con unos pensamientos tiernos-angustiados, y luego con un sueño de angustia. Contenido de este último; perder a la madre, de suerte que él ya no pueda hacerse cumplidos con ella. Es fuerza, pues, que la ternura hacia la madre se haya acrecentado enormemente. Es el fenómeno básico de su estado. Recordemos además, por vía confirmatoria, sus dos intentos de seducir a la madre, el primero de los cuales se produjo todavía en el verano [pág. 18], y el segundo, un simple encomio de su genital, poco antes de que estallara su angustia a andar por la calle. **Es esta acrecentada ternura por la madre lo que súbitamente se vuelca en angustia; lo que, según nosotros decimos, sucumbe a la represión {esfuerzo de desalojo}. Todavía no sabemos de dónde proviene el empuje para la represión; acaso resulte meramente de la intensidad de la moción, no dominable para el niño; acaso cooperen otros poderes que todavía no discernimos. Más tarde lo averiguaremos. Esta angustia, que corresponde a una añoranza erótica reprimida, carece al comienzo de objeto, como toda angustia infantil: es todavía angustia y no miedo. El niño [al comienzo] no puede saber de qué tiene miedo, y cuando Hans, en el primer paseo con la muchacha, no quiere decir de qué tiene miedo, es que tampoco él lo sabe. Dice lo que sabe, que por la calle le falta la mamá con quien pueda hacerse cumplidos, y que no quiere apartarse de la mamá. Deja traslucir así, con toda sinceridad, el sentido primero de su aversión a andar por la calle. Por otra parte, sus estados, por dos veces sucesivas repetidos al anochecer antes de acostarse, estados angustiados y, no obstante, de nítida coloración tierna, prueban que al comienzo de la enfermedad contraída no existía una fobia a andar por la calle o a pasear, ni tampoco a los caballos.**

(p. 24)

Entonces, el estado del anochecer no quedaría explicado; en efecto, ¿quién piensa, antes de dormir, en la calle y el paseo? **En cambio, es por completo transparente que al anochecer se angustia mucho, pues antes de meterse en cama le asalta, reforzada, la libido, cuyo objeto es la madre y cuya meta podría ser dormir junto a la madre. Es que ha hecho la experiencia de que en virtud de esos talantes podía, en Gmunden, mover a la madre a que lo acogiera en su lecho, y le gustaría conseguir lo mismo en Viena.** De pasada, no olvidemos que en Gmunden estaba a veces solo con ella, pues el padre no podía pasar ahí las vacaciones íntegras; además, allí distribuía su ternura entre sus compañeros de juego, amiguitos y amiguitas, y al faltarle estos aquí, su libido pudo regresar de nuevo entera a la madre. **La angustia corresponde entonces a una añoranza reprimida, pero no es lo mismo que la añoranza; la represión cuenta también en algo. La añoranza se podría mudar en satisfacción plena aportándole el objeto ansiado. Para la angustia, esa terapia no sirve, ella permanece aunque la añoranza pudiera ser satisfecha, ya no se la puede volver a mudar plenamente en libido: la libido es retenida en la represión por alguna cosa. nota 4: (Dicho formalmente: llamamos «angustia patológica» a una sensación de añoranza angustiada desde el momento en que ya no se la puede cancelar aportándole el objeto ansiado) Es lo que se muestra en Hans a raíz del segundo paseo, cuando la madre lo acompaña. Ahora está con la madre, a pesar de lo cual tiene angustia, es decir, una añoranza de ella no saciada. Es cierto que la angustia es menor, se lo puede mover a pasear mientras que a la muchacha de servicio la obligó a volver a casa; y, además, la calle no es el lugar conveniente para «hacerse cumplidos» o lo que el pequeño enamorado gustara de hacer. Pero la angustia ha resistido la prueba y ahora se ve precisada a hallar un objeto. En ese paseo se exterioriza por primera vez el miedo a ser mordido por un caballo. ¿De dónde viene el material de esta fobia? Probablemente, de aquellos complejos todavía desconocidos que contribuyeron a la represión y mantienen en estado reprimido la libido hacia la madre. Es todavía, un enigma de este caso, cuyo ulterior desarrollo hemos de perseguir para hallar su solución.** El padre ya nos ha proporcionado ciertos puntos de apoyo que quizá sean confiables: Hans observa a los caballos siempre con interés a causa de su hace-pipí grande, es fuerza que la mamá tenga un hace-pipí como el de un caballo, etc.

(p. 25)

Así, se creería, el caballo es sólo un sustituto de la mamá. Pero, ¿qué significa que Hans al anochecer" exteriorice el miedo de que el caballo entre en la pieza? Una tonta idea angustiada de un niño pequeño, se dirá. Pero la neurosis no dice nada tonto, como tampoco lo dice el sueño. Insultamos siempre que no comprendemos algo. Es un modo de facilitarse la tarea.

En estos párrafos aparece la angustia patológica, esa angustia de origen desconocido por el que la padece recordemos:

Esta angustia, que corresponde a una añoranza erótica reprimida, carece al comienzo de objeto, como toda angustia infantil: es todavía angustia y no miedo. El niño [al comienzo] no puede saber de qué tiene miedo, y cuando Hans, en el primer paseo con la muchacha, no quiere decir de qué tiene miedo, es que tampoco él lo sabe. Dice lo que sabe, que por la calle le falta la mamá con quien pueda hacerse cumplidos, y que no quiere apartarse de la mamá. (AOC, 1992, X, p. 24).

Esta angustia, no se logra frenar una vez que Juanito satisfizo el impulso libidinoso, por lo tanto, se podría contemplar la opción de que la angustia sea cuantitativamente y cualitativamente diferente a la libido, incluso en su origen, no ser una consecuencia de la represión sobre ésta sino que la energía excitatoria libidinal es un factor exclusivamente ligado a las pulsiones de origen sexual, puesto que si eliminamos este factor, no deja de existir la angustia.

A partir de ahora ya no se habla de libido, sino de afecto. Para Freud, la angustia y la fobia deben ser separadas: «Desde ahora reparamos en que tenemos buen fundamento para separarlas entre sí» (AOC, 1992, X, p. 23). La angustia sería el afecto reprimido.

Entonces, ¿qué ocurre cuando la represión separa el afecto de la representación? Según Laplanche: «el proceso de la represión tiene sobre el afecto la consecuencia de reducirlo a su aspecto energético menos específico» (2000, p. 84), quedará presente como energía pura (libido/angustia). Esto se corresponde con una teoría puramente económica. El afecto queda específicamente cualificado dependiendo de a qué representación adhiera su energía. Esas representaciones, escenas, montajes, fantasmas... pueden ser de alegría, pena, amor etc. Si estas representaciones son desprendidas de la energía psíquica, entonces el afecto puede quedar desligado de su factor cualitativo, que no del cuantitativo, que sería mantenido como energía excitatoria en su aspecto más puramente neutro.

El mecanismo de la represión sobre la libido genera la angustia. Se ha realizado una conversión. Ahora bien, también la represión genera la separación de la carga afectiva de su representación, quedando ésta exenta de investidura afectiva y, la angustia, desprendida de su factor cualitativo. El intercambio o conversión de los afectos en angustia parece claro. En cambio, es pertinente resaltar que cuando anteriormente hemos afirmado que *el mecanismo de la represión sobre la libido genera la angustia*, cuando ocurre lo contrario, es decir, como en el caso de Juanito, que cuando sale a pasear acompañado de la madre, que supuestamente es el objeto (su separación le provoca angustia) que debería aplacar el desarrollo de la angustia (puesto que al estar con ella desaparece la represión sobre la libido), esto no sucede y el niño, desarrolla angustia igualmente, recordemos:

La angustia corresponde entonces a una añoranza reprimida, pero no es lo mismo que la añoranza; la represión cuenta también en algo. La añoranza se podría mudar en satisfacción plena aportándole el objeto ansiado; para la angustia esa terapia no sirve, ella permanece aunque la añoranza pudiera ser satisfecha, ya no se la puede volver a mudar plenamente en libido: la libido es retenida en la represión por alguna cosa. nota 4: (Dicho formalmente: llamamos «angustia patológica» a una sensación de añoranza angustiada desde el momento en que ya no se la puede cancelar aportándole el objeto ansiado) (p. 24).

Una vez la angustia ha aparecido no se torna en afecto. Aunque el objeto ansiado vuelva y consiga satisfacer "esa añoranza". No vuelve a aparecer la libido, ésta no es posible. Entonces, la angustia disuelve el enlace existente entre el deseo y la satisfacción propiciada por el cumplimiento de éste (añoranza y satisfacción respectivamente), con lo cual se realiza una modificación en el status que aporta el objeto (madre) y además se cuestiona el principio de placer. Algo ha ocurrido. Algo que desatiende la pulsión desiderativa y sitúa al sujeto en una situación de falta o ausencia, puesto que se crea un vacío entre el objeto (madre) y el sujeto (Juanito). Su relación ha sucumbido en su status afectivo y representativo. Ahora, la representación-objeto (madre), está nuevamente cuantificada, pero con un quantum displacente revertido de forma refractaria. A la vez que la angustia, supone el desacuerdo entre placer y satisfacción. El displacer de la satisfacción indica la ambivalencia afectiva que se interpone entre el principio de placer y el de realidad éste, que se encuentran al servicio del "principio" de no sentir displacer. Por lo tanto, el esfuerzo en no sentir displacer relegará del camino al placer y acabará impidiendo el placer de desear. De tal forma que al no poder "mudar" la angustia nuevamente en libido, el objeto deseado, ahora fuente de displacer, se vuelve siniestro, unheimliche; lo que antaño fue heimlich, familiar, retorna como terrorífica aflicción.

De hecho, como ya hemos mencionado anteriormente, y volvemos a citar en esta ocasión, para Freud (1915), la angustia puede aparecer como afecto desde el inconsciente: «El desarrollo de afecto puede emanar directamente del sistema *Inc.*, y en esta caso tendrá siempre el carácter de angustia, la cual es la sustitución regular de los afectos reprimidos» (BNOC, 1981, II, p. 2069).

Si la angustia puede emanar del inconsciente, y a la vez es el producto de la libido reprimida podemos entender que son la doble cara de una misma moneda que, en su caso, una vez instaurada como angustia, no se convertirá en afecto. Esto confiere a la angustia un poder existencial más allá de la libido y de la represión misma, puesto que una vez que existe, y es separada de la representación, actúa libremente, es refractaria y se convierte en esa carga psíquica que debemos descargar, en "eso" que impide la homeostasis del aparato psíquico. De hecho, la angustia no sólo tiene su origen en la libido reprimida.

Para Laplanche-Pontalis (2006), la represión originaria (*cf.* 4. 2. 1. 1), descrita por Freud como un primer tiempo del desarrollo de la represión, es la que tiene como consecuencia la formación de representaciones inconscientes, o fantasías originarias *Urphantasien* : «A la formación o la inscripción en el individuo de las fantasías originales corresponde otro tipo de "represión", más oscuro y más mítico, que Freud denomina "represión primaria" (*Urverdrängung*)» (p. 74, nota nº 13).

Las fantasías originarias son estructuras fantaseadas que se transmiten filogenéticamente en los seres humanos. Por lo tanto, no tienen porqué haber sido vividas realmente.

Estas estructuras fantaseadas típicas son la que se conocen como las de la vida intrauterina, la escena originaria, la castración y la seducción. En ellas el psicoanálisis ve las estructuras primitivas que sustentan y organizan la existencia de las fantasías. Es conveniente recordar que el afecto que emana de dichas fantasías originarias es la angustia. Por lo tanto, la angustia, en este caso, no ya como libido reprimida, estaba presente en el inconsciente, de ahí que resulte extremadamente complicado en algunos casos establecer la jerarquía de la represión sobre la angustia.

Una vez que hemos comprobado mediante el caso del pequeño Juanito cómo la angustia es la que provoca la represión, vamos a centrarnos en el periodo de 1925, donde definitivamente, la angustia antecede y provoca la represión, y se convierte en miedo a la castración.

4. 2. 2. 4 ANGUSTIA Y MIEDO ANGUSTIOSO A LA CASTRACIÓN

Vamos a tratar de explicar cómo se produce el proceso que determina, en el caso de las fobias, que la angustia antecede a la represión. Esa angustia provocada por un miedo inconsciente a la castración.

En los casos del pequeño *Hans* (Juanito) y del *Hombre de los lobos*, ambos ejemplificarán las fobias. El primero, Hans, se niega a salir a la calle porque tiene miedo a los caballos. El segundo, tiene miedo de ser devorado por un lobo.

En el primer caso, el pequeño Hans se encuentra dominado por el complejo de Edipo, por lo tanto: el impulso instintivo que es reprimido, en realidad, es un impulso hostil contra su padre. Esta idea parte de la consideración de tener al caballo como elemento agresor. Hans en una ocasión vio caerse a un caballo, y en otra, como un compañero de juegos, se cayó de un caballo y se hirió. Para Freud (1925), se da la prueba de que en Hans existe el deseo de que su padre se cayera y se lastimase, al igual que le pasó a su compañero y al caballo. Se revela mediante el deseo el impulso asesino del complejo de Edipo. Lo curioso del caso es que:

La deformación, en la que consiste la formación del síntoma, no es efectuada en la representación (en el contenido de la representación) del impulso que de reprimir se trata, sino en otra muy distinta, que no corresponde sino a una reacción a lo verdaderamente odiado. (2012, EYE, p. 84).

Lo lógico es que la reacción de Hans hubiera sido de hostilidad contra los caballos, y no de tenerlos miedo, puesto que el caballo representa la animalización simbólica del padre, como bestia que es capaz de impedirle disfrutar de su madre. Si Hans inconscientemente odiaba a su padre, debería haber dirigido su odio hacia el animal y no contra su padre, puesto que él no era consciente de ese odio a la figura paterna.

Para Freud (1925), «Algo hay, pues, aquí equivocado. Bien en nuestra concepción de la represión, bien en nuestra definición de un síntoma» (2012, EYE, p. 85). Si en el caso de Hans el miedo se concretaba en ser mordido por un caballo, en el caso del *Hombre de los lobos*, el miedo se definía mediante la similitud con la fábula de los siete cabritillos. Ser devorado por el lobo, al igual que ellos. En este caso, Freud desliza el miedo a ser devorado por un lobo, a ser devorado por el padre, y ésta «es la expresión, regresivamente rebajada, de un impulso amoroso pasivo, del ansia de ser amado por el padre en el sentido de erotismo genital» (2012, EYE, p. 86).

Se dan diferencias en ambas fobias: en el caso de Hans, se dan, por medio de su fobia, «los dos impulsos principales del complejo de Edipo: el agresivo, contra el padre, y el amoroso, hacia la madre.

En el caso del *Hombre de los lobos*, parece más complejo. La relación que debería haberse establecido con el «objeto femenino», la madre, ha sido perturbada por una temprana seducción, por lo que su lado femenino ha sido precozmente desarrollado. No se establece una relación de intencionalidad agresiva hacia el padre, sino que, en este caso, la represión se centra en la disposición amorosa pasiva respecto al padre. Freud (1925), sentencia:

Creemos conocer en ambos casos el motivo de la represión y vemos confirmada su actuación por el curso que toma el desarrollo de los dos niños. Este desarrollo es en los dos casos el mismo: el miedo angustioso a la castración. Por miedo a la castración abandona Hans la agresión contra su padre. Su miedo de que un caballo fuera a morderle puede completarse, sin violencia, afirmando que era miedo a que un caballo le mordiese en los genitales arrancándoselos, esto es, castrándole. Igualmente, por miedo

a la castración renuncia el ruso, en sus años infantiles, a ser amado por su padre como objeto sexual, pues ha comprendido que tal relación habría de tener como premisa el sacrificio de sus genitales, que le diferencian de la mujer. Las dos formas del complejo de Edipo, la normal, activa, y la invertida, naufragan ante el complejo de la castración. (2012, EYE, p. 90).

En el caso de Hans, la castración por parte de la agresión del caballo, supone el riesgo de ser castrado por la representación paterna, y así impedirle conciliar el amor a su madre puesto que, carente de falo, está impedido sexualmente. En el caso del Hombre de los lobos, la castración sería el sacrificio a realizar en aras de la consecución sexual como ser carente de falo, y por lo tanto, simbólicamente reconocido.

Para Freud (1925), se da un resultado inesperado puesto que en los dos casos el miedo a la castración es el motivo de la represión. Tanto las ideas angustiosas de la mordedura del caballo como el ser devorado por un lobo son «sustitutivos deformados» de la idea de ser castrado por el padre.

En el Hombre de los lobos es la expresión de un deseo insostenible, puesto que se enfrentaba a la virilidad. En Hans es la expresión de un deseo que transformó el impulso agresivo en su contrario. En ambos casos nos encontramos con la emoción angustiosa, del miedo, que es la esencia de la fobia:

No procede del proceso de represión ni de las cargas de libido de los impulsos reprimidos, sino de los factores represores mismos. El miedo angustioso de la zoofobia es el miedo a la castración, sin modificación alguna, esto es, una angustia real; miedo a un peligro verdaderamente amenazador o juzgado real. La angustia causa la represión, y no, como ante afirmábamos, la represión la angustia (2012, EYE, p. 91).

Entonces, la teoría de que por medio de la represión el instinto primario era deformado y transformado mediante su investidura, para poder llegar al sistema Cc y manifestarse como angustia, ha quedado destronada. Existe en las fobias una disposición del yo a la angustia y un impulso hacia la represión, puesto que tal como Freud (1925), afirmará: «la angustia no nace nunca de la libido reprimida» (2012, EYE, p. 92).

Una angustia real, un miedo a algo real que pueda ser amenazador puede conllevar una somatización. En el momento en que somatizamos ya no estamos basándonos solamente en percepciones, sino también en sensaciones, en cuestiones afectivas. Ya estaríamos refiriéndonos al miedo, terror o angustia. Nos planteamos si estamos hablando de una percepción (psicosomática), si puede ser concebida por percepción, o si lo que es realmente, es una sensación que se encuentra almacenada mediante un registro mnémico. Una huella que se ha transformado en sensación, ya no es percepción. Nos hacemos una pregunta: ¿las somatizaciones (en el caso de lo siniestro) son percepciones o sensaciones? Si volvemos a la primera parte del capítulo 2 podemos comprobar que, allí, dejamos claro el proceso sensorio-perceptivo. De lo que deducimos que, es muy difícil establecer límites, incluso diferenciar entre las partes del proceso: estímulo-sensación-percepción-emoción-sentimiento. De tal forma que, en lo siniestro patológico la somatización sería el elemento expresivo de síntomas orgánicos y funcionales. Éste desencadenará un mecanismo de defensa psíquico como reacción, que podría ser la represión.

4. 3 LO SINESTRO VIVENCIADO

Lo siniestro vivenciado se experimenta mediante dos formas diferentes de concebir la realidad: una será la realidad material, y la otra, la realidad psíquica.

La primera, la material, se corresponde con *el hecho material* sucedido, que será tomado como prueba de realidad que nos confirme que es posible volver a creer. Es decir, dar prueba, dar fe, de que en general, viejas creencias de carácter animista y sobrenatural, pueden ser ciertas, que en realidad existen, que no es sólo una cuestión de creencias que suelen ser típicas de salvajes y tribus lejanas sino que, incluso a decir de Freud (1919), uno puede llegar a creer que: «Entonces es cierto que uno puede matar a otro por el mero deseo, que los muertos siguen viviendo y se vuelven visibles en los sitios de su anterior actividad, y cosas semejantes» (AOC, 1992, XVII, p. 247).

En definitiva, se tratará de volver a creer en viejas creencias superadas. Por otro lado, la realidad psíquica, se da con mucha menor frecuencia. Esta realidad, es experimentada mediante complicados procesos patológicos mentales, que tienen su origen en complejos infantiles reprimidos, siendo el principal, el complejo de castración, íntimamente ligado al desarrollo de la angustia.

Estos complejos reprimidos, se experimentarán mediante el retorno de lo reprimido y su expresión emocional, concebida como emoción siniestra. Será lo que hemos denominado como lo siniestro patológico (*cf.* 4. 2). En su caso, la experiencia de la emoción siniestra, será más intensa y "pura", aunque menos frecuente. En ambas realidades, su experimentación, deberá atravesar unos procesos psíquicos determinantes, y será especialmente relevante cómo se experimentan a través de los diferentes motivos que son capaces de provocar el estímulo que acciona el proceso. En un caso, culminará con el retorno de lo reprimido experimentado en la realidad psíquica, y en otro, con la confirmación de las viejas creencias superadas que serán experimentadas mediante la realidad material.

También creemos necesario resaltar la importancia del trabajo de Freud en torno a la compulsión a la repetición, la pulsión de muerte, y la consecuente inoperancia del principio de placer para controlar dichas fuerzas pulsionales sometidas en el proceso primario. Para ello nos detendremos en el giro que en 1920, Freud realizó en sus teorías metapsicológicas, mediante el trabajo *Más allá del principio del placer*, donde entre otras cosas estableció su segunda teoría de las pulsiones. *Das Unheimliche*, fue editado en 1919, un año antes del citado trabajo, por lo tanto, como vimos en (*cf.* 4. 1), pensamos que durante el desarrollo de este trabajo, ya el propio Freud había trazado sus principales modificaciones teóricas.

4. 3. 1 LA IMPORTANCIA DEL GIRO DE 1920⁹⁰

Creemos conveniente resaltar las consecuencias que el trabajo *Más allá del principio de placer* (1920), tuvo en las teorías freudianas y, cómo no, en el anterior trabajo, *Das Unheimliche*, publicado en 1919, en cuya fecha, como bien apunta James Strachey (cfr. 4. 1), ya debía tener un manuscrito avanzado de la posterior publicación.

La principal variación, o evolución, se produjo en la teoría de la pulsión, cuyas consecuencias le llevaron a replantearse la función y desarrollo de las energías displacentes. Ello le hizo plantearse las preguntas: ¿Por qué se repiten las experiencias que provocan displacer?, ¿Qué beneficio obtiene el sujeto de ello?, ¿Qué es lo que existe y regula un más allá del principio de placer?

Más allá, se encuentra el displacer del placer, experimentado en las neurosis traumáticas, en la compulsión de repetición, en el masoquismo y en el sadismo. Buena cuenta de ello, tuvo constancia Freud en las sesiones psicoanalíticas donde el paciente no se limitaba a recordar sino que, al repetir, esa repetición se experimenta como un acontecimiento actual, la compulsión a la repetición «se configura como una nueva experiencia vivida (*neuem Erlebnis*), por lo tanto, se separa de lo reprimido y toma otro sesgo» (Cosentino, 2015, p. 614). Dada la importancia del tema, respecto a la bibliografía consultada nos remitimos al anexo de notas al pie⁹¹.

4. 3. 1. 1 LA INSUFICIENCIA DEL PRINCIPIO DE PLACER: el más allá

Los planteamientos freudianos en el trabajo de 1920, afectan directamente a *Das Unheimliche*, de 1919. Como ya hemos señalado al principio de éste epígrafe, cuando fue redactado *Das Unheimliche*, Freud ya debía de tener una primera versión manuscrita, por lo que no es difícil suponer que (cfr. 4. 1), desde el supuesto inicio de su redacción en 1914, hasta el año de su finalización en 1919, el vienés pudo argumentar muchos de los planteamientos sostenidos en *Das Unheimliche*, en base a su más reciente trabajo por aquel entonces: *Más allá del principio de placer*.

Desde nuestro punto de vista, las estructuras de *Das Unheimliche*, se encuentran en el proceso del retorno de lo reprimido y en la experiencia de lo siniestro vivenciado, partiendo de las consecuencias psíquicas que van a ser experimentadas, mediante dos formas de vivir esa realidad siniestra: la realidad psíquica y la material.

Otro factor sumamente importante, dentro del proceso emocional de lo siniestro, es la función del principio de placer. En este caso, estaríamos refiriéndonos a la vertiente emocional que puede estar vinculada con aquello que siendo familiar se ha tornado siniestro. Es la parte del conflicto

90 Hemos escogido este título, *El giro de 1920*, prestado del título del libro de Cosentino (2003), *El giro de 1920, Más allá del principio de placer*. Más allá de otros giros en la historia de las humanidades, queremos resaltar la importancia teórica del giro freudiano. En el trabajo editado en 1920, el vienés, se replantea algunas nociones básicas de la teoría metapsicológica. Para realizar éste epígrafe, hemos consultado principalmente las siguientes obras: (Cosentino, J. C y Rabinovich, D. S. (1992). *Puntualizaciones freudianas de Lacan: Acerca de Más allá del principio de placer*. Buenos Aires. Argentina: Centro de estudios de Psicología (UBA). Manantial), (Cosentino, J. C, 1999. *Construcción de los conceptos freudianos II*. Buenos Aires. Argentina: Manantial), (Cosentino, J. C. 2015. *Sigmund Freud. Más allá del principio de placer. Manuscritos inéditos y versiones publicadas*. Texto bilingüe. Buenos Aires. Argentina: Marmol Izquierdo), (Villamarzo, Pedro. F. (1989). *Cursos sistemáticos de formación psicoanalítica II. Temas metapsicológicos*. Madrid. España: Marova.), (García De la Hoz, Antonio. 2004. *Teoría psicoanalítica*". Biblioteca Nueva. Madrid), (Bofill, Pere y Tizón, Jorge L. (1994) *Qué es el psicoanálisis*. Barcelona. España: Herder), (Mijolla, Alain. (Dir). (2007). *Diccionario internacional de psicoanálisis (II)*. Madrid. España: Akal), (Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. (1993). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona. España: Labor).

91 Ver anexo.

afectivo que genera un estado emocional ambivalente, de placer y displacer. En este sentido, es donde *Más allá* cuestiona, cómo se puede someter o encontrar el placer en experiencias displacentes y, cómo en estos casos, el retorno de lo reprimido y la compulsión a la repetición- refiriéndonos a *Das Unheimliche*- pueden ser sus mecanismos más característicos y cómo en ellos radica gran parte de la experiencia emocional de lo siniestro.

Otra cuestión importante, es la inclusión de lo desagradable en el principio de placer, y la de poder establecer diferencias entre los términos angustia, miedo y terror, y en qué medida éstos pueden ser aplicados a las sensaciones de la emoción siniestra.

Desde 1919 donde redactó su primera versión manuscrita, hasta 1925, donde fue publicada su última versión, el texto fue desarrollado en un proceso de diferentes transformaciones. La primera publicación fue en el año 1920, y posteriormente, en 1921, 1923 y 1925 incorporó una serie de cambios sustanciales. Las dos cuestiones importantes que sobrevuelan MAPP⁹², son el problema de articulación del principio de placer con el placer del displacer, y la tendencia compulsiva a la repetición, que provoca una nueva experiencia vivida displacente. Si hemos de profundizar en estas cuestiones, en primer lugar, nos detendremos en el principio de placer.

Ahora, nos vemos obligados a retomar un planteamiento que ya utilizamos en otro lugar. La dialéctica freudiana nos conmina a establecer continuos procesos de replanteamiento y avance, de no fijar de forma definitiva algunos postulados teóricos, y tratar de entender la difícil tarea evolutiva de algunas cuestiones de máxima relevancia. En el epígrafe (*cf.* 4. 2. 2. 1), planteamos abiertamente la problemática de establecer una jerarquización causal en torno a la represión y la angustia llegando a considerar que, en su caso, la angustia antecede a la represión, y no sólo eso, sino que la angustia forma una parte importante del inconsciente. Ahora, se nos plantea la dialéctica entre el principio de displacer y el de placer. Otra vez nos vemos en la necesidad de establecer cierto sentido jerárquico en los procesos del aparato psíquico.

Si nos atenemos a la anterior dialéctica angustia-represión, ya podemos intuir, que en primer lugar debe establecerse un estado de displacer, de tensión psíquica, de angustia, mayormente desconocida, es decir, patológica. Esta tensión psíquica debe ser gestionada para impedir que se produzca el estado patológico. Al inicio de MAPP, Freud (1920), expone:

En la teoría psicoanalítica adoptamos sin reservas el supuesto de que el decurso de los procesos anímicos es regulado automáticamente por el principio de placer. Vale decir: creemos que en todos los casos lo pone en marcha una tensión displacentera, y después adopta tal orientación que su resultado final coincide con una disminución de aquella, esto es, con una evitación de displacer o una producción de placer. (AOC, 1992, XVIII, p. 7).

Es importante observar que en el origen de la regulación del principio de placer se encuentra la *tensión displacentera*. Remarcamos, en el origen. Por lo tanto, tiene que existir una sensación displacentera para que el principio de placer actúe. Puede parecer una obviedad, pero es importante determinar el sentido del proceso, como así parece afirmarlo años atrás. Ya en 1915 en *Pulsiones y destinos de pulsión*, Freud concedía especial importancia al principio de placer:

Hallamos que la actividad del aparato psíquico, aun del más desarrollado, está sometida al *principio de placer*, es decir, es regulada de manera automática por sensaciones de la serie placer-displacer, difícilmente podremos rechazar otra premisa, a saber, que esas sensaciones reflejan el modo en que se

92 Con estas siglas nos referiremos a *Más allá del principio de placer*.

cumple el dominio de los estímulos. Y ello con seguridad en este sentido: el sentimiento de displacer tiene que ver con un incremento del estímulo, y el de placer con su disminución. (AOC, 1992, XIV, p. 116).

Las sensaciones ambivalentes son reguladas y dominadas por dicho principio. Las sensaciones de displacer son consecuencia del aumento del estímulo, y las de placer con su disminución. En el centro de todo se encuentra el displacer, de su aumento o disminución dependen las funciones del principio de placer, de tal modo que se produce un sentido, dirección o movimiento: del displacer al placer. Es el displacer el factor que generará el proceso regulador. Al igual que la angustia (*cfr.* 4. 2. 2), ¿O, será lo mismo?, creemos poder afirmar que sí. El displacer tiene en la angustia su expresión máxima como un afecto reprimido capaz de surgir del inconsciente y ser experimentado como sensaciones (*cfr.* 4. 2. 1. 5). Vamos a tratar de comprender como se origina esa tensión psíquica, y qué importancia tiene como factor que determinará un más allá asociado a la repetición compulsiva de experiencias displacientes, y un más allá de la satisfacción de la necesidad donde el deseo inconsciente necesita ser cumplido.

4. 3. 1. 2 LA TENSIÓN PSÍQUICA DEL DESEO ALUCINADO: lo inconsciente deseado

El primer caso de una tal inhibición del principio de placer nos es familiar; tiene el carácter de una ley [*gesetzmässig*]. Sabemos que el principio de placer es propio de un modo de trabajo *primario* del aparato anímico, desde el comienzo mismo inutilizable, y aun peligroso en alto grado, para la autopreservación del organismo en medio de las dificultades del mundo exterior. Bajo el influjo de las pulsiones de autoconservación del yo, es relevado por el *principio de realidad*, que, sin resignar el propósito de una ganancia final de placer, exige y consigue posponer la satisfacción, renunciar a diversas posibilidades de lograrla y tolerar provisionalmente el displacer en el largo rodeo hacia el placer. (AOC, 1992, XVI, pp. 9-10).

La importancia del *trabajo primario del aparato anímico*, ese que es propio del principio de placer, que es *desde el comienzo mismo inutilizable, y aun peligroso en alto grado, para la autopreservación del organismo en medio de las dificultades del mundo exterior* y que, gracias a las pulsiones de autoconservación, el principio de realidad impone su rigor, pospone la satisfacción (el goce lacaniano); esa satisfacción que se consigue no pensando sino actuando y nos proporciona el placer posteriormente pensado, pero que no se corresponde con lo inconsciente deseado. Ya que se ha renunciado a la satisfacción (pospuesta en lo pensado), se admite el tortuoso sufrimiento (displacer) de no acceder al goce, y se da un largo rodeo (repleto de representaciones sustitutivas) finalmente insatisfactorio hacia el placer.

Podíamos entender que, en toda regla, el principio de placer se encuentra sometido a la fuerza impulsiva de las pulsiones. Al servicio de su realización, como mandato irreductible del inconsciente. El proceso primario (*cfr.* 3. 4. 5), de hecho, como su nombre indica, se atiene a la libre consecución del deseo inconsciente. Es un sistema que tiene sus orígenes en una concepción del aparato psíquico "primitivo" cuyo único fin era evitar la acumulación de excitación y mantenerse exento de ella.

Freud (1900), encontrará en la elaboración de las experiencias oníricas (*cfr.* 3. 3. 2), los procesos básicos primarios que se corresponden con la condensación (creación de intensidades psíquicas) y con el desplazamiento (creación de identidades psíquicas). Éstas, permiten la libre circulación de las representaciones, y el fin de estos procesos no es otro que el de poder establecer, por la vía más corta, una identidad de percepción que nos permita reproducir de forma alucinatoria las

representaciones que produjeron una experiencia de satisfacción original. Es decir, dejar de sentir el displacer originario, pero no mediante el objeto deseado en la realidad sino que, de lo que se trata, es de satisfacer el deseo inconsciente del placer originario, ahora ya, perdido para siempre. Recuperar el equilibrio homeostático de dos formas:

1 El retorno al vientre materno, mediante la realización del deseo inconsciente alucinado por la identidad de percepción.

2 El estado inanimado que con la muerte todo ser vivo alcanza, donde la tendencia de la pulsión de muerte se caracteriza por su agresividad o su tendencia autodestructiva patologizada en la compulsión a la repetición, el sadismo y el masoquismo, neurosis que pueden provocar el placer del displacer (el goce).

La imposibilidad de conseguir el primero provoca angustia y el inevitable fin del segundo, miedo a algo conocido y el consecuente terror ante lo que puede acontecer de forma inesperada. El primero convoca un estado inconsciente primario totalitario. El segundo, de existir, un estado desconocido. En ambos casos, el inicio y el fin se corresponderían con estados de procesos primarios donde supuestamente la tensión psíquica sería inexistente. Del primero tenemos datos, del segundo pura especulación al igual que Freud (1920), admite al inicio del capítulo IV de MAPP, al referirse a la conciencia: «Lo que sigue es especulación, a menudo de largo vuelo, que cada cual estimará o desdeñará de acuerdo con su posición subjetiva» (AOC, 1992, XVIII, p. 24).

Para Freud, ante el planteamiento del principio de placer como regulador de los procesos anímicos, se pueden dar dos contradicciones principales: una, sería que los procesos anímicos, si son sometidos al principio de placer finalmente, deberían ir acompañados de un equilibrio homeostático o, en su caso, conducirnos a él. La otra contradicción, reside en que la compulsión a la repetición se articula y conecta con la pulsión de muerte. Entonces, ¿cómo se explica que ese principio de placer, ligado a procesos primarios, pueda en algunos casos evitar el displacer cuando la tendencia al displacer se impone al principio de placer y al de realidad?.

En 1900, en *La Interpretación de los sueños*, el vienés prestó atención a la llamada *experiencia mítica de satisfacción*. En la elaboración de la psicología de los procesos oníricos (capítulo VII), concretamente en el punto C, *La realización de deseos* (cfr. 3. 3. 7), y en el punto E, *El proceso primario y secundario*. En *La represión* (cfr. 3. 3. 6), se van a establecer las diferencias entre la satisfacción de la necesidad y la realización o el cumplimiento de deseo⁹³. (Cosentino y Rabinovich, 1992, p. 10).

Inicialmente, en su estado "primitivo", el aparato psíquico desarrolló su capacidad funcional orientada a tratar de mantenerse exento de estímulos, con lo cual, su prioridad fue la de conseguir descargar cualquier excitación sensible que le llegase desde fuera, es decir, vía perceptiva. Para ello, desarrolló el proceso del esquema del aparato reflejo: aquel que mantiene un sentido progresivo y que desde el extremo perceptivo (P), culmina en el extremo motor (M), (cfr. 3. 3. 4). Pero este sencillo esquema reflejo, será alterado por las necesidades básicas biológicas. Éstas, imponen una excitación derivada de la necesidad interior, por lo tanto, ahora no hablamos de percepciones, sino de sensaciones. Para Freud (1900), se produce una alteración interna o expresión emocional:

93 Esta cuestión fue tratada en el capítulo 3 (cfr. 3. 3. 1). En este epígrafe se dio un tratamiento dialectico entre la necesidad y la pulsión, diferenciando la experiencia de necesidad en necesidad biológica o necesidad psicológica, que sería el caso de la pulsión.

El niño hambriento llorará o pateará inerte. Pero la situación se mantendrá inmutable, pues la excitación que parte de la necesidad interna no corresponde a una fuerza que golpea de manera momentánea, sino a una que actúa continuamente. (AOC, 1992, V, p. 557).

El niño reclama satisfacer sus necesidades biológicas, en este caso, el hambre. En su reclamo, *la situación se mantendrá inmutable* debido a la excitación interna que actúa continuamente. Esta excitación interna inmutable y continua, nos perfila la teoría de las pulsiones, donde se da una excitación continuada que no cesa y reclama su descarga. Tan sólo cesará cuando el niño sea atendido: «Sólo puede sobrevenir un cambio cuando, por algún camino (en el caso del niño, por el cuidado ajeno), se hace la experiencia de la *vivencia de satisfacción* que cancela el estímulo interno» (AOC, 1992, V, p. 557).

Hasta ahora prácticamente se han cumplido las funciones básicas del esquema reflejo en el sentido progresivo. La *sensopercepción* interna ha encontrado su camino en el esquema reflejo hasta la motilidad expresiva: el llanto y pateo. Pero a su vez, esta experiencia de satisfacción, en el caso del niño, ha tenido un componente perceptivo: la nutrición, realizada mediante el amamantamiento o el biberón. Esta percepción, producirá una imagen mnémica que quedará «asociada a la huella que dejó en la memoria la excitación producida por la necesidad» (AOC, 1992, V, p. 557). Esta imagen mnémica lleva implícita una fuerte carga afectiva que se corresponderá, no con la percepción propiamente dicha (esta puede ser visual, olfativa, táctil y verbal), sino con las sensaciones que ha provocado, con la fuerte imposición afectiva que ha suscitado (*cf.* 4. 2. 1. 3). En el caso que nos ocupa serían dos imágenes mnémicas asociadas, una visual y la otra emocional. Ambos registros quedarían inscritos en el inconsciente como huellas mnémicas:

Un componente esencial de esta vivencia es la aparición de una cierta percepción (la nutrición, en nuestro ejemplo) cuya imagen mnémica queda, de ahí en adelante, asociada a la huella que dejó en la memoria la excitación producida por la necesidad. (AOC, 1992, V, p. 557).

Claramente lo testimonia Freud (1900), se producen dos registros: el de la excitación y el de la nutrición. El primero incrementa el estímulo, el segundo conlleva un descenso de dicho estímulo. Ambos estarán asociados como registros inconscientes. La imagen mnémica se asociará a la huella que dejó en la memoria la excitación. De tal forma, que la experiencia de *la vivencia de satisfacción*, conllevará unos registros inconscientes, equiparables a aquella *experiencia mítica de satisfacción*. Estos registros inconscientes condicionarán las futuras exigencias, tanto biológicas como psicológicas, en relación con la demanda en la descarga de excitación y en la disminución de la intensidad del estímulo excitatorio:

La próxima vez que esta última sobrevenga, merced al enlace así establecido se suscitará una moción psíquica que querrá investir de nuevo la imagen mnémica de aquella percepción y producir otra vez la percepción misma, vale decir, en verdad, restablecer la situación de la satisfacción primera. (AOC, 1992, V, p. 557).

Ante una nueva demanda excitatoria, el aparato psíquico, impulsado desde el inconsciente, impondrá un proceso de repetición con el fin de volver a instaurar aquella primera experiencia de satisfacción registrada que nos permita disminuir la intensidad del estímulo excitatorio. La forma en que el aparato psíquico llevará a cabo esta satisfacción será mediante la demanda de la *moción psíquica que querrá investir de nuevo la imagen mnémica de aquella percepción y producir otra vez la*

percepción misma. Es decir: restablecer, repetir, sustituir aquel registro primario inconsciente y volver a producir aquella *percepción* que produjo la satisfacción primaria. Cambiar una *percepción* por otra.

En este cambio suscitado por la demanda excitatoria aparece un nuevo factor: el deseo. Se instaure irremediamente en este funcionamiento procesual primitivo, la subjetividad. Ya no sólo se trata de satisfacer una necesidad primaria biológica, ahora, también, para Freud (1900), hay que satisfacer una necesidad psíquica derivada de esa demanda continuada del estímulo excitatorio inconsciente: el deseo.

Una moción de esa índole es lo que llamamos deseo; la reaparición de la percepción es el cumplimiento de deseo, y el camino más corto para este es el que lleva desde la excitación producida por la necesidad hasta la investidura plena de la percepción. Nada nos impide suponer un estado primitivo del aparato psíquico en que ese camino se transitaba realmente de esa manera, y por tanto el desear terminaba en un alucinar. (AOC, 1992, V, p. 558).

4. 3. 1. 3 LA INCLUSIÓN SUBJETIVA DE LA NECESIDAD DE DESEAR

Se establece la demanda de dos satisfacciones: la de la necesidad y la del deseo. Esta última es subjetiva, puesto que impone la necesidad de desear y, ante esta apremiante necesidad, se produce una reacción alucinatoria sustitutiva. Las dos satisfacciones quedan separadas por la introducción de la subjetividad. Ésta, condicionará la acción específica del arco reflejo, ya que sobrepasará el sentido progresivo que culmina en la descarga motriz. Este sentido progresivo del extremo perceptivo al extremo de la motilidad, no culmina la demanda subjetiva desiderativa.



Y ante esta nueva demanda, impulsada desde el inconsciente deseante, el aparato psíquico reaccionará y se producirá un giro. El sentido se volverá regresivo (*cfr.* 3. 3. 6) y avanzará desde la subjetividad inconsciente a la percepción.



El funcionamiento del sistema Ψ establecerá ambas direcciones. En la progresiva, se producirá la satisfacción de la necesidad y en la regresiva, la satisfacción del deseo. Por lo tanto, se ha producido una fractura psíquica o psicológica, un desvío de la satisfacción de la necesidad a la realización del deseo (alucinado), se impone el *placer de desear*.

Para Freud (1900), esta dirección regresiva se corresponde con un funcionamiento primitivo del aparato psíquico, es decir, un funcionamiento primario y supuestamente gobernado por el principio de placer. Este funcionamiento es capaz de crear una identidad perceptiva, unidad que en sí, es la alucinación y que no es otra cosa que un intento de repetir la percepción (imagen mnémica), asociada con aquella "*mítica*" satisfacción de la necesidad: «Esta primera actividad psíquica apuntaba entonces a una *identidad perceptiva* o sea, a repetir aquella percepción que está enlazada con la satisfacción de la necesidad» (AOC, 1992, V, p. 558). La identidad perceptiva sustituirá a la imagen mnémica originaria y así, en la experiencia onírica, la alucinación se convertirá en la expresión de un deseo inconsciente.

Para Cosentino: «La realización de deseo lleva a la identidad de percepción marco y regla de la alucinación de deseo» (1992, p. 11). La separación de la satisfacción de la necesidad de la del deseo, o mejor dicho la imposición de ésta última, supone un nuevo marco en el campo de la satisfacción del sujeto. Decimos sujeto, porque queremos referirnos exclusivamente a la dimensión psíquica del ser. Como decíamos, este nuevo marco implica una disociación en la satisfacción humana o ruptura entre el sujeto y el supuesto objeto.

El objeto de satisfacción anhelado, se mantendrá ausente, perdido, y por lo tanto, no podrá corresponderse con la satisfacción de la necesidad, ahora, es sustituido por una huella mnémica investida, capaz de producir una identidad de percepción que sustituirá aquella manera de satisfacción por otra nueva; otra nueva satisfacción, en este caso, satisfacción del deseo.

Satisfacción que emana de un sujeto inconsciente, no consciente y biológico. De tal forma, que la identidad de percepción se encuentra fuera del marco homeostático entre el organismo (que demanda biológicamente), y su contexto vital. La realización de deseo acaba por distanciar y alejar al sujeto de la vía de la satisfacción progresiva de la necesidad, imponiéndole un mecanismo repetitivo cuyo único fin es el de volver a encontrar el objeto de deseo de la satisfacción inconsciente. El aparato psíquico se lanza a la búsqueda de aquella primera percepción que tiene como referencia aquel primer encuentro entre el sujeto y objeto de satisfacción. Tratar de volver a evocar esa percepción es el único fin de la realización de deseo, la reaparición de la percepción es el cumplimiento de deseo; este culminará con algo que es perceptivamente idéntico a la vivencia de satisfacción, es decir, repetir aquella percepción que, ahora como objeto de deseo de la satisfacción inconsciente, está enlazada con la satisfacción de la necesidad. Esta repetición será fallida.

Dentro de este nuevo marco de la alucinación se produce, como ya hemos dicho, una disociación entre la satisfacción de la necesidad y la realización de deseo, entre la alucinación perceptiva específica de la realización de deseo y el objeto real de satisfacción de la necesidad. Se produce la inversión del sentido perceptivo, del extremo del sistema *Inc*, al extremo del sistema *P*. Durante ese recorrido se realizará la investidura de la huella mnémica con esa percepción sustitutiva formada por la identidad de percepción. Se produce una rememoración alucinatoria (Cosentino y Rabinovich, 1992). La alucinación se convierte en una rememoración de una huella mnémica específica, por lo tanto, *es lo que llamamos deseo*, de tal forma que en la aparición de la identidad de percepción, la reaparición de la percepción es el cumplimiento de deseo. Esta imposición rememorativa, intenta la repetición de una percepción imposible sustituida por la alucinación que fracasará y, por tanto, nos dará cuenta de esa pérdida. El registro inconsciente como huella mnémica que impulsa esta experiencia de satisfacción vía alucinatoria, no se corresponde con la memoria, entendida ésta, como sistema que contiene recuerdos conscientes (*cfr.* 4. 4. 1. 3). En este caso, el inconsciente cargado de huellas mnémicas, de registros primarios de satisfacción, o representaciones inconscientes, introduce una nueva perspectiva del placer más allá de aquella satisfacción de la necesidad puramente biológica. La necesidad de satisfacción del deseo, implementa la subjetividad originada en el sistema *Inc* que destroza el incomparable marco homeostático del organismo (donde se da la asociación entre lo psíquico y la conciencia), y conmina al sujeto -ahora ya reconocido como sujeto inconsciente-, al placer de desear.

Este proceso que culmina el placer de desear se corresponde con un modo de trabajo primario del aparato psíquico, con un corto camino regresivo, que se experimenta en la experiencia onírica, en las psicosis o estados delirantes. Se ha producido el enlace entre el inconsciente y lo psíquico. (*cfr.* 4. 2. 2), tal como dice Freud: «El sueño, que cumple sus deseos por el corto camino regrediente, no ha hecho sino conservarnos un testimonio del modo de trabajo *primario* de nuestro aparato psíquico, que se abandonó por inadecuado» (AOC, 1992, V, p. 559).

En el capítulo I de MAPP, al tratar de las inhibiciones a las que se ve sometido el principio de placer, podemos reconocer que, dicho principio, tiene entre sus características fundamentales un modo de trabajo primario del aparato psíquico.

Sabemos que el principio de placer es propio de un modo de trabajo *primario* del aparato anímico, desde el comienzo mismo inutilizable, y aun peligroso en alto grado, para la autopreservación del organismo en medio de las dificultades del mundo exterior. Bajo el influjo de las pulsiones de autoconservación del yo, es relevado por el *principio de realidad*. (AOC, 1992, XVII, pp. 9-10).

Este modo de trabajo primario del aparato anímico es, *aún, peligroso en alto grado para la autopreservación del organismo*. Debemos entender que si sólo funcionamos en base a satisfacer el placer de desear, llegaremos a encontrarnos con la posibilidad de responder sólo con comportamientos primarios, característicos de los niños y los "locos", de los enfermos mentales, que jerarquizan sus impulsos desiderativos sin obedecer a imposiciones sociales reguladoras, perfectamente identificables con la idealizada justificación de la imagen del artista excéntrico.

En la película *Frenesí* (1972), del director Alfred Hitchcock, se da el caso de un asesino en serie "el asesino de la corbata" que tiene en jaque a la policía londinense.

En una secuencia, dentro de un bar, durante el almuerzo, dos compañeros mantienen una conversación en torno al tema de actualidad de los periódicos, el "del asesino de la corbata". Uno de ellos es médico, se supone que psiquiatra, y comenta respecto a los psicópatas:

-Conversando con ellos, en sus momentos de normalidad, aparentan ser personas corrientes, adultas y sensatas, pero emocionalmente su mentalidad es la de un niño, y puede impulsarles a manifestarse a un nivel primitivo e infrahumano en cualquier momento.

-¿Quiere decir, que pueden matar sólo con sentir ese impulso? (pregunta uno de ellos)

-Exactamente, y estando dominados por el principio de placer son especialmente peligrosos cuando se frustran sus deseos.



52. Alfred Hitchcock.
Frenesí. 1972.

Todo un alarde de las teorías freudianas, que en este caso, son traspasadas a la ficción, a lo siniestro imaginado. La aparente vida regida por la normalidad de un ciudadano que cumple con sus obligaciones y responsabilidades sociales oculta un desenlace siniestro, donde lo familiar, en este caso el tendero de la frutería, se tornará siniestro.



53. Alfred Hitchcock.
Frenesí. 1972.

El psicópata, Robert Rusk, Bob para los amigos, regenta una frutería en pleno mercado londinense. Aparentemente todo es normal en este sujeto socialmente apreciado en sus relaciones sociales. Hasta que surge el psicópata



54. Alfred Hitchcock.
Frenesí. 1972.

La descarga desiderativa patológica culmina con el asesinato de mujeres, para lo cual utiliza sus propias corbatas, referente masculino de los órganos sexuales, concretamente como símbolo fálico (AOC, 1992, V, p. 666). Ante la satisfacción de la necesidad no resuelta (el acto sexual), el psicópata decide utilizar su falo simbólico para estrangular y así, satisfacer sus deseos reprimidos.



55. Alfred Hitchcock.
Frenesí. 1972.



56. Alfred Hitchcock.
Frenesí. 1972.



57. Alfred Hitchcock.
Frenesí. 1972.

El placer del displacer, el imperativo placer de desear culminado en una patología sádica llevada al extremo del goce controlado por el principio de placer.

4. 3. 1. 4 EL SISTEMA NO PUEDE HACER OTRA COSA QUE DESEAR

Ya en 1900, Freud apuntó: «A consecuencia del principio de displacer, entonces, el primer sistema Ψ , (el proceso primario), es incapaz de incluir algo desagradable en el interior de la trama de pensamiento. El sistema no puede hacer otra cosa que desear» (AOC, 1992, V, p. 590), (paréntesis añadido).

Es conveniente resaltar que en esta etapa teórica, Freud utilizó el término principio de displacer⁹⁴, con lo cual ya remarcaba ese estado inicial de displacer que antecede al placer. Por otro lado, el sistema primario no puede incluir nada "desagradable", y tan sólo puede desear. ¿Qué quiere decir con que tan sólo puede desear?

Desear es invertir de nuevo una imagen mnémica de lo deseado y producir otra vez la percepción que nos produjo aquella vivencia de satisfacción (hecho que nunca se volverá a producir). Por lo tanto, cuando se da este proceso, está impulsado por una moción psíquica, un impulso, un intento, un arranque, un estímulo endógeno, que propiciará la reaparición de la percepción lo cual indica el cumplimiento del deseo. Ahora bien, la estimulación endógena tratará de buscar el camino más corto para la consecución del deseo, éste, es la investidura plena de la percepción en la imagen mnémica, lo cual se efectúa mediante las identidades de percepción. Éstas, pueden llegar a significarse como una escisión del sujeto, como un signo siniestro, extraño al aparato psíquico ya que éste, ha sido capaz de crear una constitución no idéntica al propio sujeto (fuera de su alcance homeostático puesto que no alcanzará a realizar la satisfacción del deseo con el objeto de satisfacción pretéritamente perdido). Estas identidades constitutivas de percepción, se experimentarán en la experiencia onírica, en un delirio psicótico, o en las más extrañas sensaciones visuales o auditivas, y suponen la inclusión o posición en la representación o el afecto (recordemos que las imágenes mnémicas, investidas por la huella de aquella percepción, pueden ser visuales, olfativas, táctiles y verbales, y que además llevan una intensa carga afectiva) de una identidad entre el objetivo de la pulsión (del estímulo endógeno) y lo percibido (la conciencia). Una perturbación en la experiencia de satisfacción, ahora convertida en satisfacción del deseo, donde se impone el placer de desear. Aquello que es lo único que puede hacer el proceso primario. Todo este proceso de realización de deseo, de desear, Cosentino (1992), lo entiende de la siguiente forma:

Que no puede hacer otra cosa que desear indica que el aparato psíquico tiene hambre –partimos de la satisfacción de la necesidad-. Pero con este giro que se produce, tiene hambre de signos. Se introduce entonces, a partir de aquí, -como señala Diana Rabinovich en *El concepto de objeto en la teoría psicoanalítica*- una dimensión de ficción propia del deseo en tanto que humano, que no implica intención de fingir. (Cosentino y Rabinovich, p. 14).

Esta dimensión de ficción propia del deseo que señala Rabinovich, es la consumación de la instauración de la alucinación, que fracasará en su intento de sustituir al objeto. Éste, ya no es complemento del sujeto, es un objeto alucinado que impide al sujeto encontrarse con él:

En el nivel del inconsciente, a este objeto no hallable, perdido, no se lo puede diferenciar de ese *Wunsch* (anhelo) ficticio –que tiene estructura de ficción- que soporta un encuentro que falla por estructura, no por ningún desorden material o social. (Cosentino, 1999, I, p. 163).

94 Que sería sustituido en 1920 por el principio de placer.

Lo que hace que falle es la imposibilidad de discernir inconscientemente entre la alucinación y el objeto perdido. La ficción alucinada sustitutiva no llegará a cumplimentar la necesidad de satisfacción, que ha sido relegada por el proceso regresivo impuesto por el inconsciente y por el placer de desear. La realización alucinada del deseo suspende y neutraliza la función del yo, intentando impedir la dualidad entre el ello y la realidad. Se establece una *psicosis alucinatoria de deseo*⁹⁵ lo cual dará pie, entre otras cosas, al mundo de las fantasías como dispositivo que facilite la transición, desde el principio de placer al de la realidad, mediante un sustitutivo de la satisfacción pulsional.

Podemos resumir diciendo que la ficción alucinada sustitutiva, o la realización alucinatoria del deseo guiada por el principio de placer, crea una escisión, una quiebra que rompe el marco de la homeostasis biológica e impone el placer de desear:

Se organiza así, como comentamos, una satisfacción –otra manera distinta de “satisfacción”- que, en verdad, es lo contrario de una satisfacción. La realización de deseo aleja al sujeto de la vía de la satisfacción, porque, anticipando el concepto de pulsión, la fuerza pulsionante –la excitación que parte de la necesidad interna no corresponde a una fuerza que golpea de manera momentánea, sino, a una que actúa continuamente- al dar, vía realización de deseo, con un “objeto” alucinatorio, ya que el objeto está estructuralmente perdido, cae en la cuenta, casualmente, de que se aleja de la vía de la satisfacción, o sea, de que no es así como se satisface. (Cosentino, 1999, I, p. 164).

Pasamos pues, de la satisfacción de la necesidad a otra forma diferente de satisfacción, una vía abierta en el inconsciente que se asocia a lo psíquico como una alucinación sustitutiva de la experiencia vivida. En este caso el inconsciente tan sólo aportará dicha fuerza pulsionante, la moción psíquica- *es lo que llamamos deseo-*, para que se lleve a cabo el cumplimiento de éste. Por lo tanto, en Freud, el deseo se orienta hacia la realización, y la pulsión hacia la satisfacción que deviene en goce, que no es lo mismo que el placer. El goce está relacionado con el placer del displacer.

4. 3. 1. 5 LA INCLUSIÓN DE LO DESAGRADABLE (EN LA TRAMA DEL PENSAMIENTO)⁹⁶

Ahora, volvemos sobre algo que nos llamó la atención al referirnos al proceso primario, aquello que Freud (1900) apuntó como la esencialidad de dicho proceso. Repetimos:

95 Este término es referido de forma diferente en las traducciones que manejamos, en (AOC, 1992, XIV, p. 228), como psicosis alucinatoria de deseo, y en (BNOC, 1981, II, p. 2087), como psicosis de deseo alucinado.

96 A modo de síntesis: podemos resumirlo en cuatro periodos, 1º (1895), en el *Proyecto*, se ocupó de la cuestión del dolor en el parágrafo 6, *El dolor*, (AOC, 1992, I, pp. 351-352), (BNOC, 1981, I, pp. 220-221), y en el 12 *La vivencia y el dolor*, (AOC, 1992, I, pp. 364-366), (BNOC, 1981 I, pp. 231-232). 2º (1900), posteriormente, en *La interpretación de los sueños*, al referirse a esta cuestión, lo planteo como una contrapartida de la experiencia de satisfacción primaria, y lo nombro como: *la vivencia de terror frente a algo exterior* (AOC, 1992, V, p. 589), (BNOC, 1981, I, p. 709), (2014, LIS, II, p. 296). 3º (1920), en MAPP, en el capítulo IV (AOC, 1992, XVII, pp. 24-33), (BNOC, 1981, II, pp. 2517-2523), y en el capítulo V (AOC, pp. 34-42), (BNOC, pp. 2523-2529). Donde introduce la protección antiestímulo y la pulsión de muerte, a través, principalmente de la compulsión a la repetición y la paradójica función desiderativa en los sueños traumáticos, así como el dolor en el placer del sadismo y el masoquismo. 4º (1926), donde finalmente en *Inhibición, síntoma y angustia*, introduce la noción de dolor interior, anímico, (AOC, 1992, XX, pp. 158-161), (BNOC, 1981, III, pp. 2881-2883), (2012, EYE, pp. 163-167). Ni que decir tiene, que en este mismo trabajo, es tratada la vivencia de terror provocada exteriormente, partiendo de la angustia como indicador de una amenaza, bien sea esta desconocida (angustia patológica), o conocida (angustia real), tal como se puede comprobar en: Apéndice, 2 *complemento al tema de la angustia* (AOC, pp. 154-157), (BNOC, pp. 2878-2881), (EYE, pp. 158-163).

A consecuencia del principio de displacer, entonces, el primer sistema Ψ , (el proceso primario), es incapaz de incluir algo desagradable en el interior de la trama de pensamiento. El sistema no puede hacer otra cosa que desear. (AOC, 1992, V, p. 590), (paréntesis añadido).

Nos encontramos con la satisfacción paradójica de la pulsión, puesto que en MAPP, se introduce la ambivalencia creada por la compulsión a la repetición en las neurosis traumáticas, en la transferencia del paciente y en el sadismo y el masoquismo. Aunque podemos adivinar cierta inferencia de esa satisfacción del valor pulsional ambivalente y paradójico, en la realización de deseos mediante la experiencia onírica. Concretamente, en los sueños de angustia, conocidos comúnmente como pesadillas (cfr. 2. 2. 1. 4). También, esa falta del objeto perdido que no es solucionada por la ficción alucinada sustitutiva, tiene su aparición en el fallido *Proyecto de psicología para neurólogos*, (1895 [1950]). La frustración de no hallar el *objeto perdido*, puede ser causa de displacer. Nos encontramos con la imposición inconsciente del placer de desear, donde una de sus consecuencias es la ficción alucinada, que puede tornarse mediante la frustrada no-identificación del objeto perdido, en causa de cierta sensación de lo siniestro (lo prójimo-extraño). El resultado será, la satisfacción paradójica de la pulsión. Por un lado, la satisfacción de la necesidad; por otro, la alucinación satisfactoria del deseo, que provoca la paradójica consecuencia del no-encuentro, que conllevará aparejado la insatisfacción de la necesidad y la del deseo. De éste texto, del *Proyecto*, Cosentino (1999), partiendo de la noción de *la memoria no biológica*⁹⁷, que se encuentra «guiada en su búsqueda por el principio de placer, mientras que su meta, en el nivel del proceso primario, es la identidad –fallida- de percepción» (1999, I, p. 165), resalta como Freud (1985)⁹⁸ introduce el *objeto perdido*:

Dicha memoria intenta el encuentro para siempre perdido con otro (que en el *Proyecto de psicología* aparece como prójimo –*Nebenmensch*-); o sea, la repetición de la percepción imposible que la alucinación persigue, pero no alcanza. En la *Carta 52*, Freud señala que el ataque histérico es acción y no mera descarga, “un medio para la reproducción del placer”. Se dirige al otro, pero fundamentalmente a ese otro prehistórico inolvidable, ese otro al que nadie igualará. Es decir, hallar a ese otro (como la percepción) perdido vía la identidad –fallida- de percepción, cuya acción específica, que ha girado como lo señalamos, ahora, es la alucinación. En el proyecto –sólo lo nombramos- lo inasimilable de *das*

97 Es importante diferenciar entre la memoria “psicológica” propia del organismo, aquella donde se encuentran los recuerdos, de la *memoria freudiana*; la que introduce la experiencia alucinatoria de satisfacción mediante la identidad de percepción que carga completamente la huella mnémica.

98 En ese mismo texto del *Proyecto*, en la tercera parte, es donde podemos encontrar una serie de explicaciones ampliadas de algunos de estos procesos. (*Tercera parte: Intento de representar los procesos Φ normales*, en BNO, 1981, I, pp. 256-76). Así lo hace con «*la justificación biológica de todo pensar*: La situación psíquica es, en dichos estados, la siguiente: el anhelo (*el deseo consciente, el placer de desear inconsciente*), implica un estado de tensión en el yo y, a consecuencia de éste, es catectizada (*es cargada o investida de una fuerte intensidad psíquica que conlleva un quantum de afecto*) la representación del objeto amado (la idea desiderativa). La experiencia biológica nos enseña que esta representación no debe ser catectizada tan intensamente que pueda ser confundida por una percepción, y que su descarga debe ser diferida hasta que de ella partan signos de cualidad que demuestren que la representación es ahora real; es decir, que su catexia es perceptiva (*y no alucinada*). Si surgiera una percepción que fuese idéntica o similar a la idea desiderativa, se encontraría con sus neuronas ya *precatectizadas* por el deseo; es decir, algunas de ellas, o todas, estarán ya catectizadas, de acuerdo con la medida en que coincidan la representación [idea desiderativa] y la percepción. La diferencia entre dicha representación y la percepción recién llegada da origen, entonces, al proceso cogitativo [del pensamiento], que tocará a su fin cuando se haya encontrado una vía por la cual las catexias perceptivas sobrantes [discrepantes] puedan ser convertidas en catexias ideativas: en tal caso se habrá alcanzado la *identidad*» (p. 257), (paréntesis en cursiva añadidos). Esta identidad, se corresponde con conseguir un *estado de identidad*, que es la meta y el término de todos los procesos de pensar «(procesos cogitativos)» (p. 240, parágrafo (18) *Pensamiento y realidad*). En 1900, en *La interpretación de los sueños*, en el capítulo VII, en el apartado E: *El proceso primario y el secundario. La represión*, diferenció entre la identidad de percepción y la de pensamiento. Recordemos: «El proceso primario aspira a la derivación de la excitación para crear, con la cantidad de excitación así acumulada, una *identidad de percepción*. El proceso secundario ha abandonado ya este propósito y entraña en su lugar el de conseguir un *identidad mental*» (2014, LIS II, p. 710). De tal forma que el pensamiento en su totalidad, es como un rodeo desde el recuerdo de la satisfacción, que hemos tomado como representación final hasta conseguir la carga idéntica del mismo recuerdo. Esta carga, debe ser alcanzada «por el camino que pasa por los caminos que enlazan a las representaciones sin dejarse influir en error por las intensidades de las mismas» (BNO, 1981, I, p. 710).

Ding (la Cosa), a partir de uno de los componentes del complejo del semejante (*Nebenmensch*), señala la dimensión no recuperable del objeto perdido de la experiencia de satisfacción: un prójimo-extraño. (1999, I, p. 165).

Es destacable, cómo mediante un planteamiento basado en un proyecto que intentó estructurar una psicología como ciencia natural, Freud (1985), trató de:

Representar los procesos psíquicos como estados cuantitativamente determinados de partículas materiales especificables [...] El proyecto entraña dos ideas cardinales: (1) lo que distingue la actividad del reposo debe concebirse como una cantidad (Q) sometida a las leyes del movimiento; (2) como partículas materiales en cuestión deben admitirse las neuronas. (BNOC, 1981, I, p. 211).

De los diferentes tipos de neuronas (a, b y c principalmente), la neurona a, es la que se podría corresponder con un recuerdo hostil, así lo dice en *Introducción [del concepto] del «yo»* (BNOC, 1981, I, p. 234); la neurona b, como la neurona llave (neurona motriz) para el displacer; y la neurona c, que se convierte en clave, también como neurona motriz, o neurona dinámica, es decir, en una neurona movable, puesto que dentro de sus funciones se encuentra la de controlar las células somáticas que generan Q (cantidad, quantum) (Glymour, 1991, pp. 72-73). Tenemos que la neurona a es una neurona fijada, que permanece estática, mientras que las otras, la b y la c, serán las neuronas que dinámicamente posibilitan parte de los procesos psíquicos, como *partículas materiales* que, investidas o catectizadas, se encuentran sometidas a las leyes del movimiento.

En los procesos psíquicos se dan diferentes combinaciones de neuronas dependiendo del tipo de investidura. Si es una investidura de deseo, se encontrará formada por a + b, y si es una investidura de percepción por a + c. Éste será el caso más frecuente, el de la investidura de percepción, donde se da un estímulo que aumenta la carga excitatoria. La neurona (a), nombrada por el lenguaje *la cosa del mundo (Ding)* y la neurona (b), nombrada como su actividad o propiedad «en suma como su predicado» (BNOC, 1981, I, p. 237).

El pensamiento cognoscitivo, a decir de Freud (1895), es un proceso psíquico, que sólo es posible por la inhibición ejercida por el yo, que tiene que actuar para establecer las diferencias entre la investidura-deseo de un recuerdo y una investidura-percepción semejante a ella. Es decir, diferenciar entre una verdadera percepción y una alucinación que trata de suplantarla:

De esto se desprende que la coincidencia de estas dos catexias (investiduras), habrá de convertirse en una señal biológica para poner fin a la actividad del pensamiento [al acto cogitativo T.] e iniciar la descarga. Al no coincidir las dos catexias surge el impulso a la actividad del pensamiento, que volverá a interrumpirse cuando coincidan. [...] Si la neurona a coincide [interviene tanto en la catexia desiderativa como en la perceptiva] pero en lugar de la neurona b es percibida la neurona c, entonces la actividad del yo seguirá las conexiones de esta neurona c y hará surgir nuevas catexias a lo largo de estas conexiones mediante el flujo de cantidad, hasta que finalmente se abra un acceso a la neurona b faltante. (BNOC, 1981, I, pp. 237-38).

El fin perseguido, es retornar a la neurona b, el objeto perdido, de tal forma que podamos volver a la sensación de identidad del sistema primario. Es el momento en que sólo se encuentra investida dicha neurona (la satisfacción mítica) pero, a consecuencia de las sobreinvestiduras que se realizan en el proceso secundario, la neurona c (la sobreinvestidura perceptiva, la sobrecarga del sistema *Prec* de las representaciones-cosa + las representaciones-palabra), es la que focaliza la vía hacia la cadena asociativa mientras el recuerdo de la representación desiderativa (recuerdo-representación-deseo),

se mantiene investido. Gracias a esta investidura, las conexiones, las asociaciones, se volverán más fáciles y accesibles en el proceso de la cadena asociativa.

El proceso del pensamiento cogitativo al ser abordado desde la memoria y el juicio (BNOC, 1981, I, pp. 239-40), encuentra en el objeto presentado a la percepción, como primer objeto, el ser semejante. Es decir, un *prójimo*, que para Freud (1985), se convierte en el primer objeto-satisfacción, en el primer objeto-hostil, y también en el primer objeto-auxiliador⁹⁹. En base a este *prójimo*, el ser humano irá adquiriendo las capacidades que le permitan, por primera vez, reconocer e identificar. Por eso, cuando se produzca- como venimos insistentemente señalando- la imposibilidad de reconocer vía alucinatoria al objeto perdido, se producirá lo que Cosentino señaló como el encuentro con *lo inasimilable de das Ding (la Cosa)*, la experiencia de satisfacción, se convertirá en una experiencia donde lo *prójimo* se tornará siniestro, lo *heimlich* se volverá *unheimliche*, puesto que el objeto deseado, ahora se ha vuelto hostil. Se da lo que anteriormente mencionamos (como en el caso de Juanito, con su fobia a los caballos y el deseo materno en: *cf.* 4. 2. 2. 3. 1), la imposibilidad de transformar la angustia, aparecida ante lo siniestro del objeto *no-prójimo*, que nos impide recuperar la carga afectiva de la primera satisfacción, y por lo tanto, volver al placer que culmina en el equilibrio homeostático.

Volviendo al principio de placer, una de sus consecuencias, era la de que el sistema primario es incapaz de incluir algo desagradable, puesto que sólo puede desear. Pero, ¿realmente no puede incluir algo desagradable? Al inicio de este epígrafe, ya vimos que la satisfacción paradójica de la pulsión mostraba el hecho de que finalmente sí aparecerá lo desagradable, y más concretamente, como ya mencionamos, en el sadismo y el masoquismo.

En estos casos encontraremos que puede aparecer el placer en el dolor. Antes de adentrarnos nuevamente en MAPP, volveremos a retomar el *Proyecto de psicología para neurólogos*, donde veremos el dolor, la experiencia del dolor.

Si el sistema primario es incapaz de incluir algo desagradable, ¿Qué es entonces lo que sentimos con el displacer? ¿Qué lo provoca?

En el *Proyecto* (1895), tal como señalamos con anterioridad (nota al pie: n° 96), se ocupó de la cuestión del dolor en el parágrafo 6, *El dolor* y en el 12 *La vivencia y el dolor*. Posteriormente, en 1900, esta cuestión fue tratada como *la vivencia de terror frente a algo exterior*. En el parágrafo 6 comenta:

Todos los dispositivos de naturaleza biológica tienen unas fronteras de acción eficaz, fuera de las cuales fracasan. Este fracaso se exterioriza en fenómenos que rozan lo patológico, proporcionando por así decir los arquetipos normales para lo patológico. (AOC, 1992, I, p. 351).

En las fronteras de la acción específica, una vez que son sobrepasadas, los dispositivos fracasarán. Se formarán expresiones que exteriorizarán lo patológico. Es decir, no sólo a nivel biológico el dolor será experimentado, sino, que en lo patológico-psíquico se estructurarán como arquetipos. De hecho, en 1926, comenta: «El hecho de que el lenguaje haya creado el concepto de dolor interior, del dolor anímico, y equipararlo al dolor físico» (2012, EYE, p. 166). Nos encontramos con dos focos o polos: el de la experiencia de satisfacción en un extremo, y el de la experiencia del dolor o terror, sobresalto exterior, en el otro extremo.

A la extrañeza del *prójimo*, como experiencia yoica, comentada anteriormente, debemos sumarle la experiencia del dolor-terror que sobreviene desde el exterior. Ya estamos anticipando

99 Esta hipótesis del objeto y sus tres posibilidades de relación, debemos entenderla desde la teoría de la satisfacción de la necesidad del niño que llora y gesticula. La ausencia de estructuras yoicas en esa etapa de la vida del sujeto, hacen que sus relaciones con el "otro objeto", sean completamente dependientes y con una clara tendencia resolutive de los traumas por vía alucinatoria.

las conclusiones de 1926, donde el vienés estableció las diferencias entre la angustia patológica y la angustia real, respectivamente. La primera se corresponde con un miedo desconocido y la segunda con un miedo real conocido. Pero siguiendo con esta primera etapa, la de 1895, Freud, en el párrafo 12 *La vivencia del dolor*, nos dice que dicha vivencia desagradable va a dejar signos, puesto que produce:

- 1 un gran aumento del nivel, es decir, de la cantidad de excitación que es sentido como displacer.
- 2 que se producirá una tendencia a la descarga que puede estar modificada en ciertos sentidos y
- 3 que se establecerá una *facilitación*, una asociación entre esta tendencia a la descarga y una imagen mnémica del objeto que causa la excitación.

Además, añade Freud (1895), «es indiscutible que el dolor posee una *cualidad* particular que se hace reconocer junto al displacer» (AOC, 1992, I, p. 365). Esa cualidad particular es la de producir afectos por *desprendimiento repentino*. Si la imagen mnémica es investida de nuevo, es decir, sobreinvertida por un motivo cualquiera producido por nuevas percepciones, surgirá un estado que no es el del dolor, aunque guarde con éste cierta semejanza. Este estado incluirá el displacer y la tendencia a su descarga, al igual que en el dolor. Se produce una reproducción del aumento de excitación. Esta reproducción de la vivencia se realiza mediante el afecto (*cf.* 4. 2. 1. 5). Si en el dolor se producía un aumento del displacer, es decir, de la cantidad, «En la vivencia del dolor propiamente dicha, era la cantidad exterior (Q) irrumpiente la que elevaba el nivel en Φ (en lo psíquico)» (BNOC, 1981, I, p. 231). En la reproducción de la vivencia, en el afecto propiamente dicho, tan sólo se agrega la cantidad que inviste al recuerdo, y que será de «la misma índole que cualquier otra percepción» (BNOC, 1981, I, p. 231). Por lo tanto, tan sólo se producirá un incremento de excitación en dicha sobreinvertidura. Es un proceso en el que se produce una huida, «El sistema neuronal tiene la más decidida tendencia a la *fuga* del dolor» (BNOC, 1981, I, p. 221). Se crea un proceso en forma de *fuga*, donde la reproducción de la vivencia como afecto, sustituye a la reacción motriz fisiológica. Esta nueva fuga se denominará *defensa primaria*.

Volviendo a los factores que determinan el placer y el displacer, comentamos que existían dos polos: el de la experiencia de satisfacción y el polo opuesto, el de la experiencia del dolor, terror, sobresalto exterior. Estas experiencias dejan unos signos o restos.

En el caso de las experiencias de dolor, de terror o sobresalto, son los afectos, y en el caso de las experiencias de satisfacción, serán los estados de deseo. Comúnmente, ambos procesos se caracterizan por un aumento considerable de excitación, de elevar la tensión. En el caso del afecto, se tratará de un desprendimiento (de displacer) repentino, y en el del deseo, por sumación. Además se producirá una repulsión y una atracción respectivamente:

El estado desiderativo produce algo así como una *atracción* positiva hacia el objeto deseado, o más bien, hacia una imagen mnemónica, mientras que de la vivencia dolorosa resulta una *repulsión*, una aversión a mantener catectizada la imagen mnemónica hostil. He aquí, pues, la *atracción desiderativa* primaria y la *defensa* [rechazo] primaria. (BNOC, 1981, I, p. 232).

Siguiendo con las diferentes causas que pueden originar displacer en los procesos psíquicos, nos encontramos con que, efectivamente, el origen del displacer puede tener su origen, no solamente en base a los cambios producidos en los dos sistemas, sino que, si prestamos atención a MAPP, concretamente al capítulo I, donde Freud (1920), dice: «Es indudable, no obstante, que el relevo del

principio de placer por el principio de realidad puede ser responsabilizado sólo de una pequeña parte, y no la más intensa, de las experiencias de *displacer*.» (AOC, 1992, XVIII, p. 10).

Esa otra parte, más intensa de las experiencias de *displacer*, surge de los conflictos y escisiones, -en palabras del propio Freud- que se han ido produciendo en el aparato anímico mientras el *yo* fluye recorriendo su desarrollo. Durante este desarrollo, ciertas pulsiones, o parte de ellas, se presentan repetidamente inconciliables con otras pulsiones debido a «sus metas o sus requerimientos inconciliables» con las otras pulsiones que se aúnan en la unidad del *yo*. Esta unidad del *yo*, característicamente narcisista y homeostática. Las pulsiones inconciliables, son rechazadas y segregadas de esa unidad por el proceso de la represión. De tal forma, como hemos visto anteriormente (*cfr.* 4. 2. 1. 1), que se las impide la posibilidad de alcanzar la satisfacción y quedan retenidas en estadios inferiores del desarrollo psíquico. Si posteriormente, consiguieran alcanzar satisfacción mediante unos rodeos, independientemente de que esa satisfacción sea directa o sustitutiva, será sentida por el *yo* como *displacer*.

Se da una situación paradójica en el desarrollo del principio de placer, puesto que ciertas pulsiones, que tratarán de no ver impedido su desarrollo hacia la satisfacción en base a ese principio de placer, se tornarán en *displacer* una vez alcanzada su meta. En estos momentos, el *displacer* queda ubicado del lado del *yo*. El placer de la satisfacción se vuelve *displacer*. El *yo*, se encuentra íntimamente vinculado con el sistema percepción, también llamado *P-Cc*¹⁰⁰ y como consecuencia, se conecta con el de la conciencia. En el mítico capítulo IV de MAPP, así lo dice:

En terminología metapsicológica sostiene que la conciencia es la operación de un sistema particular, al que llama Cc. Puesto que la conciencia brinda en lo esencial percepciones de excitaciones que vienen del mundo exterior, y sensaciones de placer y *displacer* que sólo pueden originarse en el interior del aparato anímico, es posible atribuir al sistema *P-Cc*. (AOC, 1992, XVIII, p. 24).

Puesto que recibe excitaciones, tanto del exterior como del interior, que se transformarán en sensaciones de placer y *displacer*, el *yo* intentará manejar los procesos anímicos en beneficio del principio de placer. Dentro de los casos de *displacer* ubicados del lado del *yo*, también es característico el caso de la ficción alucinada puesto que ésta, se somete al principio de placer, y su único fin es el placer de desear. Dicha ficción *racionaliza lo imposible*, y otorga a esa realidad donde se impone el placer de desear el estatus de una nueva realidad, la realidad psíquica.

Ahora bien, como puntualizamos anteriormente, en sucesivas etapas, el objeto de deseo, el de la satisfacción primaria, puede provocar *displacer* al imponer el placer de desear. Este placer de desear, provoca tensión, y ésta tensión, provoca *displacer* en el *yo*.

También, observamos que se producía una repetición inconsciente que impondrá un proceso compulsivo con el fin de volver a instaurar aquella primera experiencia de satisfacción, mediante una ficción alucinatoria de deseo experimentada mediante la realidad psíquica. En esta nueva realidad, se da la repetición de lo reprimido, donde las investiduras se mueven libremente y no se encuentran ligadas, lo que provoca un automatismo de repetición que hace revivir la repetición como un acontecimiento actual. Está claro que se da una insuficiencia en el principio del placer. Esta insuficiencia se ve reflejada en los fenómenos compulsivos y, a su vez, la compulsión a la repetición, reafirma la forma más radical e indómita conocida de la pulsión: *la demoniaca*, que tan sólo obedece al proceso primario y a la compulsión de la fantasía (Laplanche, 2015, p. 21). Una de las formas de sentir lo siniestro, la experiencia emocional de lo *unheimlich*.

100 El sistema *P* (percepción), fue descrito en *La interpretación de los sueños* (1900), y en un trabajo posterior de 1917, hizo coincidir ambos sistemas el *P* y el *Cc* (conciencia).

4. 3. 1. 6 EL PELIGRO DE VOLVER CONSCIENTE LO INCONSCIENTE

La compulsión a la repetición, se torna en el mecanismo implícito en los destinos pulsionales que aseguran un retorno de lo reprimido como experiencia vivida. Para Freud (1920), se convierte en manifestación de la fuerza de lo reprimido, «saca a luz operaciones de mociones pulsionales reprimidas» (AOC, 1992, XVIII, p. 20). Traerán displacer para el yo pero, paradójicamente, ese displacer no contradice al principio de placer, «es displacer para un sistema y, al mismo tiempo, satisfacción para el otro» (AOC, 1992, XVIII, p. 20). El sistema que encontrará el placer es el inconsciente, mientras que el displacer se irá de la mano del sistema de la conciencia. De tal forma, que el inconsciente aspira a abrirse paso hasta hacerse consciente mediante los representantes, las pulsiones del organismo: «Todas las fuerzas eficaces que provienen del interior del cuerpo y se transfieren al aparato anímico; es este el elemento más importante y oscuro de la investigación psicológica» (AOC, 1992, XVIII, p. 34).

Las *mociones* que parten de las pulsiones, se encuentran como un representante libre y móvil que no tiene otro fin que su descarga. No se atienen al tipo de proceso ligado, al de la cadena asociativa mediante representaciones sustitutivas, natural del proceso secundario. Su correlato más fiel, lo podemos encontrar en la experiencia onírica, donde los procesos primarios permiten a las investiduras transferirse, desplazarse y condensarse. En el caso de la compulsión a la repetición, el trabajo del inconsciente es el de resistir los ataques de los sistemas *Prec-Cc* y de la elaboración del proceso secundario para tratar de que las investiduras, libremente móviles, que son transferidas, desplazan y condensadas por el proceso primario, sean capaces de trasladar al inconsciente la satisfacción sustitutiva. Esto nos hace caer en la cuenta de que, en este proceso compulsivo, el foco pulsional cae sobre las investiduras y no sobre las representaciones. El hecho compulsivo, no busca otro fin que revivir mediante la vivencia displacentera el dominio sobre una impresión o percepción intensa, que será mucho más radical que el que era posible mediante una vivencia pasiva como puede ser el recuerdo «el recuerdo, a diferencia de la percepción, no posee cualidad suficiente para excitar a la conciencia y atraer de ese modo sobre sí una investidura nueva» (AOC, 1992, V, pp. 589-90), (cfr. 3. 3. 10). Además, cuando se lleva a cabo la reproducción de la vivencia, lo que se experimenta no es otra cosa que el afecto propiamente dicho, y que se corresponde con la investidura como reproducción del aumento de excitación. Esta reproducción de la vivencia se realiza mediante el afecto, como anteriormente señalamos en el *Proyecto*. El énfasis en las investiduras viene a corroborar el predominio del proceso primario, que a su vez, se encuentra fuertemente asociado al sistema perceptivo, con los consecuentes registros mnémicos. Por eso, nos recuerda Freud (1920), al final del primer capítulo de MAPP: «En su mayor parte, el displacer que sentimos es un displacer de percepción» (AOC, 1992, XVIII, p. 11).

Toda pulsión, o representante de la pulsión (cfr. 4. 2. 1. 1) no fijado, no controlado por el proceso secundario, en cierto sentido albergará una tendencia a retornar a un estado anterior inorgánico; de tal forma, que las pulsiones, según Freud (1920), quedarían englobadas dentro de una idea de compulsión general, de naturaleza conservadora que es impuesta por la vida orgánica, y que cuya única meta es la de restablecer un estado anterior inorgánico:

Una pulsión sería entonces un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior», y prosigue, «lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas, no podemos decir otra cosa que esto: La meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo. (AOC, 1992, XVIII, pp. 36-38).

Así pues, la compulsión a la repetición, conlleva una tendencia que inherentemente se desarrollará en el aparato psíquico. Será denominada como pulsión de muerte, cuyo fin, es eliminar

todas las tensiones propias del ser vivo. La naturaleza propia de la vida, paradójicamente, encuentra en la muerte su meta¹⁰¹.

4. 3. 1. 7 SÍNTESIS DE LOS GIROS: la Pulsión y la Compulsión a la repetición

Aunque ya han sido desarrollados convenientemente los procesos y contenidos que hemos considerado oportuno resaltar, ahora tratamos de focalizar la atención en dos de los factores ciertamente determinantes en lo siniestro vivenciado, y que debido a su protagonismo en los procesos psíquicos, creemos conveniente enfatizar.

LA PULSIÓN

1ª teoría (sexuales y autoconservación) y 2ª teoría (pulsión de vida y pulsión de muerte, respecto a ésta, diferenciaremos que existe una teoría general que la asocia con la compulsión de repetición y la teoría de Laplanche).

General: como anteriormente comentamos, a partir de 1920, Freud se replanteó diversas cuestiones de sus teorías llamadas Metapsicológicas partiendo de nuevas situaciones clínicas: las neurosis traumáticas, en la compulsión de repetición, en el masoquismo y en el sadismo. Especialmente en éstas dos últimas, la *energía sexual* se mostraba dominada o al servicio de una fuerza u otra energía, tanto o igualmente poderosa que ella. Esta energía se encuentra investida en la pulsión de muerte o *Thanatos*, que en ocasiones se caracteriza por su agresividad o su tendencia autodestructiva. En el caso del masoquismo y el sadismo, es la agresión, el dominio, el control sobre el otro o el que es ejercido a través de otro hacia uno mismo. En esta relación aparece el placer o el alivio (el goce en Lacan)¹⁰², ante una perversión ultrajante y degradante. Las nuevas pulsiones se alejan del perfil de los *instintos biológicos* y se transforman radicalmente en la esencia de la vida y la muerte. En consecuencia, esta tendencia al goce se basa en un comportamiento compulsivo, lo que generalmente se conoce como la compulsión a la repetición. Respecto a la pulsión *Thanatos* y su tendencia a la muerte:

101 Referente a las cuestiones de las pulsiones, ver (II. *Teoría de los instintos*. En: *Compendio del psicoanálisis*. (BNOC, 1981, III, pp. 3381-83), Freud, terminará por aceptar tan sólo dos pulsiones básicas: «el *Eros* y el *instinto de destrucción*. (La antítesis entre los instintos de autoconservación y de conservación de la especie, así como aquella otra entre el amor yoico y el amor objetal (narcisismo), caen todavía dentro de los límites del *Eros*) El primero de dichos instintos básicos persigue el fin de establecer y conservar unidades cada vez mayores, es decir, la unión; el instinto de destrucción, por el contrario, busca la disolución de las conexiones, destruyendo así las cosas. En lo que a éste se refiere, podemos aceptar que su fin último es el de reducir lo viviente al estado inorgánico, de modo que también lo denominamos *instinto de muerte*. Si admitimos que la sustancia viva apareció después que la inanimada, originándose de ésta, el instinto de muerte se ajusta a la fórmula mencionada, según la cual todo instinto perseguirá el retorno a un estado anterior» (BNOC, 1981, III, p. 3882).

102 Es importante distinguir entre PLACER y GOCE. Según Nasio, esquemáticamente, el placer sería consciente, y el goce inconsciente. El placer se obtiene de la descarga de tensión, mientras que el goce, contrariamente, deviene del aumento de la tensión, del punto más álgido de ésta. Un punto flexibilizado hasta el límite de lo soportable, una tensión psíquica sostenida por la inconsciencia del goce, expresada en la acción. El goce es dominado por la acción en detrimento de la palabra (lo primario sobre lo secundario), hay que "hacer", no "pensar", por lo tanto: «La hermana del goce es la acción, mientras que la del placer es la imagen. El placer depende siempre del vaivén de las imágenes que se reflejan frente a mí. El placer es una sensación percibida y sentida por el yo. El goce, en cambio, se hace oír por medio de acciones ciegas, ya sean acciones productivas cuando un pintor crea, fuera de sí, su tela; o acciones destructivas como la del conductor que rozó la muerte. Pero en todos los casos, se trata de acciones en las cuales el sujeto es solamente cuerpo, o como dijo usted, en las cuales el cuerpo toma todo; el sujeto no habla ni piensa. Lacan, inspirado en el cogito de Descartes, hubiera puntuado la posición del sujeto en el estado de goce enunciado: Soy allí donde no pienso» (Nasio, 1992, p. 53).

Para Freud, la «fuerza» que lleva a estas situaciones, forzosamente ha de tener que ver con la tendencia a la muerte que está inscrita en nuestra realidad biológica (y psicosocial) desde que nacemos: cada día mueren en nosotros miles y millones de células y compuestos bioquímicos de nuestro organismo. (Bofill y Tizón, 1994, p. 90).

Esta tendencia, esa realidad, es vivida mediante fenómenos como las obsesiones compulsivas, las neurosis traumáticas, la compulsión de repetición, el masoquismo y el sadismo. Es una realidad que puede ser entendida psicológicamente (que tiene una traducción psicológica), en todos estos casos. En la experiencia siniestra se da en muchos de sus motivos, como veremos más adelante.

LA COMPULSIÓN

Esta pulsión destructiva y mortífera, se ve impelida mediante la compulsión a la repetición, a insistentemente repetir experiencias que deberíamos considerar nocivas y displacenteras para nosotros y para los demás. En los pacientes se considerará como una reacción terapéutica negativa. Esta *fuerza* que arrastra hacia estas situaciones, emana de su relación con la muerte, de una tendencia a la muerte inscrita en nuestra realidad biológica y psicosocial.

Para Freud, la compulsión, pasa de ser un fenómeno clínico a ser considerada como una pulsión.

A continuación transcribiremos unos párrafos, donde podemos apreciar las características fundamentales de la compulsión a la repetición. Estos párrafos pertenecen a *Más allá del principio de placer*, (AOC, XVIII), (BNOC, III). Párrafos del capítulo III:

Pero, dado que los motivos de las resistencias, y aun estas mismas, son al comienzo inconscientes en la cura (según nos lo enseña la experiencia), esto nos advierte que hemos de salvar un desacierto de nuestra terminología. Eliminamos esta oscuridad poniendo en oposición, no lo consciente y lo inconsciente, sino el *yo* ~ coherente y lo *reprimido*. Es que sin duda también en el interior del *yo* es mucho lo inconsciente: justamente lo que puede llamarse el «núcleo del *yo*»; abarcamos sólo una pequeña parte de eso con el nombre de *preconsciente*. Tras sustituir así una terminología meramente descriptiva por una sistemática o dinámica, podemos decir que la resistencia del analizado parte de su *yo*; hecho esto, enseguida advertimos que hemos de adscribir la compulsión de repetición a lo reprimido inconsciente. Es probable que no pueda exteriorizarse antes que el trabajo solicitante de la cura haya aflojado la represión. No hay duda de que la resistencia del *yo* consciente y preconsciente está al servicio del principio de placer. En efecto: quiere ahorrar el displacer que se excitaría por la liberación de lo reprimido, en tanto nosotros nos empeñamos en conseguir que ese displacer se tolere invocando el principio de realidad. Ahora bien, ¿qué relación guarda con el principio de placer la compulsión de repetición, la exteriorización forzosa de lo reprimido? Es claro que, las más de las veces, lo que la compulsión de repetición hace revivenciar no puede menos que provocar displacer al *yo*, puesto que saca a luz operaciones de mociones pulsionales reprimidas. Empero, ya hemos considerado esta clase de displacer: no contradice al principio de placer, es displacer para un sistema y, al mismo tiempo, satisfacción para el otro. Pero el hecho nuevo y asombroso que ahora debemos describir es que la compulsión de repetición devuelve también vivencias pasadas que no contienen posibilidad alguna de placer, que tampoco en aquel momento pudieron ser satisfacciones, ni siquiera de las mociones pulsionales reprimidas desde entonces. (AOC, 1992, VXII, pp. 19-20).

Ahora bien, los neuróticos repiten en la transferencia todas estas ocasiones indeseadas y estas situaciones afectivas dolorosas, reanimándolas con gran habilidad. Se afanan por interrumpir la cura incompleta, saben procurarse de nuevo la impresión del desaire, fuerzan al médico a dirigirles palabras duras y a conducirse fríamente con ellos, hallan los objetos apropiados para sus celos, sustituyen al hijo tan

ansiado del tiempo primordial por el designio o la promesa de un gran regalo, casi siempre tan poco real como aquel.

Nada de eso pudo procurar placer entonces; se creería que hoy produciría un displacer menor si emergiera como recuerdo o en sueños en vez de configurarse como vivencia nueva. Se trata, desde luego, de la acción de pulsiones que estaban destinadas a conducir a la satisfacción; pero ya en aquel momento no la produjeron, sino que conllevaron únicamente displacer. Esa experiencia se hizo en vano. Se la repite a pesar de todo; una compulsión esfuerza a ello» (p. 21).

Hemos podido comprobar que la compulsión de repetición es inherente a lo reprimido inconsciente, por lo tanto, a lo que tratará de retornar. En ese retorno puede parecer que contradice al principio de placer, pero no. Esta clase de displacer, es displacer para un sistema (*Prec-Cc*) y simultáneamente placer para el otro (*Inc*). Igualmente, la compulsión permite reanimar experiencias pasadas indeseadas y dolorosas *reanimándolas con gran habilidad*. Pero no solamente ocurre en las neurosis sino que, también, puede producirse en los sujetos que no padecen estas patologías. Sería el caso que se da en la experiencia siniestra, concretamente en lo siniestro vivenciado mediante la realidad material. Siguiendo con la compulsión a la repetición, podemos testimoniar, que es cierto que no existe unanimidad entre los psicoanalistas y que se han sucedido múltiples reinterpretaciones tal como mostramos a continuación. Así lo refleja Mijolla respecto a Jacques Lacan:

Lacan hace de la compulsión uno de los cuatro conceptos mayores del psicoanálisis, junto el Inconsciente, la transferencia y la pulsión, y basa en ella su distinción entre goce y placer: el goce está situado «más allá del principio de placer» como el esperado fruto de la repetición de lo peor llevada hasta el extremo. Jean Laplanche señala en cambio que «la compulsión a la repetición y la pulsión de muerte no son en absoluto sinónimas»: lo traumatizante es el mensaje del otro como tal, y la repetición es un primer modo de darle sentido. (Mijolla, 2007, II, pp. 1129-30).

A continuación nos centraremos en Jean Laplanche¹⁰³. Para este autor, suele ser lugar común el suponer que: «La pulsión de muerte se revela en la compulsión de repetición. La pulsión de muerte no es lo mismo que la compulsión de repetición» (2002, p. 223).

La compulsión de repetición sería, más bien, una de las formas de poder responder a la pulsión de muerte, de poder *ligar* dicha pulsión, de poder restablecer- ante el flujo excitatorio que circula libremente- el equilibrio homeostático. La *ligazón*¹⁰⁴, para Freud (1920), responde a la necesidad de limitar el flujo libre de las excitaciones, a unir las representaciones entre sí de tal forma que se puedan constituir y establecer procesos que desemboquen en formas estables:

103 Más información en (Laplanche, Jean. (2006), pp. 214-26), expone una amplia argumentación en torno a la pulsión de muerte.

104 En el caso de la compulsión a la repetición, en el capítulo V, de *Más allá del principio de placer*, el problema de la ligazón se vuelve más complejo. En el trauma, la capacidad de ligazón se encuentra amenazada. El sistema que es capaz de ligar psíquicamente un aflujo constante de energía, se encuentra, ya de por sí, fuertemente catectizado, es decir, cargado de energías psíquicas investidas en representaciones, que van complementando la cadena asociativa. En el momento de efracción traumática de los límites del yo, se presenta una situación psíquicamente inesperada para la ligazón respecto a su relación con el principio de placer y al proceso primario. La ligazón generalmente es concebida como una capacidad inhibitoria del yo sobre el proceso primario. Lo podemos entender como la necesidad de ejercer las funciones características del proceso secundario y del principio de realidad, es decir, de las capacidades censoras del sistema *Prec-Cc*. Ahora, surge una duda: la ligazón por un lado, responde a las necesidades yoicas, pero por otro, ¿no existe también una función de ligazón próxima a los deseos inconscientes? ¿No es cierto también que en el proceso primario se dan estos factores de ligazón? El deseo inconsciente y el desarrollo de las fantasías responden a las leyes del proceso primario, en éste, la energía libre que transita, no es concebida como una energía que se descarga en forma masiva de excitación sino que, esa descarga de excitación, se corresponde con unos procesos de circulación a lo largo de cadenas de representaciones que se realizan mediante la existencia de lazos asociativos.

Entonces, la tarea de los estratos superiores del aparato anímico sería ligar la excitación de las pulsiones que entra en operación en el proceso primario. El fracaso de esta ligazón provocaría una perturbación análoga a la neurosis traumática; sólo tras una ligazón lograda podría establecerse el imperio irrestricto del principio de placer (y de su modificación en el principio de realidad). Pero, hasta ese momento, el aparato anímico tendría la tarea previa de dominar o ligar la excitación, desde luego que no en oposición al principio de placer, pero independientemente de él y en parte sin tomarlo en cuenta. (AOC, 1992, XVII, pp. 34-35).

Para Laplanche, se produce una asociación entre la compulsión de repetición y las disquisiciones freudianas en torno a las neurosis traumáticas, neurosis de accidente y neurosis de guerra. Debido a la intensa afluencia de excitación continuada que pone en peligro la integridad del sujeto, ésta se muestra nociva y peligrosa no sólo para la integridad física, también para la psíquica. El sujeto no es capaz de reaccionar ni «mediante un descarga adecuada ni por medio de una elaboración psíquica» (Laplanche-Pontalis, 1993, p. 255). Así, se ve desbordado y colapsado, resultándole imposible establecer la regulación mediante las funciones de ligazón. Ante esta frustración desequilibrante que aparece como una siniestra realidad psíquica que se instaurará en el ya desequilibrado estado psíquico y generalmente saturado, llevado a los límites de la catectización funcional, el aparato psíquico reaccionará repitiendo, de forma compulsiva (en la neurosis traumática esta repetición se da frecuentemente en las pesadillas o sueños de angustia), la experiencia traumatizante con el sólo fin de intentar nuevamente, canalizar la carga excitatoria y someterla al proceso secundario donde quedará a buen recaudo custodiada por el sistema Cc. En definitiva, la falta de representación en la cadena asociativa, impedirá las sobreinvertiduras, fracturando el curso homeostático del aparato psíquico. Aquello que Laplanche argumenta como una intencionalidad de dar sentido; la continua repetición compulsiva busca su significante perdido. La compulsión de repetición se erige en el proceso de búsqueda del displacer, acentúa la tensión psíquica que emana de éste. Lo que se repite, el displacer provocado como retorno de la tensión.

El sujeto trata de satisfacer la tensión mediante el reencuentro con la satisfacción originaria en la cual se reconoce el sujeto como sujeto de placer. La identificación del sujeto no se realiza en el displacer, éste tiene que ser anulado. El objetivo de la pulsión, es generar la energía de descarga mediante el acto de placer. Este sería el mecanismo básico entre la pulsión, la tensión, el displacer y el trauma generado no resuelto, que es equiparable a la máxima tensión psíquica.

La identificación con un yo ideal, un yo placer, se problematiza en base al displacer que antecede al placer. Es una de las características básicas del aparato anímico. El placer es interiorizado como reconocimiento del yo, mientras que el displacer es expulsado, reconocido en lo exterior.

El movimiento pulsional es continuo de carga y descarga, cabe preguntarnos ¿por qué continuamente se repite la tensión psíquica, el displacer, por qué no cesa, por qué se da esa compulsión de repetición? Se origina en lo traumático, donde el aparato anímico no ha sido capaz de canalizar debidamente en el proceso secundario el exceso de energía pulsional cargado. Es lo que crea el trauma puesto que no llega a significarse por una representación. Esto se convierte en un punto fijado y no resuelto, inconsciente y reprimido que contiene pulsiones libres y desligadas de una representación, es decir no investidas, pero que conservan su carga excitatoria de gran intensidad. La compulsión hace repetir y volver al sujeto a ese registro pulsional que aún no está representado-significado.

El displacer tensional, originado por la tensión, es uno de los mecanismos de búsqueda de placer. La diferencia entre el placer y el goce de Lacan.

4. 3. 2 EL ENIGMA DE LO SINIESTRO

Al abordar la parte última (capítulo III) de su trabajo, el propio Freud (1919), incluye ciertas consideraciones aclaratorias en torno a los motivos siniestros donde, en ciertos casos, se puede suscitar confusión. El *enigma de lo siniestro*, como él dice, no queda resuelto con la fórmula mantenida en el inicio de sus pesquisas, aquella que enunciaba lo siguiente: «Puede ser verdadero que lo *unheimlich*, lo siniestro, sea lo *heimlich-heimisch*, lo "íntimo-hogareño" que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, y que cuanto es siniestro cumple esta condición» (BNOC, 1981, III, p. 2500).

Hasta aquí nada nuevo, salvo la duda en cuanto, que según sus propias palabras, parece ser que lo siniestro no sólo depende de lo reprimido que retorna (y de los pensamientos superados). ¿Cómo resuelve éste enigma? Freud (1919), prosigue (realizamos dos transcripciones del mismo párrafo):

1ª Pero el enigma de lo siniestro no queda resuelto con esta fórmula. Evidentemente, nuestra proposición no puede ser invertida: no es siniestro todo lo que alude a deseos reprimidos y a formas del pensamiento superadas y pertenecientes a la prehistoria individual y colectiva. (BNOC, 1981, III, p. 2500).

2ª Pero el enigma de lo ominoso no parece resuelto con la elección de ese material. Nuestra tesis, evidentemente, no admite ser invertida. No todo lo que recuerda a mociones de deseos reprimidos y a modos de pensamientos superados de la prehistoria individual y de la época primordial de la humanidad es ominoso por eso sólo. (AOC, 1992, XVII, p. 245).

Ahora vamos con la traducción de Klimkiewicz, que nos parece la más actual y fidedigna:

3ª Puede ser verdad que lo Unheimliche es lo secreto-cómo en casa [Heimliche-Heimische] que ha experimentado una represión y retornó de nuevo, y que todo lo Unheimliche cumpla esa condición. Pero con esta elección de material, el enigma de lo Unheimlichen no parece resuelto. Nuestra proposición evidentemente no admite ser invertida. No es unheimliche, todo lo que recuerda a mociones de deseos reprimidos y a modos de pensamientos / superados / del tiempo primordial del individuo y de la época prehistórica de la humanidad. (2014, p. 141).

Comparando estas tres traducciones¹⁰⁵ llegamos a la conclusión:

- 1 Lo siniestro cumple la condición de lo que ha sido reprimido y a retornado de la represión.
- 2 No siempre que suceda esto: «todo lo que recuerda a mociones de deseos reprimidos y a modos de pensamientos / superados / del tiempo primordial del individuo y de la época prehistórica de la humanidad», tiene porque ser siniestro.
- 3 El *enigma* de lo Unheimliche no parece resuelto.

105 Otra vez nos encontramos con el problema de la traducción y sus interpretaciones. En este caso, es de vital importancia diferenciar las tres traducciones. La primera pertenece a la edición de Biblioteca Nueva. A nuestro parecer, es un tanto confusa y mal redactada. De hecho hemos tenido que recurrir a las otras dos para aclarar tan importante párrafo.

Podemos deducir que si bien lo siniestro se puede vivenciar en lo que ha sido reprimido y retorna, y que podemos encontrar esta condición en los deseos reprimidos y en las formas de pensamiento superadas, no siempre que sucedan estas experiencias tienen por qué ser siniestras. No sólo en esto se sustenta lo siniestro, sino, que debe de haber algo más que sea capaz de suscitar la experiencia de lo siniestro más allá del retorno de lo reprimido y de las creencias superadas.

Hay que resolver el *enigma* de lo Unheimliche. Algo, debe complementar las manifestaciones de lo siniestro. En este caso, Freud se estaría refiriendo a lo siniestro en la ficción, a lo imaginado. Eso sí, admitiendo como el mismo Freud (1919), lo hace, que nos encontramos ante una experiencia de lo siniestro en el que el efecto es menos *puro*. Así se refiere respecto a las ficciones creadas por el poeta:

Pero en este caso el poeta puede también acrecentar y multiplicar lo Unheimliche mucho más allá de la dimensión de lo que es posible en el vivenciar, haciendo suceder en tales acontecimientos lo que en realidad nunca, o sólo raramente, ocurriría. En cierta manera, él nos expone a nuestras supersticiones que creíamos superadas, nos engaña prometiéndonos la realidad común y después, sin embargo, se sale de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como hubiéramos reaccionado frente a vivencias propias; cuando notamos el engaño es demasiado tarde, pues el poeta ya logró su propósito, pero yo debo afirmar que él no obtuvo un efecto puro (Klimkiewicz, 2014, pp. 153-55).

Podemos establecer la diferencia entre lo vivenciado y lo imaginado. El primero, se experimentará mediante una realidad que puede ser psíquica (depende del retorno de lo reprimido), y una realidad material (depende del hecho material que nos vuelva a confirmar el retorno de las viejas creencias superadas). En el caso de lo vivenciado, generalmente, cuando lo siniestro emana de los complejos infantiles reprimidos, del complejo de castración o de las fantasías intrauterinas, Freud (1919), nos dice:

No pueden ser muy frecuentes las vivencias reales susceptibles de despertar este género de lo siniestro, ya que el sentimiento en cuestión, cuando se da en las vivencias reales, suele pertenecer al grupo anterior (al de la realidad material). (BNOC, 1981, III, p. 2502). (paréntesis añadido).

Por lo tanto, suele ser más frecuente experimentar la experiencia de lo siniestro a través de la realidad material que de la psíquica. Obviamente, y como podremos comprobar a lo largo de este epígrafe, la realidad psíquica se encuentra enmarcada dentro de lo que hemos denominado como lo siniestro patológico. El enigma de lo siniestro quedará resuelto mediante lo siniestro vivenciado y lo imaginado: lo que ha sido creado mediante la ficción.

Ahora bien, el propio Freud reconoce que en ocasiones es difícil demostrar su propuesta (la del retorno de lo reprimido y el de las viejas creencias superadas), en lo siniestro en la ficción y que en los ejemplos destinados en algunos casos a verificarla, «pueden oponérseles casos análogos que la contradicen» (BNOC, 1981, III, p. 2501). Freud (1919), se apoya en ejemplos de la literatura:

- En torno al complejo de castración- que es relacionarlo con los miembros cortados- nos remite al cuento de Hauff *Historia de la mano cortada*, donde sí podemos encontrar *una impresión siniestra*, que en este caso queda asociada al complejo de castración.

- En la inmediata realización de deseos, en el caso concreto que se desarrolla en *El anillo de Polícrates* sí podemos encontrar la provocación de una impresión siniestra.

Por otro lado, en los cuentos populares, suele ser característico que en muchas narraciones abundan ejemplos de la inmediata realización de deseos, y en dichas ocasiones no llega a suscitarse una impresión siniestra.

Para Freud (1919), en general, «el cuento se coloca abiertamente en el terreno del animismo, de la omnipotencia del pensamiento y de los deseos, pero no podría citar ningún verdadero cuento de hadas donde suceda algo siniestro» (BNOC, 1981, III, p. 2501).

- En el caso de objetos, imágenes o muñecas inanimadas que cobran vida sí se da la impresión siniestra, pero en los cuentos populares de Andersen, estos ejemplos de lo inanimado que cobra vida (el soldado de plomo, los muebles, la vajilla) no llegan a provocar una impresión siniestra.

- En cuanto a la catalepsia y la resurrección de los muertos, sí pueden ser representaciones siniestras, pero si extrapolamos estos motivos a algunas narraciones populares como en el caso de Blancanieves cuando abre los ojos en el ataúd, o la resurrecciones de los muertos en las historias milagrosas del nuevo testamento, estos hechos evocan sentimientos que nada tienen que ver con lo siniestro.

Freud (1919), también se pregunta: «¿De dónde procede el carácter siniestro del silencio, de la soledad, de la oscuridad?» (BNOC, 1981, III, p. 2501). Estos factores pueden intervenir en el origen de ciertos aspectos de lo siniestro ya que son capaces de provocar miedo, sobretodo en la infancia.

De igual forma se cuestiona descartar el factor de la incertidumbre intelectual, después de considerar su importancia atribuida al carácter siniestro de la muerte. Finalmente tiene que admitir que, además de los motivos siniestros temáticos que ha propuesto, es preciso que se den otros factores y condiciones en el desarrollo de la impresión siniestra. Para ello, deduce que casi todos los ejemplos que contradicen sus propuestas, provienen del «dominio de la ficción» (BNOC, 1981, III, p. 2502), para lo cual será necesario establecer una diferencia: «Debemos diferenciar lo siniestro que se vivencia de lo siniestro que únicamente se imagina o se conoce por referencias» (BNOC, 1981, III, p. 2502). Para ello, determina dos vías para poder llegar a experimentar lo siniestro: lo siniestro vivenciado y lo siniestro imaginado¹⁰⁶.

4. 3. 3 CLASIFICACIÓN TEMÁTICA PROVOCADORA DE ESTÍMULOS DISPLICENTES

En el momento de plantearnos como podríamos abordar la cuestión de los “motivos siniestros” o “el inventario temático de los motivos siniestros” como así señala Trías (2001, p. 42), nos surge una duda o pregunta: ¿esos supuestos motivos inventariados son los que producen lo siniestro? Respuesta: no, no son los motivos “siniestros”, es decir, «las personas y cosas», «las impresiones y situaciones

106 Momento clave de la investigación. Establecer la diferencia entre lo siniestro puramente “patológico”, lo vivenciado, aquello que se experimenta a través de la emoción siniestra, que no es otra cosa que: la angustia, el miedo y el terror. Que se aborda partiendo de la diferencia entre la realidad psíquica (se corresponde con los complejos infantiles reprimidos. Se da una represión sobre las ideas (Psíquicas), y la material (se da cuando convicciones primitivas superadas se vuelven a confirmar. Se da una represión sobre la creencia en su realidad “material”), ambas sometidas a la prueba de realidad, al examen de realidad. Y lo siniestro imaginado, aquello que suscita la ficción (literatura, artes plásticas, cine...) que no se encuentra sometido a la prueba de realidad, puesto que pertenece al mundo de la ficción, y que puede llegar a provocar un sentimiento de lo siniestro (no una emoción siniestra=angustia, para este tema ver (Harari. 1998, p. 21) y (Voronovsky. 2015) Ambos autores sostienen que en lo siniestro imaginado no se desarrolla la angustia, construido por la conciencia y que tiene su base en la estetización y objetualización de la emoción siniestra.

susceptibles», que tienen las condiciones o cualidades para «despertar en nosotros el sentimiento de lo siniestro» (BNOG, III: 2488). Conviene recordar que lo que Freud llamó *el sentimiento de lo siniestro*, nosotros hemos preferido llamarlo la emoción siniestra. Ésta se experimentará mediante un estímulo, que activará un proceso reactivo, donde el retorno de lo reprimido provocará la sensación angustiada. Esta emoción siniestra será asociada al estímulo que lo provocó y así, erróneamente, determinaremos que aquello que suscitó un estímulo, es lo siniestro.

Equivocadamente pensaremos que los motivos de lo siniestro son, lo que causan las sensaciones que se experimentan en la experiencia. Cuando no es así los motivos de lo siniestro son los complejos infantiles reprimidos que retornan y la creencia en las viejas convicciones superadas. Cuando tengamos que buscar el origen de la emoción siniestra, sí tendremos que enfrentarnos con aquellas cuestiones, que supuestamente se encuentran en el origen de la sensación angustiante, como acabamos de comentar: los complejos infantiles reprimidos que retornan y la creencia en las viejas convicciones superada.

Llegar a pensar, por ejemplo, que nos encontramos bajo la influencia de una maldición de tipo demoníaco; que nuestro destino se encuentra dirigido por ocultas fuerzas nefastas; que los muertos pueden retornar y maldecir nuestra existencia; o que la visión de una mano cortada, pueda hacernos revivir intensamente una pretérita experiencia psíquica neurótica- dominada por la angustia patológica derivada de un complejo traumático- son pensamientos o acontecimientos que serán capaces, en algunas ocasiones, de estimular una sensación perceptiva que acabará siendo sentida como angustiante. El hecho, por ejemplo, de llegar a creer que el retorno de los muertos es posible, no es un motivo de lo siniestro, tampoco esa creencia será un motivo de lo siniestro, sino que esa «creencia» o «hecho», será un estímulo displicente, que afectará a un proceso de retorno, donde el motivo, repito, el motivo, de que esa creencia pueda sentirse como una experiencia emocional de lo siniestro. Será el proceso psíquico que determine en nuestra conciencia que es posible volver a creer en estas creencias animistas. En éste caso concreto, será un proceso donde la proyección al exterior de percepciones interiores determinará la representación de los hechos o acontecimientos del mundo exterior y como un mecanismo de defensa narcisista (*cf.* 4. 2. 1. 8). Pero no será por lo que ha provocado la percepción que esa sensación se transformará en angustia. No se da un encuentro con lo siniestro. Estos supuestos y mal nombrados “motivos” son sucesos susceptibles de causar cierta impresión.

Se produce un encuentro entre lo consciente de la percepción y lo psíquico. Esto no provocará la emoción siniestra, tampoco será el “motivo”. El motivo de que ese encuentro percepción-conciencia acabe siendo experiencia de la emoción siniestra, es cuando mediante el retorno de lo reprimido se produzca un encuentro entre lo inconsciente y lo psíquico que es, cuando se producirá una ruptura del equilibrio homeostático regulado por el sustituyente principio de realidad. Por lo tanto, más que hablar de motivos, en esta ocasión, por nuestra parte, preferimos utilizar el término: estímulos.

El supuesto “inventario de motivos siniestros”, no es lo siniestro en sí sino “motivos” capaces de suscitar un estímulo que pueda llegar a provocar la experiencia emocional de lo siniestro. Son estímulos que “*son reanimados por una impresión exterior*”, por lo tanto, “*lo siniestro en las vivencias se da*”, debemos entender que: “sí, la impresión se da”, pero en el nivel psíquico no habitan complejos infantiles reprimidos y si no creemos en realidades sobrenaturales, no se producirá lo siniestro. Así se podría dar el caso, en que ante un mismo hecho o impresión exterior, se produzca o no una experiencia siniestra, claramente dependería del sujeto en cuestión independientemente del hecho o suceso que lo suscite (*cf.* 4. 1. 4). Sí podemos realizar una clasificación temática provocadora de estímulos displicentes. Será en esa capacidad de incluir lo desagradable en el aparato psíquico, donde radica la ausencia de placer, la ambivalente experiencia del placer del displacer. Las sensaciones provocadoras de estímulos displicentes generarán en los motivos de lo siniestro un retorno de lo reprimido desarrollando la experiencia emocional de lo siniestro.

A la hora de tratar la cuestión presente, generalmente, suele ser común seguir la "exegesis freudiana" triasiana (Trías, 2001, pp. 42-45), en la cual, sorprendentemente, se permite excluir dentro de su "inventario de motivos siniestros" una cuestión tan importante como: «Cuanto está relacionado con la muerte, con cadáveres, con la aparición de muertos, los espíritus y los espectros» (BNOC, 1981, III, p. 2498).

No sólo erróneamente son mal nombrados bajo el término "motivos" sino que se omite una parte importante que compete a la omnipresencia del pensamiento, dentro del animismo. De igual manera son clasificados sin ningún orden aparente. Por nuestra parte, hemos preferido establecer una estructuración y clasificación en torno a grupos temáticos (3), dentro de los cuales serán distribuidos un total de (12) fenómenos capaces de estimular una sensación displicente. Esto nos permitirá establecer diferentes relaciones con el contenido de cada grupo y los procesos psicodinámicos que se desarrollarán, dependiendo de su origen temático, a fin de facilitar la relación entre los fenómenos provocadores de estímulos displicentes y sus procesos psíquicos.

1 Grupo La Alteridad: la entenderemos como un posible cambio en la realidad física y en la realidad psíco-espiritual (Ferrater Mora, 2015, p. 125). Dentro de este grupo se encuentran los *muñecos animados* y la figura del *otro*. Ambos fenómenos conllevan un cambio que afectará a un estado físico y a una determinada característica psicológica. La alteración del estado físico mediante la reanimación de lo inerte y la representación del yo, escindida bajo diferentes formas como la sombra (*cf.* 2. 1. 1. 1: 1 Homero), el reflejo, el retrato, el parecido o el gemelo entre otras como una extensión puramente narcisista.

2 Grupo La Omnipotencia: en este caso, del pensamiento, donde se establecerá un jerarquización de las creencias de carácter animista sobre el pensamiento, llegando a crear un estado de conciencia en forma de un mecanismo de defensa protonarcisista, que facilitará la formación de ideas basadas en percepciones internas que serán proyectadas en formaciones de pensamiento sobrenatural. Cuando la omnipotencia de pensamiento se ve afectada por representaciones obsesivas, existe una tendencia a establecer un pensamiento compulsivo, lo cual, para Freud (1896), conlleva «la *compulsión de cavilar*, por ejemplo, pensamientos sobre cosas *suprasensibles* porque las representaciones reprimidas se ocupan siempre de lo *sensual*» (AOC, 1992, III, p. 173). Dentro de este grupo encontraremos los fenómenos siguientes que a su vez desarrollarán, en cada caso, diferentes formas de provocar estímulos displicentes: la existencia de espíritus humanos en el mundo; la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos; la omnipotencia del pensamiento, la técnica de la magia (en que se basa la omnipotencia del pensamiento); la atribución de fuerzas mágicas a personas y objetos; todas las creaciones del narcisismo para defenderse de la realidad (ante los fenómenos reales).

3 Grupo Los complejos: serán los fenómenos menos frecuentes pero sí más puros, puesto que en ellos se arraiga un complejo entramado psiconeurótico, que deviene de tiempos pretéritos, y que tiene su origen en la filogenética donde las fantasías originarias como representaciones inconscientes, estructurarán inconscientemente la futura formación de traumas venideros, que se asociarán a aquellas experiencias atávicas de la vida intrauterina, la escena originaria, la castración y la seducción (*cf.* 4. 2. 2. 3. 1).

Dentro de los tres grupos, podemos incluir un factor común a todos ellos y que suele ser comúnmente interpretado como un "motivo siniestro" más, de una forma errónea¹⁰⁷, puesto que como el propio Freud (1919), indicó al referirse a dicha cuestión, «agregaremos aquí una observación general» (BNOC, 1981, III, p. 2500). Esta observación es la siguiente:

Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado. (BNOC, 1981, III, p. 2500).

Para Freud (1919), el desvanecimiento de los límites entre fantasía y realidad es lo que hace que prácticas como las de la magia, sean siniestras. Y dice: «lo que en ellas hay de infantil» (BNOC, 1981, III, p. 2500), que también es lo que domina en la vida psíquica de los neuróticos y que no es otra cosa que la exageración y predominio de la realidad psíquica frente a la material. Cuestión ésta, que también se da en la omnipotencia de las ideas y que veremos en el siguiente epígrafe al tratar el tema de las dos realidades en lo siniestro vivenciado.

4. 3. 3. 1 LA ALTERIDAD (1º GRUPO)

1 Los muñecos inanimados

El caso por excelencia de lo siniestro que destacó Ernst Jentsch (1906), se basa en: «La duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que *un objeto sin vida esté en alguna forma animado*» (BNOC, 1981, III, p. 2488).



58. Ridley Scott. *Blade Runner*. 1982.

En la imagen, aparece el ingeniero genético J. F. Sebastian rodeado de sus creaciones. Este ingeniero, es el que realiza los experimentos y el principal valedor de los androides animados conocidos como replicantes. Mediante estos seres humanoides se plantea la posibilidad de no saber si estamos ante un ser humano o ante un androide. Incluso, se llega a plantear que el mercenario

107 (Triás, 2001, p. 44).

que caza replicantes, finalmente pueda ser un androide nexus, de la misma naturaleza que a los que tiene que dar caza.

Algunos de los muñecos que aparecen, todavía guardan un aspecto de juguetes humanoides, como en la imagen siguiente.



59. Ridley Scott. *Blade Runner*. 1982.

Otros, son mucho más sofisticados, son los conocidos como "replicantes". Androides modelo nexus 6. En la imagen siguiente podemos ver un modelo básico de placer. Podemos apreciar, que en el caso de este androide, la duda reside en saber si es un ser real o tan sólo un androide. Cuestión mucho más siniestra que la de saber si un muñeco humanoide, pueda volverse viviente.



60. Ridley Scott. *Blade Runner*. 1982.

Volviendo al planteamiento de Jentsch (1906) en cuanto a lo animado o inanimado de los muñecos, esto puede ser reconocido en las figuras de cera, las muñecas "sabias" y los autómatas, y se aventura a comparar estos supuestos con las impresiones que pueden producir ciertos estados epilépticos y de demencia, puesto que estos estados llegan a provocar «*vagas nociones de procesos automáticos, mecánicos*» (BNOC, 1981, III, p. 2488), que se mantienen ocultos ante la normalidad de nuestras vidas. Aquí encontraríamos una referencia a la compulsión de repetición o a los ceremoniales obsesivos (*cf.* 4. 2. 1. 8), generalmente encubiertos bajo los síntomas. Nos encontramos con el carácter siniestro de la epilepsia y la demencia, confiriendo poder a fuerzas ocultas que operan en nuestra vida. Así lo refleja el propio Jentsch en las conclusiones de su obra, a la cual podemos tener acceso, gracias a la reciente publicación del trabajo de (Klimkiewicz, 2014), donde incluye, la que debe ser la primera traducción al español del trabajo de Jentsch:

No sin razón se ha hablado con respecto a la epilepsia de un *morbus sacer*, como si no perteneciera al mundo de los hombres, sino de una enfermedad que provendría de una extraña y enigmática esfera, pues las convulsiones del ataque epiléptico se revelan al observador, el cuerpo humano, que bajo condiciones normales funciona tan acorde, adecuado y bajo la dirección de su conciencia, como un delicado y espantosamente complicado mecanismo. (pp. 221-222).

Para Jentsch (1906), esta es una de las razones, por las que «el ataque epiléptico causa una impresión tan demoniaca», y prosigue remarcando el porqué del efecto *unheimlich*:

El efecto de lo *unheimlich*, que produce en la mayoría de los hombres la idea de un sistema alienado de un enfermo, consiste asimismo indudablemente en que en el hombre actúa una representación más o menos clara de una cierta compulsión asociativa (mecanismo), que, estando en contradicción con la idea habitual de libertad psíquica, comienza a sacudirlo de manera torpe y precipitada» (Klimkiewicz, 2014, pp. 222-23).

A continuación, Jentsch se refiere al cuento de Hoffmann y la figura de la muñeca Olimpia.

Freud (1919), resta importancia a este aspecto siniestro de lo inanimado, y focaliza lo siniestro en la figura del arenero (BNOC, 1981, III, p. 2491). Ahora bien, respecto a la cuestión de lo inanimado en las figuras sí podemos puntualizar que, aunque Freud estime el poder de lo siniestro en la figura del arenero, en detrimento de los muñecos inanimados, hemos encontrado un pasaje en el que podemos establecer una clara referencia a las figuras inanimadas aunque, en este caso, no se trata de figuras que puedan cobrar vida es decir, reanimar sus cuerpos inanimados, pero sí, hemos encontrado otro tipo de reanimación más allá de la meramente física. Sería, la que se refiere a una figura totémica paterna, por lo tanto figura simbolizada psíquicamente, es decir, la figura sacrificada representa psíquicamente a la figura del padre, es una representación psíquica de éste. En *Tótem y Tabú*, en el último capítulo *El retorno infantil al totemismo*, en el epígrafe VI, Freud (1913), se refiere al *sacrificio divino teoantrópico*, aquel en el que se realizan sacrificios humanos, en este caso, referidos a la figura totémica del padre primordial, comparado con las víctimas sacrificadas como representantes de las divinidades:

El ceremonial de los sacrificios humanos efectuados en los más diversos puntos de la Tierra habitada muestra innegablemente que las víctimas eran sacrificadas a título de representantes de la divinidad, y esta costumbre se mantiene aún en épocas muy posteriores, con la única diferencia de que los hombres vivos quedan reemplazados por modelos inanimados (maniqués-muñecos). (BNOC, 1981, II, p. 1844)

Quizá este pasaje pueda asociarse al retorno de lo reprimido en los complejos infantiles, puesto que el sacrificio recae simbólicamente en la figura del padre, sustituido, en esta ocasión, por un muñeco o figura inanimada que representa la figura fantasmática del padre que sigue viva en el inconsciente después de muerta. Se produce un triple parricidio. El parricidio se realiza a nivel imaginario (lo fantasmático), simbólico (el totemismo) y real (el sacrificio animal o del muñeco).

2 El doble

Refiriéndose a otra novela de Hoffmann, concretamente a *Los elixires del diablo*, Freud extrae otro motivo que puede suscitar lo siniestro. El tema del «doble», o del «otro yo». Las personas que

pueden ser consideradas idénticas, que pueden realizar una transmisión de los procesos anímicos, que realizan telepatía con su doble y experimentar, a través de él, un desdoblamiento, partición, o sustitución del propio cuerpo al del doble.

Este tema fue tratado por Freud partiendo del trabajo *Der Doppelgänger* (1914), de Otto Rank (1884-1939), psicoanalista, escritor y profesor de origen austríaco. Este estudio fue publicado en cuatro ocasiones diferentes y, en líneas generales, aborda el tema partiendo de un enfoque multidisciplinar que abarca campos como la psicología, la etnología, los estudios míticos y los literarios. Rank, se esfuerza en demostrar que en el hombre existe una necesidad de perpetuación, una necesidad de immortalizarse. Este impulso vital, probablemente, orientó sus esfuerzos en el desarrollo de las civilizaciones hacia las ideas y valores espirituales. De hecho, el concepto primitivo del alma como una dualidad, se manifiesta en el hombre moderno mediante el motivo del doble que, paradójicamente, por un lado confirma y asegura su inmortalidad pero por otro, irremediablemente, amenaza con su condición de ser mortal.

Entre las primeras manifestaciones del alma doble, se encontraría la de los mellizos o gemelos, donde se establece una relación dual. Generalmente en su representación iconográfica, como en las del *sacrificium mithraicum*, suele ser común la presencia de los dos dadóforos Cautes y Cautopates portando antorchas: uno hacía arriba (encendida), el otro hacía abajo (apagada), simbolizando la vida y la muerte.



61. Las figuras de Cautes y Cautopates flanqueando al dios Mitra.

Otra de las manifestaciones del doble se da en la representación del héroe como la encarnación de un yo mortal e inmortal.

También el artista encuentra su representación en el doble, en este caso sería un doble espiritual, que se asegura la inmortalidad mediante su arte. Estas concepciones del doble, tienen todas una fuerte filiación protonarcisista tan característica del narcisismo primitivo que gobierna el desarrollo infantil. Por lo tanto, a la hora de buscar su origen en fuentes infantiles, sólo puede encontrarse en la circunstancia de que el doble puede ser una formación que pertenece a las épocas psíquicas primitivas superadas. Puede considerarse el tema del doble como uno de los trastornos del yo, de los muchos que utiliza Hoffmann en sus relatos, y que no son otra cosa que «un retorno de determinadas fases de la evolución del sentimiento yoico, en una regresión a la época en que el yo, aún no se había demarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo» (BNOC, 1981, III, p. 2495). Estos temas contribuyen a dar a los relatos de Hoffmann su carácter siniestro.

4. 3. 3. 2 OMNIPOTENCIA DEL PENSAMIENTO (2º GRUPO)

Bajo este concepto se enmarcan la mayoría de los motivos siniestros. La omnipotencia del pensamiento se da cuando la «realidad intelectual» y no la exterior, es la que rige la formación de síntomas. El origen de esta expresión fue acuñada por un paciente de Freud que en su proceso obsesivo llegó a poner un término a su patología. Es concebida como una neurosis que se basa en una creencia supersticiosa mediante la cual, lo pensado (deseado) se realizaba y objetualizaba de diferentes formas. Solo tenía que pensar en una persona para encontrársela en el acto como si de una invocación se tratase. Si preguntaba por una persona recibía la información de que ésta había muerto. Para el paciente se producía una engañosa apariencia basada en supersticiones y temores obsesivos.

En este estado, la conciencia se aproxima peligrosamente a una forma de pensamiento primitivo, de un matiz muy primario y con una tendencia a la simplificación que se aleja de la concepción y diversidad que, generalmente, es aplicable a la mentalidad más contemporánea. La función obsesiva resulta del sentido clauso y limitador de la necesidad de satisfacer a corto plazo, de manera impulsiva, las propias pulsiones obsesivas. Es pues, el predominio concebido a los procesos psíquicos sobre los hechos de la vida real, lo que el primitivo cree, es poder transformar al mundo exterior sólo con sus ideas (*cf.* 4. 2. 1. 8). En las diferentes concepciones del mundo desde las cosmogonías y las cosmovisiones hasta las interpretaciones científicas, podemos comprender la evolución de la omnipotencia de las ideas. En la fase animista, el hombre se atribuye a sí mismo la omnipotencia, en la religiosa se cede a los dioses y en la concepción científica ya no queda lugar para aquel pensamiento. El ser ha reconocido su insignificancia, se resigna a la muerte y al resto de fenómenos naturales que como necesidades someten al hombre. De tal forma que en torno a los motivos siniestros, podemos considerar el animismo como una vieja concepción del mundo.

4. 3. 3. 2. 1 EL ANIMISMO

Caracterizado por la pululación de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y por la técnica de la magia que en ella se basa, por la atribución de fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos (Mana)¹⁰⁸, (BNOC, 1981, III, p. 2497), (nota añadida).

Era una forma de encontrar explicación, o de defenderse de la realidad, de su «innegable fuerza». Para Freud todos hemos pasado por una fase similar en nuestro desarrollo manteniendo, supuestamente, en nuestro inconsciente una huella indeleble que puede manifestarse en cualquier momento. Una actividad psíquica animista, que debido a la reminiscencia de su fuerza, a pesar de su condición subyacente, puede crear, mediante la evocación de sus creencias, relaciones afectivas que nos conducen hacia lo siniestro en sus múltiples manifestaciones. Dado el caso, una estimulación efectiva puede ser la proyección causal de emociones contingentes que más allá y por encima de los razonamientos lógicos, superados éstos, nos permita revivir (inconscientemente, en un segundo plano) un impulso atávico que nos sobrepasa y acongoja.

108 El término Mana es utilizado en la cultura melanesia como la concepción de lo divino, lo inefable, no personificado, desantropomorfizado, supuestamente anterior a los dioses concretos. . Es interesante resaltar que si Freud utiliza el término Mana, su acepción latina es Numen, de cuyo neologismo se formo lo Numinoso, puesto que de *omen* se forma *ominoso*, y de *lumen*, *luminoso*, sería lícito hacer con *numen*, *numinoso*. (Otto, 200, p. 15). (*cf.* 4. 2. 1. 8).

En el libro *Tótem y Tabú*, Freud (1913), dedica el capítulo III al animismo, la magia y la omnipotencia de las ideas. A pesar de «que en nuestro juicio racional ya nos hemos alejado de estos» (BNOC, 1981, III, p. 2497, nº 1475) en cierta medida estas creencias tienden a confirmarse en lo siniestro. En el citado trabajo se distribuyen aparentemente de forma cronológica, animismo, magia y omnipotencia.

El animismo es la teoría de las representaciones del alma, por consiguiente la teoría de los seres espirituales (a la cual deberíamos añadir el término fenómenos), así pues, mediante éste término, podemos apelar a la «vivificación», que es concebir vida (en cuanto fenómeno espiritual) de la Naturaleza. Es una forma de los pueblos primitivos de concebir el mundo y la naturaleza, entre las cuales se encuentra la creencia de la «animación» de los seres humanos atribuyéndoles alma con capacidad de transmigrar. La relación con los vivos no acaba con la muerte, el alma es capaz de abandonar el cuerpo y establecer otra relación con los vivos mediante la transmigración. En la Grecia de las creencias órficas y pitagóricas la metempsicosis se convirtió en la doctrina filosófica que creía en la constitución triple del ser humano: espíritu, alma y cuerpo y la capacidad de llegar a realizarse un traspaso de ciertos elementos psíquicos. Después de la muerte se realiza esta clase de traspaso de un cuerpo a otro. Las almas se convierten en la fuente de las actividades espirituales. Freud se pregunta cómo llegaron los hombres primitivos a las concepciones del sistema animista:

Se supone que fue por la observación de los fenómenos del reposo (con el sueño)¹⁰⁹ y de la muerte, y por el esfuerzo realizado para explicar tales estados, tan familiares a todo individuo. El punto de partida de esta Teoría debió de ser principalmente el problema de la muerte. La persistencia de la vida, o sea la inmortalidad, era para el primitivo lo natural y lógico. La representación de la muerte es muy posterior (2000, TYT, p. 93), (nota añadida).

Los fenómenos exteriores se convertían en representaciones (almas). Hay un proceso de reflexión. Se realiza una transferencia de los objetos del mundo exterior de una manera «perfectamente natural y nada enigmática» (p.94).

Freud concibe el animismo como un sistema intelectual que permite concebir el mundo como una totalidad: una comprensión del mundo basada en una teoría psicológica. En este caso el vienés sigue las teorías de Edward Burnett Tylor (1832-1917), sobre el animismo.

En la magia, basa su razón principal en el fin y consecución de someter el mundo. Dominar a los hombres, a los animales y las cosas. Dominar sus espíritus. Es una clara conexión con lo *sobrenatural*, con la percepción de lo trascendente, de lo suprasensible, de lo que escapa al control racional. De lo irracional, que responde a una lógica basada en lo emocional y que deriva en lo simbólico. Es una técnica basada en ritos y fórmulas y como tal es de carácter coactivo.

La incursión de Freud (1913), en el terreno del animismo y la magia es interesante e importante, puesto que pone el acento, enfatiza y a la vez articula cuestiones como lo sagrado, lo numinoso y las creencias y relaciones emocionales con lo sobrenatural. Todo ello puede tener en algunos casos, una clara conexión con lo fantástico, y el terror, cuestiones que transversalmente atraviesan lo siniestro. Es muy importante mantener dichas cuestiones a la vista concreta y asequibles para el pensamiento, en caso de mantenerlas, en la periferia emocional y objetual. El alejamiento distanciará la capacidad de mantener activas dichas experiencias, que según algunos de los más eminentes expertos de la psicología profunda como lo son Freud y Jung, son necesarias para llegar a entender y comprender la complicada psique humana.

109 Otra vez nos encontramos con la importancia de los ensueños, con la prevalencia de las experiencias oníricas desde el origen de los tiempos.

Una vez definida y aclarada la base que sustenta la omnipotencia del pensamiento, seguiremos con la enumeración de los motivos siniestros. En el caso de la omnipotencia del pensamiento, el animismo está caracterizado por los siguientes factores:

- la existencia de espíritus humanos en el mundo
- la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos
- la omnipotencia del pensamiento
- la técnica de la magia (en que se basa la omnipotencia del pensamiento)
- la atribución de fuerzas mágicas a personas y objetos
- todas las creaciones del narcisismo para defenderse de la realidad (ante los fenómenos reales)

Todos estos factores, característicos del animismo, se encuentran relacionados con diversos motivos y manifestaciones:

- 3 la muerte (nuestras relaciones con la muerte)
 - 3. 1 con cadáveres
 - 3. 2 la aparición de los muertos
 - 3. 3 los espíritus
 - 3. 4 los espectros

Es común en muchas personas, que lo siniestro esté relacionado con «*la muerte, cadáveres, la aparición de los muertos, los espíritus y los espectros*» (BNOC, 1981, III, p. 2498). Estas creencias suponen un claro ejemplo de lo que podemos considerar "el pensamiento arcaico", aquel en el que se conservan desde los tiempos primitivos las concepciones animistas psicológicas en torno a nuestras relaciones con la muerte.

En torno al tema de los espíritus y los espectros, en el trabajo de Evans-Pritchard (1965), *Las teorías de la religión primitiva* (1991), podemos encontrar referencias basadas en la teoría de Herbert Spencer (1820-193), reflejadas en su obra *Los principios de la sociología* (1855).

Para Spencer las creencias primitivas del hombre tenían un sentido dual de aparición y desaparición, como los elementos naturales que se muestran y se esconden tales como el sol, la luna, las estrellas. Esta condición de dualidad, de visibilidad e invisibilidad, era reforzada con la de insensibilidad, con los diferentes géneros de insensibilidad temporal, los cuales se refieren a estados en los que el hombre temporalmente pierde la consciencia, como el sueño, y el desmayo entre otros. La dualidad, también afecta a la muerte, al estado de estar muerto, que es considerada como una suerte de prolongación del estado de insensibilidad, en el cual el alma es la prolongación temporal, la dualidad.

En el estado de insensibilidad temporal, el alma es la posibilidad de existencia futura y ésta es anunciada en los ensueños con la aparición de los muertos. Ésta El alma no es la primera idea sobre un ser sobrenatural sino la del espectro, la imagen fantasmal de una persona muerta (según la definición de la R. A. E).

La idea sobre los espectros, según Spencer, evoluciona hacia la de los dioses «espectros de los antepasados remotos». Por este motivo, el origen de toda religión está basado en el culto a sus antepasados. Es evidente que la idea de espectro, comúnmente tiene cierta carga o asociación negativa. Ese matiz, como imagen fantasmal, puede ser lo que, en algunos casos, lo diferencia del alma independientemente de la teoría de Spencer. (Evans-Pritchard, 1991, pp. 46-47).

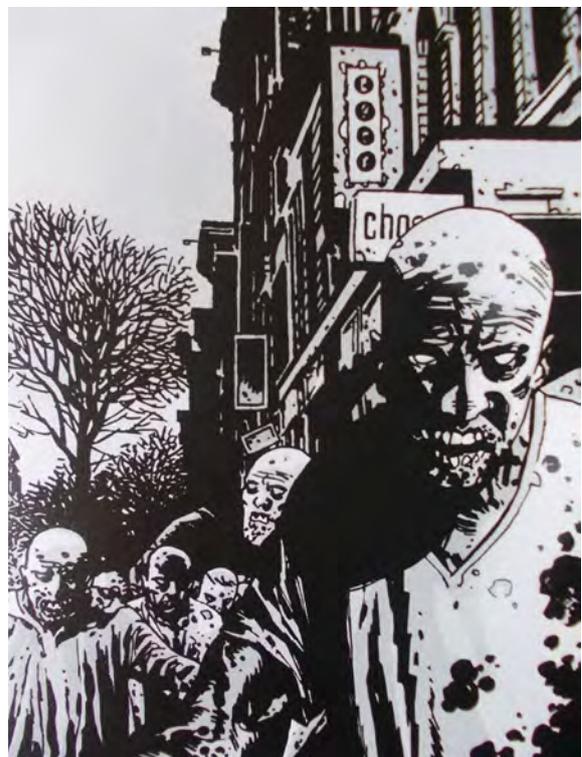
Volviendo a la cuestión de la muerte, nuestro inconsciente sigue resistiéndose al axioma de la mortalidad y prueba de ello son los diferentes enfoques que históricamente se han ido produciendo:

- En las religiones: se le resta importancia. De hecho, extendemos la continuidad de la existencia, más allá del fin de la vida (orgánica).

- El estado no puede mantener el orden moral ante los mortales. Hay que corregir la vida terrenal con una promesa de un "más allá mejor".

- Existe la "posibilidad" de ponerse en relación con las almas de los difuntos.

- En algunas ocasiones es probable que se mantenga la creencia de que los muertos vuelven para llevarse a los vivos y de esta forma ser acompañados en su nueva existencia. Los muertos serían como enemigos que nos someten a la pena de vagar por el mundo de los muertos, junto a ellos, en su compañía aún sin saber si estamos muertos, si pertenecemos a su mismo mundo, o si por el contrario es una condena en la que nos acompañan los muertos, aunque la vida no nos haya abandonado. Por no hablar de los zombies (*Walking dead*), muertos vivientes que tratan de convertir a los vivos en sus semejantes (mediante un contagio necrófago y fagotizador), con el fin de que compartan su destino.



62. Tony Moore, viñeta de la novela gráfica *Walking Dead*. 2003.



63. Frank Darabont. *Walking Dead*. 2011-2012.

Estas dos imágenes pertenecen a la famosa serie *Walking Dead*, creada partiendo de la idea original de Robert Kirkman. La primera pertenece a la novela gráfica dibujada por el artista Tony Moore, y la segunda a la serie televisiva.

Para encontrar justificación al argumento de «la represión afectiva que retorna como algo siniestro»- en este caso sería «lo primitivo», lo que retorna- y relacionarlo con el tema de la muerte, podemos encontrar en la obra *Tótem y Tabú* (1913), en el epígrafe *El tabú de los muertos* (2000, TYT, pp. 66-80), en torno a las relaciones de alma y su retorno, entre otras cosas, se contempla la teoría de que el alma de los muertos se vuelve un demonio que se rebela contra su propia muerte. Podemos preguntarnos cómo es posible que nuestros seres queridos se transformen en demonios, que sus almas malévolas abriguen intenciones terribles hacia los vivos. En las culturas primitivas, se mantenían ciertas creencias como la de no poder decir el nombre del difunto, de lo cual se podría derivar una supuesta invocación, o evitar todo contacto material relacionado con el difunto. Existen muchas ceremonias para mantenerlo a distancia y expulsar el alma del difunto.

Estas creencias primitivas, convertidas en tabú o cuestiones innombrables, son equiparables a las supersticiones de las civilizaciones avanzadas, no primitivas pero sí, susceptibles de mantener atisbos, reminiscencias de primitivas creencias, como ponerse la ropa de un muerto, dormir en su misma cama, tocar madera cuando pasa el sequito de un entierro con su coche fúnebre, etc. Pueden suponer el retorno de creencias primitivas, atávicas que, aunque reprimidas, no han sido olvidadas. Ciertas personas “sensitivas” pueden provocar o entrar en contacto con espíritus que vagan entre los vivos y que en muchas ocasiones, como relatan la literatura y el cine, buscan venganza ante un hecho cruel y terrible que les condenó, una vez muertos, a vagar entre los vivos donde sólo encontrarán descanso cuando el conflicto sea resuelto. Es un argumento muy común en el género del terror.



64. Andrés Muschietti. Fotograma de la película *Mama*. 2013.

En la imagen anterior podemos apreciar el retorno de una mujer muerta atormentada por la pérdida de su hija.

65. Andrés Muschietti. Fotograma de la película *Mama*. 2013.



Aunque recuperará su cadáver, no podrá calmar su atormentado dolor, tras lo cual, reclamará venganza.

66. Andrés Muschietti. Fotograma de la película *Mama*. 2013.



A continuación reproducimos el texto que Freud (1913), recoge de Westermarck en la nota nº 43, de *Tótem y Tabú*, y que puede servir como explicación:

Siendo la muerte la mayor desgracia que puede caer sobre el hombre, se piensa que los muertos han de hallarse descontentos de su suerte. Según la concepción de los pueblos primitivos, no se muere sino de muerte violenta, causada por la mano del hombre o por un sortilegio; así, pues, el alma tiene que hallarse llena de cólera y ávida de venganza. Se supone, además, que celosa de los vivos y queriendo volver a la sociedad de los antiguos parientes, intenta provocar su muerte, haciéndoles enfermar, único medio que posee para realizar su deseo de unión... En el miedo instintivo que las almas de los muertos inspiran, miedo derivado, a su vez, de la angustia que experimentamos ante la muerte, hemos de ver otra explicación de la maldad atribuida a los espíritus. (2000, TYT, p. 75).

En las relaciones con la muerte, en éste caso como consecuencia de ella, nos encontramos que lo que retorna producto de lo reprimido, se convierte en demonio. Del alma pasamos a la transformación como demonio.

Históricamente la referencia a los *demonios* y su relación con el alma es común encontrarla en el mundo de los antiguos, donde poblaban toda clase de espíritus. Entre ellos se encontraban los *demonios*, que podemos calificar como espíritus malignos. Éstos, tenían la capacidad de entrar en contacto y establecer comunicaciones con los vivos. Era una creencia general, que los «muertos inquietos», los seres que habían muerto premeditadamente de forma violenta, asesinados, o que encontraron la muerte durante una batalla, o los que no fueron enterrados adecuadamente, se les considerase como *demonios* o espíritus malignos, que pertenecían a la tierra y que además era fácil acceder a ellos.

Se sabe que esta clase de espíritus eran los que utilizaban los magos, puesto que se creía que permanecían de forma inconformista e irascible debido a su destino, de tal forma que, por esa causa, se convertían en despiadados y violentos. (Luck, 1995, p. 206).

Retomando lo relacionado con la muerte y, ahora, centrándonos en los factores represivos, Freud (1919), se pregunta: «Frente a esta inmutable actitud nuestra ante la muerte podríamos preguntarnos más bien dónde ha ido a parar la represión, condición necesaria para que lo primitivo pueda retornar como algo siniestro» (BNOG, 1981, III, p. 2499). Y continúa con ésta respuesta: «La actitud afectiva frente al muerto, primitivamente muy equivocada y ambivalente, se ha atenuado en los niveles más altos de la vida psíquica, hasta convertirse en el sentimiento unívoco de la piedad» (BNOG, 1981, III, p. 2499).

Seguidamente, Freud (1913), nos remite mediante una nota (Nº 1476) a *Tótem y tabú*, concretamente al capítulo *El tabú y la ambivalencia*, donde dice que, actualmente, el carácter ambivalente (de lo sagrado a lo inquietante, o lo prohibido y peligroso), de nuestra relación con los muertos y la muerte, ha disminuido de forma considerable. En concreto, gracias a la represión de la hostilidad inconsciente por medio de la proyección al exterior de percepciones interiores de displacer hacia los muertos.

Hoy en día, es fácil sustituir la esencia afectiva de la ambivalencia (amor-odio), por la piedad. Cuestión ésta fuertemente vinculada al poder moral que subyace en la conciencia super-yoíca. En el caso de permanecer una estructuración psíquica de carácter arcaico y a la vez representativo de reminiscencias atávicas, puramente ambivalentes y sometidas a las pulsiones (personalidad patológica), esta personalidad psicológica se vería constantemente enfrentada y sometida a una compensación derivada de la imposición de las convenciones de la vida civilizada. Lo cual conllevaría en muchos casos a la aparición de trastornos psíquicos o, en consecuencia, el excesivo gasto de energía psíquica.

Se podría establecer una vía escapatoria, una tendencia original a huir de la realidad, a escapar de las convenciones que anulan e impiden satisfacciones. Esta vía sería establecida mediante el proceso que permitiera refugiarse en el mundo imaginario o fantástico, aquel que puede verse reflejado en las «grandes producciones sociales del arte, la religión y la filosofía» (BNOG, 1981, II, p. 1794).

Entonces en el caso del arte, (por el momento y con ciertas reservas al respecto), sí podemos establecer que sería la expresión de un síntoma (cuestión ésta que trataremos en el siguiente capítulo al abordar la sublimación freudiana). Para Freud (1913), en la comparación entre el tabú y la neurosis obsesiva se establecen ciertas relaciones existentes entre las diversas formas de neurosis y las formaciones sociales, de tal forma que entre las neurosis la histeria puede ser la caricatura de una obra de arte, una neurosis obsesiva la caricatura de una religión, y un delirio paranoico puede llegar a compararse con una caricatura de un sistema filosófico, eso sí, deformado.

Seguimos con los factores relacionados con el animismo y la omnipotencia del pensamiento.

4 El factor de repetición o como sentir lo unheimliche

Con anterioridad ya hemos hecho referencia a la compulsión, a la repetición (*cfr.* 4. 3. 1), centrándonos en la obra de Freud MAPP. Hicimos referencias al placer del displacer que se experimenta mediante la compulsión y como ésta guarda relación directa con la pulsión de muerte. El devenir vital de los organismos se encuentra abocado a una permanente compulsión hacia un estado inerte en el que la excitación displacentera estará diluida. El principio de placer se mostrará insuficiente a la hora de gestionar las pulsiones irreconciliables, que tratarán mediante rodeos y en forma de representaciones sustitutivas, culminar su cometido, lo que causará displacer en el equilibrio narcisista del sujeto.

En el factor de repetición que conlleva la compulsión de repetición, suele ser común que se presente de formas diversas. Generalmente suele manifestarse mediante la enigmática repetición de hechos análogos o una repetición de lo semejante (en la misma fecha o lugar), el retorno involuntario a un mismo lugar, la repetición involuntaria y el impulso de repetición interior justificado por la *repetición compulsiva*: el factor de repetición. El retorno de lo semejante conlleva un estado de ánimo que principalmente se deriva de la vida psíquica infantil (se encuentra un claro ejemplo en los juegos repetitivos de los niños)¹¹⁰, por lo que «*la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva)*» (BNOC, 1981, III, p. 2496). Con lo cual, al ser inherente a la esencia pulsional, se desarrollará con una capacidad y «*provisto de un poderío suficiente para sobreponerse al principio de placer*» (BNOC, 1981, III, p. 2496). Este poderío se encuentra en la esencia de la pulsión como energía constante que tiende a su liberación. Esta potencialidad imparable:

Confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que aún se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis neurótico. Todas nuestras consideraciones precedentes nos disponen para aceptar que se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior. (BNOC, 1981, III, p. 2496).

Para Cosentino, (2015, pp. 636-37), esta compulsión a la repetición sería una de las formas de sentir lo *unheimliche*, aquello que puede imponerse al principio de placer y que no sólo es característico de los neuróticos, tal como Freud (1920), dice:

Eso mismo que el psicoanálisis revela en los fenómenos de transferencia de los neuróticos puede reencontrarse también en la vida de personas no neuróticas. En estas hace la impresión de un destino que las persiguiera, de un sesgo demoníaco en su vivir; y desde el comienzo el psicoanálisis juzgó que ese destino fatal era autoinducido y estaba determinado por influjos de la temprana infancia. La compulsión que así se exterioriza no es diferente de la compulsión de repetición de los neuróticos, a pesar de que tales personas nunca han presentado los signos de un conflicto neurótico tramitado mediante la formación de síntoma» (AOC, 1992, XVIII, p. 21), [...] En vista de estas observaciones relativas a la conducta durante la transferencia y al destino fatal de los seres humanos, osaremos suponer que en la vida anímica existe realmente una compulsión de repetición que se instaura más allá del principio de placer" (AOC, 1992, XVIII, p. 22).

110 Más información en (AOC, 1992, XVII, pp. 14-15), donde Freud hace referencia al juego (*fort-da*), que desarrolló su nieto.

Este *impulso de repetición interior*, lo encontramos descrito en *Das Unheimliche*. Viene a colación de la *repetición involuntaria*, que nos puede llegar a hacer parecer nefasto, siniestro, lo que en otros casos sería casualidad. Transcribimos el párrafo siguiente:

En cuanto a lo siniestro evocado por el retorno de lo semejante y a la manera en que dicho estado de ánimo se deriva de la vida psíquica infantil, no puedo más que mencionarlo en este contexto, remitiéndome en lo restante a una nueva exposición del tema, en otras relaciones, que ya tengo preparada. Me limito, pues, a señalar, que *la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva)*, inherente, con toda probabilidad, a la escena misma de los instintos, *provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio de placer*; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que aún se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis neurótico. Todas nuestras consideraciones precedentes nos disponen para aceptar que se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior. (BNOC, III, p. 2496).

Esta cuestión de *sobreponerse al principio de placer*, es decir, entrar en un estado de displacer, Cosentino (2015) la aborda, entre otras cuestiones, asociándola a lo *unheimliche*:

En 1919 el modo en que lo *unheimliche* del retorno de lo igual puede deducirse de la vida anímica infantil abre una pregunta: ¿qué se siente como *unheimliche*? Aquello que depende de la naturaleza más íntima de las pulsiones; que tiene suficiente poder para doblegar al principio de placer, que confiere carácter demoníaco a ciertos aspectos de la vida anímica. Justamente, aquello capaz de recordar a la compulsión interior de repetición. (Cosentino, pp. 363-67).

Claramente, el carácter demoníaco, lleva implícito el contexto de una supuesta posesión de parte de nuestras facultades, ya que acaban sometidas y dirigidas. Como si un maleficio infernal se hubiese apoderado de ellas, y bajo una supuesta autoridad demoníaca, nos compele a repetir actos perseguidos por un destino implacable, aquel que gobiernan las fuerzas del mal. Para Freud (1933), estaríamos convirtiendo viejas creencias en convicciones presentes

Nos ha llamado la atención que las vivencias olvidadas y reprimidas de la primera infancia se reproduzcan en el curso del trabajo analítico en sueños y reacciones, en particular las de la transferencia, y ello no obstante que su despertar contraría el interés del principio de placer...cuando una compulsión de repetición se impone incluso más allá del principio de placer. También fuera del análisis es posible observar algo semejante. Hay personas que durante su vida repiten sin enmienda siempre las mismas reacciones en su perjuicio, o que parecen perseguidas por un destino implacable, cuando una indagación más atenta enseña que en verdad son ellas mismas quienes sin saberlo se deparan ese destino. En tales casos adscribimos a la compulsión de repetición el carácter de lo *demoníaco*. (AOC, 1992, XXII, p. 99).

También será motivo de lo siniestro todo aquello que sea capaz de evocar un «impulso de repetición interior» como puede ser: un número que se repite, si estamos caminando y súbitamente nos damos cuenta de que siempre llegamos al mismo sitio de forma que repetidamente sucede lo mismo... Esto nos puede llevar a pensar o creer que existen o se ciernen sobre nosotros una serie de relaciones «diabólicas» y «fatales» a las que irremediablemente nos encontramos predestinados: una especie de superstición patológica. Claramente, como pudimos comprobar anteriormente, (cfr. 4. 2. 1. 8), en los síntomas obsesivos de las neurosis, se da una tendencia obsesiva a cierta compulsión repetitiva denominada como compulsión de repetición. Si bien ya fue planteado en los estudios de las

neurosis (1894-96), no fue hasta 1920 en *Más allá del principio de placer*, donde este concepto llegó a ocupar un lugar importante dentro de sus teorías. Es evidente que en los estudios psiconeuróticos hay un factor importante. Éste es el de la repetición, que se puede observar generalmente en los síntomas y que, como es el caso de esta investigación, esta repetición facilita la reproducción de hechos pasados y resulta extremadamente difícil saber por qué se reproducen de nuevo estas experiencias displacenteras y en qué medida. Estas repeticiones pueden aportar satisfacción. La clave asociativa al sentido siniestro de la compulsión radica en ese *poderío suficiente para sobreponerse al principio de placer*. En él se encuentra lo siniestro. Justamente en la cualidad de sobreponerse al principio de placer, a ese *más allá* donde, precisamente, Freud reorienta la teoría de la pulsión¹¹¹ hacia este segundo "momento" donde pasamos, de una teoría de la reproducción (pulsiones sexuales) y la autoconservación (pulsiones *yoicas*), a una teoría donde se plantea el más radical de los antagonismos pulsionales: la pulsión de vida, *Eros* y su antagónica, la pulsión de muerte, *Thanatos*.

Si bien la pulsión de vida, puede encontrar cierta afinidad con los fines pulsionales de la primera teoría (1905), la pulsión de muerte, *Thanatos*, es planteada por Freud (1920), a partir de las dificultades encontradas entre la insuficiencia dialéctica que se da entre los principios de placer y de realidad, para llegar a explicar el funcionamiento del aparato psíquico. De la Hoz comenta al respecto:

Estos indicadores fueron básicamente los sueños de angustia (las populares pesadillas), los enfermos de neurosis traumática y los fenómenos clínicos de la reacción terapéutica negativa y la repetición transferencial. En todos estos fenómenos lo que destacaba como factor común era el tema de la repetición, a lo que añadió, el famoso ejemplo de repetición infantil (Fort-Da) que le proporciono un nieto, como forma de superar la angustia de separación de su madre. La compulsión a la repetición [*Wiederholungszwang*] se convirtió en el *leitmotiv* de toda pulsión, que llevaría al ser vivo al estado inanimado del que partió. El movimiento pulsional es un retorno al origen tras el decurso vital: La meta de toda vida es la muerte. Lo inanimado era antes que lo animado. (2004, pp. 314-15).

Lo siniestro que es evocado por el retorno de lo semejante, es un mecanismo psíquico característico del funcionamiento psíquico infantil es decir, de un sujeto con las estructuras yoicas poco formadas. Por lo tanto, «a la manera en que dicho estado de ánimo se deriva de la vida psíquica infantil» (BNOC, 1981, III, p. 2496), Freud (1919), señalará que los mecanismos del retorno de lo semejante se deben a «*la actividad psíquica inconsciente*» y que ésta, «*está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva)*» (BNOC, 1981, III, p. 2496)

5 Atribuir intenciones malévolas a un ser viviente, es decir, que tiene cierta clase de poderes.

Claramente nos encontramos con la omnipotencia del pensamiento, quizás en una de sus máximas expresiones. Esta creencia confiere unos poderes cuasi demoniacos, de unas características comunes a las deidades. El carácter siniestro radicará en la capacidad de ese ser viviente para hacer el mal. Sería una expresión de lo siniestro basada en un miedo conocido rayando estados paranoicos de supuestos delirios que terminarán por atribuir capacidades sobrenaturales a un ser.

111 Según Villamarzo (1989, II, pp. 457-58), y De la Hoz (2004, pp. 311-16). Las dos teorías de la pulsión se articulan mediante tres momentos: 1º Centrado en torno a 1905 con la publicación de *Tres ensayos para una teoría sexual*. Freud establece un primer dualismo pulsional centrado en las pulsiones sexuales y las *yoicas*, de autoconservación. 2º Mediante la teoría del narcisismo, en torno a 1914, remarcará la doble dirección de las pulsiones, tanto las sexuales como las de autoconservación, pueden ser dirigidas hacia la realidad exterior (pulsiones objetales), o hacia el propio yo (pulsiones narcisistas). 3º Con la publicación de *Más allá del principio de placer*, en 1920, donde establecerá el principio antagónico entre las pulsiones de vida y muerte.

6 Una de las formas más siniestras de la superstición es el temor al mal de ojo.

La convicción y creencia de que ciertos poderes o desgracias son acontecimientos que vienen precedidos del «mal de ojo». Esta creencia se convierte en una superstición siendo la causa del origen de nuestros males. El origen de esta creencia es ancestral y se encuentra en el Próximo Oriente. Es allí donde aparecen las referencias más antiguas. Podemos encontrar conjuros contra este mal tanto de orígenes ugaríticos, mesopotámicos y egipcios. También en la Biblia se pueden encontrar pasajes en los que se menciona la mirada con malos ojos, como en el caso del rey Saul a David. El mal de ojo como creencia supersticiosa se extendería desde el área mediterránea hasta África y el continente europeo. De aquí, en la Edad Moderna será llevado a América y extendido por todas las colonias europeas. A nivel psicológico, y dentro de unos parámetros vinculados con las creencias atávicas, el mal de ojo se arraigó mediante una fuerte vinculación emocional a una creencia, capaz de provocar estímulos displicentes.

7 La inmediata realización de deseos, y la consecuente coincidencia entre un deseo y su realización.

Nos encontramos otra vez con la prueba que nos confirmará la omnipotencia del pensamiento y, en este caso en concreto, al incluir Freud la noción de *deseo*, entra directamente en juego la noción de fantasía, de lo fantaseado, de ese impulso desiderativo capaz de crear un "cuadro" o "escena" imaginaria y ficcional, lo que se puede incluir como una de las manifestaciones de lo que anteriormente denominamos como *ficción alucinatoria de deseo* (cfr. 4. 3. 1. 4)

Eugenio Trías (2001), al abordar el *Inventario temático de motivos siniestros*, al tatar el punto nº 6, él lo basa principalmente en la frase de Freud: «*la más extraordinaria coincidencia entre un deseo y su realización*» (BNOC, 1981, III, p. 2502), Trías dice lo siguiente: «En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada)» (p. 44).

Entendemos que se refiere a un deseo pensado, imaginado, fantaseado, del cual sólo uno mismo es consciente. No se verbaliza, no se escribe, no se hace "real". Finalmente se reprime, lo cual nos lleva generalmente a creer que, al ser rechazado, finalmente se olvidará, pero no es así. Ese deseo fantaseado se mantendrá en un estado de representación inconsciente. Trías prosigue:

Se produce en lo Real; o cuando lo Real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado). Freud alude a un paciente suyo que en ocasión de haber ocupado un huésped una habitación de hotel que él había reservado, exclamó «¡Ojalá se muera esa noche!», deseo optativo que se realizó, como pudo comprobar a la mañana siguiente: el huésped había muerto esa misma noche. [...] Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad. Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo Real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. *lo fantástico encarnado*: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro. (2001, pp. 44-45).

Trías habla de la omnipotencia del pensamiento y de la creencia en este fenómeno cuando, finalmente, se le atribuye mayor credibilidad a la realidad psíquica que a la material. Es difícil que lo

imaginado de carácter y sentido siniestro, como puede ser desear el mal a otra persona, se pueda realizar. Esta creencia, en el caso de instaurarse en el sujeto, pasaría a ser algo típico de ciertas patologías mentales (neurosis depresiva o paranoia, cuadros psíquicos comunes de la esquizofrenia), sería un caso de lo siniestro patológico y en sus orígenes como creencia atávica, sería lo que Freud (1913), atribuye a pensamientos primitivos como el animismo.

Lo *Fantástico encarnado*, que denomina Trías, sería un fenómeno exclusivo de la imaginación. Si queremos que se convierta en siniestro efectivo, deberíamos plantearnos la posibilidad de si, realmente, es posible que esos pensamientos se realicen o de si realmente estaríamos rayando ciertos estados patológicos, donde la creencia en esas supersticiones es experimentada como real, que es cuando se impone la realidad psíquica. Nos encontramos con que un hecho material. Puede tener consecuencias que determinen un estado patológico derivado en una realidad psíquica.

Como podemos comprobar, es difícil establecer los límites entre las dos realidades como el mismo Freud (1919), nos advertía «no causará gran asombro ver como se confunden sus límites» (BNOC, 1981, III, p. 2503).

8 Las más engañosas percepciones visuales y los ruidos más sospechosos.

Si bien estas cuestiones entran dentro de lo que se denominó como «omnipotencia del pensamiento», el psicoanalista añade otros motivos que es necesario destacar. Se refieren a cuestiones centradas en los fenómenos de la percepción, más que en el de las creencias. Los sentidos como canal perceptivo advierten que algo ocurre y sucede y, en muchos casos, es difícil determinar en el preciso instante, de que se trata. Se puede crear la sospecha y dar paso a explicaciones que dentro del ámbito de la razón no pueden ser concebidas y, en un momento dado, traer a nuestro auxilio concepciones sobrenaturales o paranormales.

Los estados de trance de los chamanes, los éxtasis místicos, las visiones reveladoras... Todos estos estados y muchos otros pueden ser estimulados por fenómenos perceptivos, que se proyectan en unas creencias sobrenaturales o paranormales y que, en cierto sentido- como dijo Jentsch- es sumamente difícil establecer, ante ciertos hechos o experiencias, un pensamiento asociativo que nos permita encontrar «en el ámbito representativo del individuo, es decir, según el dominio del intelecto sobre la cosa nueva» (Klimkiewicz, 2014, p. 209), al referirse al misonéismo. Cuando ante *las más engañosas percepciones visuales o los ruidos más sospechosos* se desencadena un estado angustioso, precedido de miedo, se puede llegar a provocar un temor que podemos considerar como: Miedo a lo Siniestro.

Estamos en un punto muy interesante respecto a lo SINIESTRO VIVENCIADO, donde se aúnan, por un lado, las creencias animistas y las percepciones visuales y sonoras, y por otro, las cuestiones referentes a las emociones como el temor y el miedo. Las percepciones sonoras y/o visuales las podemos contemplar desde los fenómenos sobrenaturales o paranormales dentro de las percepciones extrasensoriales. Existen cuatro niveles de conciencia (Díaz, 2007, p. 42), que determinan una clasificación general:

- 1 Éxtasis
- 2 Autoconciencia
- 3 Vigilia-habitual
- 4 Ensueño

De estos cuatro estados, el primero y el último, son en los que supuestamente debería haber la posibilidad de experimentar estados en los que las percepciones sonoras y/o visuales tendrían lugar.

Aunque el hecho de experimentar dichas percepciones no tiene porqué ser única y exclusivamente en un estado de éxtasis o ensueño. Podemos experimentar percepciones habitualmente y, éstas, no tienen que conducirnos hacia lo siniestro. Pero cuando «*las más engañosas percepciones visuales y los ruidos más sospechosos*» se apoderan de nuestra atención y desencadenan un proceso, provocándonos una emoción como puede ser la de experimentar: la irracionalidad inaprensible y sobrecogedora de lo inefable, como puede ser lo siniestro, lo numinoso y todo tipo de experiencias que tienen la capacidad de realizar una proyección psíquica introspectiva hacia estados novedosos y desconocidos. Estos estados escapan a la simbolización dominante del lenguaje que constriñe lo imaginario, y por tanto, tratan de aplicar reduccionismos excluyentes y opuestos, basados en la inmovible certeza del "yo". Agotados de éstas cuestiones, cabe la posibilidad de percatarnos que aquello que, por un lado, no puede ser científicamente reducido, y por otro, que no responda a una afinidad afiliada a las logoteorías, sería susceptible de no existir. Estaríamos negando ciertas experiencias subjetivas de la conciencia. La palabra *meta*, en su acepción y origen griego nos remite a un significado como el de más allá; y la palabra *psique*, al de mente, la unión de ambas sería metapsíquica. La definición de Charles Fichte (1923), dice así: «La metapsíquica es la ciencia que estudia todos los fenómenos que *parecen deberse* a fuerzas inteligentes desconocidas, incluyendo entre esas inteligencias desconocidas los sorprendentes fenómenos intelectuales de nuestro inconsciente» (Castellan, 1955, p. 9, nota 5).

Los *fenómenos intelectuales*, dentro de los cuales podemos enmarcar a lo siniestro, tienen un marcado carácter irracional como experiencias subjetivas de la conciencia. En este caso, la conciencia sería los diferentes procesos físicos que se convierten en experiencia subjetiva. Nos encontramos en un punto no exento de polémica. Las percepciones visuales y auditivas, así como todos los fenómenos que dependen de nuestra experiencia sensorial y que, a través de ésta, se construyen en nuestra mente y toman "forma" como pensamiento –si es que es posible, la condición de concebir el pensamiento como forma alguna-, en nuestra conciencia. El proceso comúnmente aceptado es el de los diferentes procesos físicos que se convierten en experiencia subjetiva, lo que nos convierte en seres conscientes de nuestro entorno y de nosotros mismos. Si los niveles de conciencia son clasificados en cuatro estados, y ninguno de éstos se corresponde con aquel que determina un nivel de conciencia que es capaz de concebir las percepciones visuales y los sonidos como «fuerzas ocultas» o experiencias de «estados alterados de conciencia», que van «más allá de la psique», es razonable considerar la posibilidad de que la conciencia no puede ser del todo explicada, o en su lugar, que los razonamientos derivados de la psicología y la neurociencia, al igual que el de los diferentes enfoques de la filosofía de la mente, no abarcan y completan la totalidad de la fenomenología de la conciencia. Sí derivan en teorías que articulan contenidos, que sí nos permiten hablar de la conciencia, pero no de todo lo que acontece en nuestras conciencias.

Por ejemplo, podemos describir el proceso físico de ver una pelota, en éste caso, de color rojo. En realidad cuando la vemos, nuestro nervio óptico fue estimulado por una serie de ondas luminosas que inciden en las células nerviosas y desencadenan una serie de reacciones químicas que, finalmente, determinan atribuir al objeto la sensación de "rojo". Acabamos de resumir una cadena o secuencia mecánica de ondas lumínicas y cambios o reacciones químicas que concluyen en una operación consciente. La mente realiza una increíble transformación, supuestamente inexplicable, inefable, de un complicado proceso. En palabras de Osborn (1968):

Todo lo que conocemos directamente es una aprehensión mental llamada "rojo", que surge como resultado de la asombrosa capacidad de la mente para transformar la significación de una complicada secuencia mecánica de ondas y cambios químicos en la sensación de "rojo". (p. 33).

Los complicados procesos mentales, entre los cuales podemos incluir el inconsciente, son determinantes a la hora de inferir en contenidos mentales como la imaginación, o la capacidad de crear pensamientos fantásticos o del proceso subjetivo, como estructura que determina la autoconciencia subjetiva, que nos ayuda a diferenciar entre aprehender algo real o una mera apariencia

1 Serían: La omnipotencia de las ideas, la inmediata realización de deseos, las ocultas fuerzas nefastas, el retorno de los muertos, la extraña coincidencia entre un deseo y su realización, la enigmática repetición de hechos análogos.

2 Serían: Las engañosas precepciones visuales y los ruidos más sospechosos.

Identificar como Freud confusamente las clasifica.

Las del punto 1, se corresponden con la omnipotencia del pensamiento, puesto que sólo existen en la mente del que las concibe y son muy difíciles, por no decir imposibles, de demostrar. Por lo tanto, en su mayoría son imaginarias independientemente de que se produzcan como «hecho real», su consecuencia es puramente mental. Asociar la consecución y realización de un acto, de un hecho verificable al «poder de la mente», sería entrar en cuestiones metapsíquicas y paranormales.

En cambio, en el punto 2 partimos de hechos realmente materiales, de una realidad material empírica puesto que, un sonido y una imagen sí que pueden llegar a ser fenómenos de los cuales podemos constatar su realidad material, como fenómenos existentes y reales. Las consecuencias de que se conviertan en engañosas percepciones son absolutamente identificables con la potencialidad evocadora de nuestra imaginación y fantasía y con las capacidades que se concretan en los diferentes procesos mentales, tanto conscientes como inconscientes, que se realizan en nuestra mente.

9 El silencio, la soledad, la oscuridad

Freud (1919), añade estas tres formas de provocar estímulos displicentes, que generalmente son típicas de la infancia: «¿De dónde procede el carácter siniestro del silencio, de la soledad, de la oscuridad?» (BNOC, 1981, III, p. 2501).

Estos factores pueden intervenir en el origen de ciertos aspectos de lo siniestro ya que son capaces de provocar miedo. Será un miedo fóbico y, en su caso, pueden ser asociados a la noche donde reina la soledad, el silencio y la oscuridad. Como vimos anteriormente (*cfr.* 2. 2. 1. 1), la noche, en la mitología *hesiódica*, es la madre que parió un conjunto de deidades terribles: «Parió la *Noche* al maldito *Moros*, a la *negra Ker* y a *Tánato*; parió también a *Hipnos* y engendró la *la tribu de los sueños*» (Hesiodo, 2006, p. 212).

A su vez, según Robert Graves (2002, 1, p. 40), al principio sólo había Oscuridad, y de esta oscuridad surgió el Caos y de la unión de ambos, surgió la Noche. Así pues, tal como Delumeau (2002), dice, podemos comprobar cómo la oscuridad y la noche tienen un fuerte arraigo mitológico que presumiblemente puede ser transmitido en los cuentos, en las leyendas y en el folclore:

Aparecidos, tempestades, lobos y maleficios tenían frecuentemente la noche por cómplices. Esta entraba en muchos miedos de antaño como componente mayor. Era el lugar por excelencia en que los enemigos del hombre tramaban su pérdida, tanto en lo físico como en lo moral. (Delumeau, 2002, p. 139).

Por su parte, en torno a las cuestiones metapsicológicas, en el año 1917, en las *Conferencia de introducción al psicoanálisis*, en la famosa 25ª conferencia: *La angustia*, (BNOC, 1981, II, pp. 2367-2378), (AOC, 1992, XVI, pp. 357-374), al referirse a la angustia infantil, Freud destaca que ésta suele darse frecuentemente como una angustia asociada a ciertas fobias, donde se establecen asociaciones psíquicas con determinados objetos y situaciones, «algunos de estos objetos o situaciones tienen algo de siniestro» (1981, II, p. 2370).

Freud (1917), distingue tres grupos: el primero, se corresponde con la angustia que es provocada por un objeto cercano real, como puede ser la repulsión a las serpientes (ofidofobia); la segunda, se corresponde con los casos donde existe un peligro, aunque éste no esté presente y pueda parecer lejano, donde se incluye la soledad, esta angustia sería una angustia de espera; en el tercer grupo estaría la angustia provocada de nuevo por las fobias «que escapan por completo a nuestra comprensión» (1981, II, p. 2371). Éstas, estarían dentro del cuadro de la histeria de angustia y son consideradas como enfermedades «muy afines a la histeria de conversión» (1981, II, p. 2317).

En el niño, las primeras fobias de "situaciones" que se suscitan son «las que se refieren a la oscuridad y a la soledad» (BNOC, 1981, II, p. 2376). La fobia a la oscuridad, a veces, suele persistir durante toda la vida y suele ser común a ambas, «la ausencia de la persona amada que cuida al niño, esto es, la madre» (BNOC, 1981, II, p. 2317). Se da un estado de tristeza en la oscuridad (al no poder ver a la persona), que se transforma en angustia ante la oscuridad. Generalmente, el niño no parece percatarse o hallarse sujeto a la verdadera angustia real, puesto que su comportamiento en base a su desconocimiento, así lo demuestra. El niño no mostrará miedo a correr, saltar, exponerse físicamente a diversos peligros, tan sólo mediante la educación acabarán los adultos por provocar en el niño la angustia real. Ésta no le está permitido al niño tratar de experimentarla, generalmente recibirá la censura del adulto ante cualquier situación de peligro a la que el niño se exponga. De tal forma que Freud (1917), dice:

Así pues, la observación directa del estado de angustia en los niños nos ha llevado a las siguientes conclusiones: la angustia infantil no tiene casi ningún punto de contacto con la angustia real y se aproxima, por lo contrario, considerablemente a la angustia neurótica de los adultos. (BNOC, 1981, II, p. 2377).

Ahora bien, la fobia a la oscuridad, la soledad y el silencio, también tiene fuertes raíces en la capacidad proyectiva de percepciones internas que, potenciadas por la imaginación y la fantasía, pueden llegar a provocar estados de miedo y terror realmente angustiosos. Suele ser común el hecho de que muchas personas tengan dificultades para dormir en la oscuridad o, incluso, permanecer en un espacio cerrado a oscuras.

La nictofobia, que etimológicamente proviene del griego donde *nix* es la noche y *fobos* es el miedo, es una fobia cuya característica principal se centra en un miedo irracional a la oscuridad y a la noche, lo cual activa una reacción fóbica defensiva. Entre los miedos más arcaicos, se encuentran precisamente el miedo a la oscuridad y a la soledad, que desaparecerán con el desarrollo normal de las funciones del yo, con el desarrollo de las estructuras yoicas como son la memoria, el sentido de la realidad y la lógica. Aunque, se puede dar el caso, como señala Vilaltella:

Desde un punto de vista de la teoría del aprendizaje, hay que recordar que ya Watson presentó el caso de un niño de once meses al cual indujo una fobia a través del condicionamiento. (1998, p. 610).

Entonces, es posible, independientemente de los orígenes atávicos del miedo a la oscuridad, crear de forma condicionada una fobia premeditada. Generalmente, podemos considerar que es

común en la infancia soportar un miedo a la oscuridad o la noche, aunque la nictofobia, muchas veces, no es un miedo a la oscuridad propiamente dicha, sino que el miedo viene provocado por la sensación de desamparo e inseguridad ante los riesgos que podemos imaginar, y que serían causa de nuestro sufrimiento. Esos miedos pueden ser conocidos ante el temor a que algo nos ataque: monstruos, animales, fantasmas, espectros, etc. O miedos ante algo desconocido, que al abrigo de la oscuridad pueda causarnos daño.

Cuando un niño es amenazado, como veremos posteriormente en el caso del joven Nathanael con el hombre de la arena (nuestro hombre del saco), que vendrá a sacarle los ojos si no se duerme, ya estamos induciendo la posibilidad de la existencia de una futura fobia que pueda volverse patológica. No ya por el hecho fantaseado de la terrible presencia del torturador hombre de la arena sino por el hecho de que llegue la noche y no se pueda dormir. Se creará una angustia de espera que anticipará un estado de tensión que puede desencadenar en una histeria de angustia.

4. 3. 3. 3 LOS COMPLEJOS

Antes de adentrarnos en la clasificación temática provocadora de estímulos relativa a los complejos, es conveniente volver a recordar que nos encontramos ante lo siniestro vivenciado mediante la realidad psíquica y que, supuestamente, sería la forma más pura de experimentar la emoción siniestra. Aunque eso sí, lo siniestro patológico, en este caso, es mucho menos frecuente que se de en la vida real. Encontraremos en los casos clínicos tratados por Freud, las principales fuentes de los procesos psíquicos que nos ilustrarán en el desarrollo de este apartado.

Los complejos infantiles reprimidos, al ser reanimados, provocaran el proceso del retorno de lo reprimido. Como venimos señalando, lo siniestro tiene entre sus características principales la cuestión del retorno de lo reprimido como aquello que una vez fue familiar, hogareño, y que cuando retorna se vuelve hostil. Como ya señalamos (*cf.* 4. 2. 1. 8), ante esta paradójica contradicción de lo familiar a lo siniestro, se produce un conflicto afectivo articulado en dos tendencias:

De lo familiar, a lo extraño: pasamos de una tendencia conocida a una desconocida; del placer, al displacer.

Del amor al odio: pasamos de una tendencia erótica a una sádica,

El conflicto afectivo se desarrollará en base a un proceso donde se sustituye la tendencia erótica por una tendencia sádica (entendida como violencia ejercida sobre otro). La relación de ambivalencia (conflicto afectivo), igualmente se produce a la inversa. Pasamos del amor al odio, de un afecto placentero a uno displacentero. Lo que ha sido familiar, al volverse hostil, según Freud, es debido a los complejos infantiles que retornan. Los complejos serían el de Edipo y el de castración. La tendencia sádica-erótica la podemos encontrar claramente en el desarrollo edípico (amor-odio a la figura paterna), y se correspondería con la neurosis obsesiva y su facilidad para que lo reprimido que retorna se vuelva angustia gracias a la formación reactiva y la ambivalencia.

10 La idea de ser enterrados vivos en estado de catalepsia.

El carácter siniestro de ser enterrado vivo, se remitiría a la fantasía de vivir en el vientre materno. Según el psicoanálisis, se trata de una *fantasía terrible*. Es la transformación de la fantasía intrauterina placentera, en una fantasía espantosa. Precisamente, en esta transformación es donde se encuentra la relación con lo reprimido infantil.

Si bien Freud (1919), dice que en su origen la fantasía de vivir en el vientre materno «nada tuvo de espantoso» (BNOG, 1981, III, p. 2499), ¿Dónde podemos encontrar que aquello que no fue espantoso se transforme y retorne como una fantasía siniestra? Debemos rebuscar en la supuesta «experiencia de satisfacción más primitiva de todo individuo: esto es, la situación intrauterina» (Villamarzo, 1989, II, p. 433). En esta situación que se establece mediante una relación perfectamente regulada entre la madre y el nonato, existe una placentera existencia homeostática intrauterina en el saco amniótico, donde la madre facilita la realización de todas las satisfacciones posibles, entendidas éstas como necesidades primarias. El registro o huella que permanecerá en el nonato a raíz de esta placentera situación pasará a convertirse en el recuerdo inconsciente de ese lugar como un «paraíso perdido al que todo ser humano siempre intentará retornar» (Villamarzo, 1989, II, p. 433). Esta es una cuestión directamente relacionada con la noción de *deseo*, puesto que se da la tendencia «fantasmáticamente orientada hacia la repetición de la primitiva experiencia de satisfacción infantil» (Villamarzo, 1989, II, p. 432), un claro intento de tratar de conseguir reconstruir la primera experiencia de satisfacción, en este caso la del nonato.

En el caso del adulto, en cuanto resurja la necesidad, un impulso psíquico investirá la imagen mnémica de aquella percepción y lo convertirá en representación inconsciente. La pulsión se convierte en deseo y su tendencia no es otra que la de tratar de reconstruir aquella primitiva satisfacción. Generalmente, en este recorrido desde el estado primitivo del aparato psíquico hacia la búsqueda de satisfacción, el deseo puede terminar en una alucinación puesto que las experiencias traumáticas, llegarán a ser compensadas por vía alucinatoria. Esta vía, no tiene otro fin que el de sustituir la huella fantasmática como registro de una satisfacción primaria. Tanto la satisfacción intrauterina como la posteriormente resuelta por vía alucinatoria que se da en los primeros periodos de vida posteriores al nacimiento, donde las satisfacciones primarias de alimentación y afecto son resueltas por el sujeto, entre la realidad y la vía alucinatoria ya que ésta suple el deseo no satisfecho. Es decir, el principio de placer que mantiene al sujeto en el proceso primario (*cf.* 3. 3. 1 y 4. 3. 1). Aquí es donde reside lo reprimido que retorna, en la vuelta del displacer traumático posterior al nacimiento.

El estado de angustia provocado por la falta de homeostasis, puede ser la referencia a las fantasías que se remiten a vivir en el vientre materno. En el caso de ser enterrados vivos, no nos encontramos en el supuesto paraíso perdido sino que estaríamos perdidos fuera del paraíso. Se convertiría de esta forma en un estímulo angustiante que nos pondría en alerta ante un miedo conocido. El retorno de lo reprimido estaría vinculado con la fantasía intrauterina debido a que ésta, es una de las fantasías originarias (*cf.* 4. 2. 2. 3. 1). Aquellas que tienen su origen en la represión originaria o primaria (*cf.* 4. 2. 1. 1), donde se da la formación de representaciones inconscientes o fantasías originarias *Urphantasien*, donde, además, se da la circunstancia de que el afecto que emana directamente de dichas fantasías originarias es la angustia.

Por otro lado, existe la catalepsia, como un síndrome orgánico donde el sistema nervioso sufre un trastorno que afecta a la movilidad y a la sensibilidad. A finales del s XIX, existió un miedo generalizado a ser enterrado vivo, lo que provocó la creación de unos supuestos "ataúdes de seguridad". Cuando la idea de ser enterrado vivo en estado de catalepsia se apodera de un sujeto, éste sucumbirá ante la angustiante amenaza obsesiva, que como mecanismo de defensa, someterá al sujeto a las más disparatadas obsesiones.

Este será el caso del personaje de ficción creado por Edgar Allan Poe, en su relato *El entierro prematuro* de 1844, que fue llevada al cine por Roger Corman, bajo el título *La obsesión*, en 1962. A continuación veremos dos fotogramas.

El protagonista de la película enterrado en estado de catalepsia

67. Roger Corman.
Fotograma de la película
La obsesión. 1962.



68. Roger Corman.
Fotograma de la película
La obsesión. 1962.



El despertar de la catalepsia lleva al horror de sufrir aquella penitente obsesión tan intensamente imaginada. Lo siniestro quedó anclado en la cruda realidad del personaje.

11 Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida, pies que danzan solos...

En este caso los miembros separados o amputados nos remiten a una posible amputación y esta amputación, al complejo de castración, entendido éste, como un miedo inconsciente a la castración. Es decir, la capacidad de generar angustia por causa de un miedo latente que subyace, definitivamente inconsciente.

La extrema dificultad de dicho complejo (que será tratado en un epígrafe), hacen de esta asociación, castración-miembros separados, una difícil combinación que, en un primer momento, parece poder concretarse en la más que probable función simbólica de ambos términos: castración, será sinónimo de amputación de un órgano; miembros separados, nos pueden remitir a que han sido cortados o amputados. Por lo tanto, ambos términos nos acaban remitiendo a la separación violenta de un órgano del cuerpo, con toda la carga afectiva y traumática que puede conllevar dicha agresión.

La auténtica función integradora de los dos términos será refutada mediante la simbolización de la acción violenta. La capacidad enunciativa e imaginaria, nos llevará a entender que se ha producido una agresión, eso sí, ahora cabe preguntarnos: ¿qué relación puede tener, por ejemplo la amputación de una mano con la castración? Pensamos que únicamente puede hallarse alguna vinculación en la posibilidad de una relación meramente metonímica, donde se sustituye el símbolo: cabeza cortada-mano amputada, por lo simbolizado: la castración. Y por ende, las posibles asociaciones metafóricas y simbólicas que quedan habilitadas en el momento de identificar y reconocer la capacidad del inconsciente, de establecer asociaciones desiderativas reprimidas mediante mecanismos como la condensación y el desplazamiento. De ahí que un miembro desprendido o amputado del cuerpo, se relacione con el complejo de castración.

En la obra de Freud, la castración forma parte de un complejo infantil reprimido. Las primeras alusiones a la castración podemos encontrarlas en 1900, en *La interpretación de los sueños*, en el apartado dedicado a la representación simbólica en el sueño, donde Freud dice:

La calvicie, el cortarse el pelo, la extracción o caída de una muela y la decapitación son utilizadas para representar simbólicamente la castración. Cuando uno de los usuales símbolos del pene aparece pluralmente en el sueño debemos interpretarlo como un medio preventivo contra la castración¹¹². Tal es también el significado de la imagen onírica de una lagartija –animal cuyo rabo crece nuevamente después de cortado¹¹³. (BNOC, 1981, I, p. 562), (notas añadidas).

En los estudios clínicos del vienes, dos son los casos principales donde se desarrollará el complejo de castración:

1 En 1909, en *Análisis de la fobia de un niño de cinco años*, (BNOC, 1981, II, pp. 1365-439), (AOC, 1992, X, pp. 1-117), (Juanito en BNOC), (Hans en AOC). En este caso se desarrolla una fobia a los caballos, donde la castración se traduce como el miedo a ser mordido en los genitales por un caballo (cfr. 4. 2. 2. 4).

2 En 1914 [1918], en el caso clínico conocido como *El hombre de los lobos*, es donde Freud establece más claramente el complejo de castración (cfr. 4. 2. 2. 4). Las imágenes o pensamientos mentales y alucinaciones que utiliza son las siguientes:

El niño ante sus primeras excitaciones de origen sexual, se ve impulsado a iniciar sus propias averiguaciones en torno a su propia etiología sexual, y no tardó en plantearse el problema de la castración.

En consecuencia continuó extrayendo de cuanto oía y veía alusiones a dicho tema; por ejemplo, cuando la institutriz, muy dada a las fantasías terroríficas, le dijo que unas barritas de caramelo eran pedazos del cuerpo de una serpiente, hecho que le recordó un relato de su padre, según el cual, habiendo encontrado una culebra en un paseo por el campo, la había matado cortándola en pedazos con el bastón; o cuando le leyeron el cuento del lobo que quiso pescar peces en invierno utilizando la cola como cebo, hasta que

112 (En AOC, 1992, V, p. 363, nota nº 16 nos remite a Das Unheimliche XVII, p. 235: *representar la castración por la duplicación o multiplicación del símbolo genital* (relacionado con el trabajo de Rank: *El doble*). También en esta misma nota nos remite al artículo sobre "la cabeza de medusa" AOC, 1992, XVIII, p. 270).

113 (sueño de las lagartijas, en *El material onírico. La memoria en el sueño*: BNOC, 1981, I, p. 354) (1898-9 [1900]).

se le heló y se le cayó al agua. Así, pues, daba vueltas en su pensamiento al tema de la castración; pero no creía aún en la posibilidad de ser víctima de ella, y, por tanto, no le inspiraba miedo. (BNOC, 1981, II, p. 1951).

También en este caso clínico, se hace alusión a otro cuento escuchado por el pequeño Sergei, donde un sastre corta el rabo a un lobo, y a una alucinación propia, en la que experimenta el corte de un dedo que quedó suspendido tan sólo por la piel. El dedo cortado también es un tema común en los cuentos maravillosos, (Propp, 1998, pp. 127-130).

12 El caso en que los genitales femeninos se vuelven una amenaza siniestra para el hombre.

En ocasiones algunos hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos son para ellos algo siniestro. (BNOC, 1981, III, p. 2500).

Freud (1919), considera que «esa cosa siniestra», en el pasado fue el lugar o morada donde toda criatura humana estuvo una vez (el saco amniótico intrauterino). Por eso, cuando se sueña con localidades, lugares y paisajes en los que se rememora y se piensa «esto lo conozco, aquí ya estuve alguna vez» (BNOC, 1981, III, p. 2500), en la interpretación onírica se pueden llegar a entender como una sustitución de los genitales o el vientre materno. De tal forma que lo *unheimlich*, es lo que en otra ocasión fue *heimlich*, aquello que fue hogareño y familiar en tiempos pretéritos. A nivel lingüístico el prefijo negativo *un* antepuesto a la palabra, se convierte en el signo de la represión.

Este tema, el de los genitales femeninos que se vuelven siniestros, si hemos de asociarlo a algún complejo, no será otro que el de la castración. Así nos lo recuerda Freud (1914). En la temprana edad, cuando el niño observa los órganos genitales femeninos y se percata de la ausencia de pene, puede llegar a asociarlo con un pene pequeño aún por crecer, por una herida causada por la amputación del pene, o en el caso más inocente por la parte delantera del trasero o «el trasero de delante» (BNOC, 1981 II: 1951). La visión de los genitales femeninos puede llegar a convertirse en la afirmación de una posible amenaza. El pensamiento de la universalidad del pene se ve coartado por la experiencia perceptiva, ante la visión de los genitales femeninos cuya ausencia afirma que el pene fue cortado. Allí donde debía estar, tan sólo queda la huella de una herida que hay que evitar de todas formas. La angustia de castración será la alerta ante la posibilidad del cercenamiento, ahora sí, del falo.

Abandonando la concreción específica provocadora de estímulos displicentes causada por del mundo de los complejos, añadiremos dos posibles causas que también pueden provocar dichos estímulos. Estas se contemplan tanto en el animismo, como en los mecanismos superados del aparato psíquico.

4. 3. 3. 4 CUADRO DE CLASIFICACIÓN TEMÁTICA Y ENUMERACIÓN DE FENÓMENOS PROVOCADORES DE ESTÍMULOS DISPLICENTES

Cuadro de clasificación temática

Clasificación temática provocadora de estímulos displicentes	
ALTERIDAD	1 Muñecos inanimados 2 El doble
OMNIPOTENCIA	3 La muerte 4 El factor de repetición 5 Intenciones malévolas y poderes 6 El mal de ojo 7 los deseos realizados 8 Percepciones visuales y auditivas 9 La oscuridad, la soledad y el silencio
COMPLEJOS	10 Ser enterrado vivo 11 Miembros separados 12 Genitales femeninos amenazantes

Enumeración de fenómenos provocadores de estímulos displicentes:

- 1 Los muñecos inanimados
- 2 El doble
- 3 La muerte (nuestras relaciones con la muerte)
- 4 El factor de repetición o como sentir lo *unheimliche*
- 5 Atribuir intenciones malévolas a un ser viviente, es decir, que tiene cierta clase de poderes.
- 6 Una de las formas más siniestras de la superstición es el temor al mal de ojo
- 7 La inmediata realización de deseos, y la consecuente coincidencia entre un deseo y su realización
- 8 Las más engañosas percepciones visuales y los ruidos más sospechosos
- 9 El silencio, la soledad, la oscuridad
- 10 La idea de ser enterrados vivos en estado de catalepsia.
- 11 Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida, pies que danzan solos.
- 12 El caso en que los genitales femeninos se vuelven una amenaza siniestra para el hombre

4. 3. 4 LAS DOS REALIDADES EN LO SINIESTRO VIVENCIADO

Después de haber comprobado los diferentes fenómenos que son capaces de provocar, mediante un estímulo displicente, los motivos siniestros, y en consecuencia, llegar a establecer cómo dichos fenómenos, una vez clasificados temáticamente, tienen procedencias dispares resulta, en algunos casos, extremadamente difícil establecer los límites entre la naturaleza psíquica o material de los procesos que se desencadenan en los motivos siniestros. Es decir, en los complejos infantiles reprimidos que retornan y las viejas creencias superadas que vuelven a ser confirmadas como verdaderas.

De tal forma, que Freud trató de solventar, en la medida de sus posibilidades, esta más que probable confusión, mediante la clasificación de la experiencias emocionales siniestras de lo siniestro vivenciado en dos formas de concebir la realidad.

Para el propio Freud (1919), esta modalidad de lo siniestro en comparación con lo imaginado, «depende de condiciones mucho más simples, pero se da en casos menos numerosos» (BNOC, 1981, III, p. 2502), por lo tanto, ya de entrada, debemos admitir que será más difícil experimentar lo siniestro vivenciado que lo imaginado. Casi es posible reducirlo a «cosas antiguamente familiares y ahora reprimidas». Pero el vienés considera que conviene aclarar una serie de cuestiones psicológicamente importantes y significativas. Estas cuestiones se centran principalmente en el concepto de *la realidad* y cómo ésta es definida en base a dos principios. Uno obedece a su cualidad material y el otro a su cualidad psíquica, por lo tanto nos encontramos con dos realidades: la realidad material y la realidad psíquica.

Ahora vamos a detenernos en comprobar, cómo se articulan ambas realidades en lo siniestro vivenciado.

Vamos a abordar este epígrafe, partiendo de las experiencias vivenciales, tanto materiales como psíquicas, a las cuales añadiremos una lectura posterior que ya enunciamos en la introducción. Si bien la experiencia de la emoción siniestra en lo siniestro vivenciado va a estar estructurado en dos formas de experimentar lo *unheimlich*, mediante la realidad material y la psíquica, nos vemos conminados a añadir una tercera "realidad": la psicoanalítica. Esta realidad está asociada más directamente con lo siniestro patológico y con su forma de experimentar la realidad psíquica. La realidad psicoanalítica será la que nos desvele el contenido latente del relato, la "verdad" oculta que está en el origen del conflicto, ese más allá de aquello que apuntó Freud, de un cita de Schelling: «*Unheimliche sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado*»¹¹⁴ (BNOC, 1981, III, p. 2487), de tal forma que mediante los ejemplos de las vivencias ficcionadas del joven Nathanael, protagonista del relato de Hoffmann, y las experiencias del también joven Sergei en el caso clínico *De la historia de una neurosis infantil. El hombre de los lobos* (1914 [1918]), estableceremos asociaciones entre los diferentes síntomas, tanto de la ficción como en la realidad clínica. De tal forma que, como ya dijimos en la introducción (*cf.* 4. 2), lo siniestro patológico se pueda experimentar en base a:

114 Es interesante resaltar, según Pere Salabert, que esta cita proviene de: «La frase original de Schelling que procede de sus estudios póstumos sobre mitología (*Philosophie de la mythologie*, Grenoble, 1994, p. 430): «llamamos *unheimlich* todo aquello que debía mantenerse en el misterio, resguardado, oculto, y ha salido». La definición que transcribió en el cuerpo del texto, la da Freud, al parecer de segunda mano, probablemente de un libro de citas» (Salabert 2009, p. 339). Ciertamente Salabert, acertó al predecir que la transcripción pertenece a un texto de segunda mano, concretamente, al diccionario de Daniel Hendel Sanders (1819-1897). Este diccionario, que al parecer tenía cierto prestigio en la época, fue utilizado por el propio Freud, en la parte I del texto, donde realizó el exhaustivo análisis terminológico y lingüístico. (Klimkiewicz, 2014, p. 189). Si bien la cita extraída del texto schellingiano, parece contener la esencia secreta y oculta que subyace latente en lo siniestro, si nos atenemos al texto de donde fue sustraída, podremos comprobar que tiene su origen en cierta especulación en torno al fundamento misterioso del mundo de los dioses homéricos: «El mundo de los dioses homéricos incluye silenciosamente un misterio dentro de sí mismo, y en el mismo tiempo se levanta sobre un misterio, sobre un abismo, que cubre como con flores [...]» (2014, p. 190). Por lo tanto, quizás deberíamos tener en cuenta, lo que Schelling dijo, y lo que quiso decir...ciertamente esta cuestión sería motivo de otra investigación.

1 LA REALIDAD MATERIAL: los acontecimientos que le suceden al joven Nathanael a lo largo de todo el relato, le llevan a creer firmemente en una realidad sobrenatural, es decir, la inclusión de lo fantástico en la realidad.

2 LA REALIDAD PSÍQUICA:

Un contenido psíquico que ha sido reprimido y retorna: el complejo de castración.

El retorno de lo reprimido: provoca la angustia.

De estas dos realidades, conviene destacar: «Si se tiene en cuenta que las convicciones primitivas están íntimamente vinculadas a los complejos infantiles y que en realidad arraigan en ellos, no causará gran asombro ver como se confunden sus límites» (BNOC, 1981, III, p. 2503).

De tal forma que en ocasiones será difícil establecer límites entre lo psíquico y lo material, entre la posibilidad de una realidad psíquica dominante y de cómo la realidad material puede ser claramente estimulada hacia lo sobrenatural y facilitar la inclusión de lo fantástico tan dependiente de factores como son la fantasía y la imaginación, llegando a provocar que un hecho material desencadene en una absoluta creencia veraz en base a una realidad psíquica formada como prueba de origen material, es decir, derivada de una creencia, bien sea, de origen psíquico o material.

Y ya, con esta tercera realidad meramente interpretativa, articularemos los mecanismos psíquicos de los síntomas con el origen del conflicto generador de aquellos:

3 LA REALIDAD PSICOANALÍTICA: la experiencia traumática del complejo de castración

A estos tres estados de la realidad siniestra tan sólo se accederá mediante los motivos que son estimulados por una proyección afectiva displicente causada por una variedad de fenómenos dispares. Freud, a lo largo de su artículo, va desgranando los diferentes fenómenos que provocan estímulos displicentes. Generalmente, en su gran mayoría, son fenómenos que dependen de un hecho o confirmación material, es decir, serían propios de la realidad material. Entonces, cabe preguntarnos: ¿si los motivos capaces de provocar lo siniestro se circunscriben a la realidad material, como pueden ser motivadas la realidad psíquica y la psicoanalítica? ¿Dónde tienen su origen?

Otra vez, no vemos obligados a recordar que al diferenciar la realidad psíquica de la material, Freud (1919), nos advierte de que se pueden llegar a confundir sus límites, «no causará gran asombro ver como se confunden sus límites» (: 2503). No sólo eso, sino que la realidad psíquica que deviene de los complejos infantiles reprimidos (Edipo y castración) y de las fantasías intrauterinas, aún a sabiendas de su origen filogenético como fantasías originarias (*cfr.* 4. 2. 2. 3. 1), tienen que ser estimuladas mediante hechos materiales. Es decir, que se provoque mediante *una impresión exterior* el retorno de lo reprimido y permitan reconstruir una realidad psíquica ya latente en el sujeto y sustentada en los complejos infantiles. Los síntomas patológicos provocados por el retorno de lo reprimido, permitirán mediante su análisis, la reconstrucción de una realidad psicoanalítica.

4. 3. 4. 1 EL PROBLEMA ENTRE LO MATERIAL Y LO PSÍQUICO: la conciencia

Desde este planteamiento será más fácil concretar, por un lado, la forma en que se puede suscitar y provocar lo siniestro y por otro, de qué manera y cómo lo experimentamos. Nos movemos en terrenos de difícil explicación y de complicadas soluciones: los procesos mentales, los procesos sensitivos y perceptivos que configuran nuestro proceso cognitivo, el pensamiento y la experiencia. Todos estos acontecimientos se realizan en nuestra conciencia. Ese lugar indescifrable para muchos, para Searle (2000), existe una distinción o clasificación básica, que generalmente sustenta un paradigma a la hora de enfocar los estudios e investigaciones en torno a la conciencia desde puntos de vista tan diferentes como son los de la filosofía, la psicología, la inteligencia artificial, la neurobiología y la ciencia cognitiva, aunque debemos señalar que no siempre es así.

No todas estas disciplinas se ciñen a dicho paradigma en todos y cada uno de sus respectivos enfoques, pero sí subyace cierto esquema estructural que divide entre dualistas y monistas. Los dualistas conciben el mundo en torno a dos clases de fenómenos: cuerpos y mentes. A su vez, estos se dividen en dualistas sustancialistas- los que creen que mente y cuerpo son dos clases de sustancias- y los dualistas de propiedades- que creen que lo mental y lo físico son distintas propiedades-. De tal forma, que un ser humano como misma sustancia, puede albergar dos propiedades a la vez.

Los monistas se dividen en idealistas- los cuales creen que todo es mental- y los materialistas- que creen que todo es físico o material-. También, la corriente científica reduccionista, aquella que asume como principio que los fenómenos complejos pueden explicarse, y por supuesto eliminarse (si no se encuentra una explicación, reduciéndolos a conceptos y explicaciones científicas) y llegar a ser sustituidos por «los mecanismos básicos responsables de su funcionamiento» (2000, p. 12). Sería el caso de tratar de explicar que las redes neuronales y su complejo funcionamiento son la solución al enigma de la conciencia. En este caso, llegaremos a entender cómo se realiza un proceso o "él" proceso que establece el funcionamiento de una parte de nuestro cerebro, pero no explicaría como se produce la conciencia. No podemos llegar a saber si tal neurona o si tal proceso es lo que entendemos por conciencia, adscribir atributos psicológicos al cerebro, es claramente una función psicológica. Así lo aclaran Bennett y Hacker (2008): «La cuestión de si se pueden adscribir de forma inteligible atributos psicológicos al cerebro es una cuestión filosófica y por lo tanto conceptual, no científica» (p. 34).

Si creemos que la conciencia tiene una existencia real, que existe, entonces tendremos que aceptar que es posible clasificar los fenómenos, como mentales y físicos. Unos los reconocemos y verificamos en la fisicidad de su existencia (todo lo que nos rodea). Los otros son puramente mentales y se presentan como realidades abstractas mediante construcciones semánticas identificativas de orden y sentido (los pensamientos). Estaríamos encuadrando esta hipótesis dentro del dualismo, ya que asumimos el fenómeno de lo siniestro desde dos realidades: la mental (la realidad psíquica) y la física (la realidad material). También desde dos estados, interior y exterior respectivamente.

Searle, nos advierte de que corremos el riesgo de asumir las nociones y conceptos filosóficos generales como válidos. Términos como «mental» y «físico» o «dualismo» y «monismo», o «materialismo» e «idealismo», son los términos clásicos que generalmente nos tienen que servir para resolver las cuestiones que nos ocupan. También el reduccionismo científico, comúnmente, es considerado válido para resolver la cuestión. De lo cual, podemos deducir, que nos encontramos sujetos a dos maneras o métodos de comprender. Uno derivado de las disciplinas que tratan de razonar lógicamente: filosofía, psicología, etc. El otro de las disciplinas que asumen una comprensión del fenómeno partiendo de hechos científicamente demostrables: neurociencia, física, etc.

Una vez admitidos estos presupuestos, si nos paramos a pensar y mantenemos una actitud crítica y dubitativa, podemos percatarnos que nuestros diversos estados habituales que reconocemos como nuestra conciencia, como pueden ser el «sentir y advertir cuando estamos despiertos, y de

soñar cuando dormimos» (Searle, 2000, p. 12), nos pueden llegar a parecer particularmente distintos de los fenómenos físicos que nos rodean, como pueden ser un trozo de madera, una nube o una molécula. Al lado de estas fisicidades podemos preguntarnos: ¿Qué es esto del pensar? ¿Qué y cómo es la conciencia, que resuelve la dimensión perceptiva de lo físico que me rodea?

Si no encontramos una respuesta satisfactoria, ya que la conciencia no parece tener cuerpo físico, nos puede llegar a parecer que estamos ante algo que puede llegar a ser, misteriosa y etérea, y es muy difícil tratar de averiguarlo mediante reducciones científicas. Sí se pueden demostrar procesos como la sinapsis, pero no explicar la conciencia: la difícil conjugación de lo físico y lo mental.

La filosofía contemporánea y el materialismo lógico y científico, tienen por costumbre enunciar la certeza de sus argumentos como verdades lógicas y científicamente demostradas, con lo cual, estaríamos condenados a "eliminar" la «conciencia» y reducirla científicamente a otra cosa, que no sería más que: la conciencia son fenómenos, estados físicos del cerebro descritos en términos «puramente físicos y de programas de computación».

Ernst Cassirer en su obra *Antropología filosófica*, ya en su parte final, al tratar el punto de vista científico, se apoya en el *Tratado de óptica fisiológica* de Helmholtz de cuyo tratado, Cassirer extrae el siguiente fragmento:

El proceso de nuestra comprensión con respecto a los fenómenos naturales es que tratamos de encontrar *conceptos generales y leyes de la naturaleza*. Las leyes de la naturaleza no son más que conceptos genéricos para los cambios de la naturaleza... Por esto cuando no podemos reducir los fenómenos naturales a una ley... cesa la posibilidad de concebir tales fenómenos. Sin embargo, debemos tratar de concebirlos. No existe otro método para colocarlos bajo el control de la inteligencia. Y así, al investigarlos, tenemos que proceder sobre el supuesto de que son inteligibles. De acuerdo con esto, la ley de razón suficiente no es, en realidad, más que el *apremio* de nuestra inteligencia para colocar todas nuestras percepciones bajo su propio control. No es una ley de la naturaleza. Nuestra inteligencia es una facultad de formar conceptos generales. Nada tiene que ver con nuestras percepciones sensibles y experiencias a no ser que sea capaz de formar conceptos generales o leyes... Junto a nuestra inteligencia, no existe ninguna otra facultad igualmente sistematizada, sobre todo para entender el mundo exterior. Por esto, si somos incapaces de *concebir* una cosa, no la podemos imaginar cómo existente. (*Treatise on Physiological Optics*, trad. Por James P. C. Southall, Optical Society of America: George Banta Publishing Co., 1925; copyright, G. E. Stechert, III, 33-35). (1971, pp. 322-323).

Poco podemos añadir. La capacidad de comprender y analizar en base a construcciones teóricas, bien sean éstas pertenecientes a las disciplinas del pensamiento o de la ciencia, no son otra cosa que universos sustitutivos mediante los cuales tratamos de articular la experiencia, de organizarla, sintetizarla y universalizarla. En definitiva, construir nuestro propio universo simbólico. La construcción mental de una realidad virtual, que simbólicamente proyectamos como realidad sustitutiva del mundo (Vives, 2006, p. 21).

Así pues, podemos encontrarnos por un lado el dualismo, por otro el materialismo con su reducción científica, que según Searle niega:

La existencia real de los estados de conciencia que supuestamente tratan de explicar. Acaban negando el hecho obvio de que todos tenemos estados subjetivos internos, cualitativos, como nuestras penas y alegrías, memorias y percepciones, pensamientos y sentimientos, humores, arrepentimientos y hambres. (2000, p. 13).

El reduccionismo se basa en el error de creer que si aceptamos la existencia de la conciencia, aceptaremos el dualismo, y por lo tanto rechazaremos la concepción científica del mundo. Para Searle

(2000), la conciencia es: «Un fenómeno natural, biológico. Es una parte de nuestra vida biológica, como la digestión, el crecimiento o la fotosíntesis» (p. 13).

Searle (2000), lo denomina «naturalismo biológico». Los estados de la conciencia son cualitativos y subjetivos. Son cualitativos puesto que cada estado de conciencia se identifica con un estado particular, que tiene unas cualidades determinadas, que nos llevan a sentir que nos encontramos en un determinado estado y no en otro. Son subjetivos porque sólo existen cuando los experimentamos. La conciencia es un fenómeno natural biológico. (p. 14).

Lo siniestro es una emoción, y como tal, se desarrolla en la conciencia. Esa emoción, una vez identificada, queda clasificada y fijada como un sentimiento, en este caso, sentimiento de lo siniestro. Hemos visto (brevemente), que es difícil ponerse de acuerdo en que es la conciencia, el lugar donde ocurre y se experimenta lo siniestro. No nos decantaremos por una teoría concreta, sino más bien trataremos de comprender, mediante las diversas teorías, la complejidad del fenómeno. Tampoco es nuestra intención, ni este el lugar, para abrir un debate concreto y extendido. Adoptaremos una posición no excluyente y sí sumativa, ya que entendemos que la conciencia sí es un *fenómeno natural biológico* al igual que, también, puede ser parte de un proceso neurofisiológico que quede determinado *científicamente*. Creemos que ambas interpretaciones no tienen por qué ser excluyentes y unívocas. La complejidad enigmática del fenómeno en sí, no puede reducirse solo a interpretaciones científicas y biológicas sino que, tanto de una manera como de otra, tratar de mantener un marco inflexible y abigarrado. Es en definitiva, constreñir las posibilidades y la capacidad humana de llegar a tratar de comprender. Los datos y las intuiciones deberían ayudarnos a lograr descartar y alejar el pensamiento unívoco y facilitar la creación de una poética, de un *pensamiento poético* capaz de dar luz a tanta oscuridad enmohecida y marchita.

Puede ser posible, que en torno a lo siniestro y sus contenidos y procesos psíquicos o «fenomenológicos» inmanentes e inherentes al ser humano, independientemente de su raíz primitiva o contemporánea, siempre haya existido un CONCIENCIA DE LA EXPERIENCIA (Cassirer, 1998, p. 57) y no importa que ésta sea primitiva o prelógica, puesto que la experiencia es el acto que determina la consecución de un conocimiento, ya sea de aprendizaje o como mero acto progresivo de análisis conductual (como ya indicamos en el segundo capítulo cuyo título es: *El conocimiento sensible y la experiencia*).

En los seres humanos, primitivos o no, la experiencia puede ser entendida como el inicio de un acto progresivo de análisis que, mediante nuestros sentidos, adquiere validez en la conciencia. La conciencia de la experiencia impulsa la adquisición de conocimiento y como consecuencia, la creación de un universo simbólico propio sustentado en órdenes simbólicos regulados o sistematizados y, en otros casos, dichos órdenes obedecen a articulaciones de sentido y carácter poético que, mediante procesos subjetivos conscientes e inconscientes, forman y reordenan la realidad. Esta realidad queda impregnada por una imaginación simbólica (Durant, 2007) de la cual se deriva la capacidad del hombre para crear sus propias imágenes. Imágenes mentales trascendentes, ya que tratan de representar lo que está más allá de lo que conocemos, de lo que somos capaces de conocer. Tal como dice Durant, podríamos considerar las imágenes simbólicas como una de las consecuencias de adentrarnos en dominios que pertenecen al ámbito de:

Lo no-sensible en todas sus formas; inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal. Estas “cosas ausentes o imposibles de percibir”, por definición, serán de manera privilegiada los temas propios de la metafísica, el arte, la religión, la magia: causa primera, fin último, “finalidad sin fin”, alma, espíritus, dioses, etcétera. (p. 14).

Lo «no-sensible» se «revela». Entendemos *lo inaprensible* como lo no-(sensible)¹¹⁵ y, dentro de este ámbito, cuestiones que atañen directamente a *lo ausente, lo irracional, lo incognoscible, el mysteryum tremendum, lo numinoso, lo siniestro vivenciado...*

Es la consecuencia de un proceso mediante el cual: se da un estímulo, que provoca una emoción de tanta intensidad, que se apodera de los sentidos y es capaz de transformar la emocionalidad de los sentidos, para convertirla en la proyección subjetiva de la realidad. Esta sensación es experimentada como potencialidad expresiva del instante perdido en la fugacidad emotiva. ¿Cómo podemos aprehender esa sensación y hacerla nuestra, mantener su fugacidad presente, llegar a convertirla en algo aprehensible y perenne, crear una dimensión que nos permita retener ese instante emotivo?

Para Paul Ricoeur¹¹⁶, se divisan y atraviesan tres dimensiones que configuran lo simbólico. Las tres, se dan al unísono: una dimensión cósmica, otra onírica y finalmente la poética.

1 Cósmica: Extrae de lleno su representación del mundo visible que nos rodea.

2 Onírica: Se arraiga en los recuerdos, en las ensoñaciones que aparecen en nuestros sueños y que pueden configurar y construir la materia de la que se nutre nuestra biografía más íntima y personal.

3 Poética: Es la que sintetiza mediante un lenguaje lo más íntimo, lo concreto. Es capaz de crear emoción, de transmitir sentimentalidad, de contener ese instante emotivo y primario (liminar, espontáneo, fugaz) de las sensaciones.

Admitimos pues, que lo siniestro se puede clasificar y circunscribir dentro de las sensaciones-emociones incognoscibles, inaprensibles, inefables, de carácter irracional. Que en nuestro pensamiento adquieren una dimensión simbólica, puesto que es la única forma de dar sentido y racionalidad a lo que es difícil de clasificar y conocer. Ésta dimensión simbólica tiene la capacidad proyectiva de crear imágenes, bien sean éstas mentales, físicas, poéticas, objetuales... Estas «imágenes» se sustentan, se arraigan fuertemente en una dimensión general que aúna una indisoluble estructura formada por los fenómenos que componen:

1 La representación del mundo visible: la realidad física que nos rodea.

115 Tenemos que entender (partiendo de Kant y su criticismo), por no-(sensible), los fenómenos que no son de nuestra experiencia (*noúmeno*), ya que no se perciben mediante la intuición sensible. No hay percepción activa, no hay síntesis de múltiples percepciones que nos lleven a comprender y conocer lo que sentimos, a darle nombre. No podemos percibirlo como *fenómeno* y por lo tanto no puede ser conocido. Científicamente, no puede someterse a la reducción científica por lo que, de no existir, habrá que nombrarlo con otro nombre. INCOGNOSCIBLE, PERTENECE AL ÁMBITO DE LO SUPRASENSIBLE (Dios, alma y mundo: relato cartesiano), incluso anterior al conocimiento, a lo que serían las cosas más allá de la subjetividad transcendental Metafísica (Serrano Martín, 2010, p. 102). Bien puede servirnos esta aclaración restrictiva y dogmática, para intuir el sentido irracional e inexplicable de ciertos hechos. Lo no-(sensible), para nosotros será el fenómeno (*noúmeno*), que escape a nuestra racionalización, pero que no por ello dejamos de sentir y percibir. La cuestión se vuelve difícil y complicada. Hablamos de emociones e intuiciones, de sensaciones y sentimientos, de estados emocionales que no atienden a estructuras mentales comparables y sustituibles por logoteorías. Finalmente, para Kant, estamos ante una ilusión trascendental inherente al hombre, una tendencia ineludible, en la cual se estructura la razón y ante lo *nouménico de lo irracionalmente inaprensible*-por miedo y terror a lo infinito- se pregunta y responde incondicionalmente con la aparición del señuelo (lo sublime, en el caso de Kant) ya muerto, antes de conocerlo. Sin vida y nunca descubierto, sólo creado como una realidad sustitutiva y buscada.

116 Citado en (Durand, 2007: 15).

2 El sustrato del inconsciente: recuerdos y ensoñaciones.

3 La capacidad de transmitir: lo más íntimo, personal e intransferible de nuestras emociones, mediante una poética sintetizada en un medio, entendido éste, como un «lenguaje» (poesía, artes plásticas, literatura, etc.).

4. 3. 4. 2 LA PRUEBA DE REALIDAD

Según James Strachey (AOC, 1992, XIV, pp. 217-218), Freud en su artículo *Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños* (1915 [1917]), trata de aplicar el esquema teórico formulado en el capítulo VII de *La interpretación de los sueños* (cfr. 3. 3. 3). En líneas generales, se centra en los diferentes efectos de la experiencia onírica en los sistemas de la psique, que derivan en el problema de la alucinación y más concretamente en identificar y reconocer cómo en un estado normal podemos distinguir entre realidad y fantasía¹¹⁷. Anteriormente ya se ha ocupado del tema desde 1895 en el *Proyecto de psicología*, y posteriormente en el ya mencionado *La interpretación de los sueños*, de 1900.

Como anteriormente señalamos (cfr. 3. 3. 7 y 3. 3. 10), dentro de las características principales de los procesos primario y secundario, se encontraban las de establecer la represión y la de diferenciar entre realidad y alucinación.

En el primer caso, el de la represión, el proceso primario alberga lo reprimido y el secundario ejerce de censor.

En el segundo caso, se desarrolla otra importante cuestión. El proceso primario no llega a hacer una distinción entre una representación y una percepción, lo cual desencadenará la confusión. Esta confusión será uno de los principales orígenes de la alucinación. Por su parte, el proceso secundario someterá a las investiduras a una censura e inhibición que las descargará de sus intensidades psíquicas, dando tiempo a que los signos de realidad lleguen desde el aparato perceptual o sistema *P*. Mediante este mecanismo se reconocerá como prueba de realidad las percepciones que se derivan de un sentido progresivo, como signos de realidad. En cambio, cuando las percepciones internas invierten su sentido y lo hacen de forma regresiva, la alucinación carga el sistema *P* hasta llegar a la conciencia (cfr. 3. 3. 6). En definitiva, la prueba de realidad se encarga de diferenciar entre las percepciones internas (las psíquicas) y las externas (las perceptivas), como signos de realidad. En líneas generales se asocia el sistema primario al principio de placer y el secundario al principio de realidad (cfr. 3. 3. 12).

Mediante la prueba de realidad llegamos a establecer la diferencia entre una representación psíquica fantasmática y una percepción sensorial consciente. Esta prueba de realidad determinará la diferencia entre lo Real y lo fantaseado, entre las identidades de percepción y las identidades de pensamiento, (1900).

117 Posteriormente desarrollaremos la diferencia entre FANTASMÁTICO Y FANTASÍA a nivel psíquico, si es que realmente se puede establecer dicha diferencia. Cuestión diferente será el tratamiento de la fantasía y lo fantástico en el siguiente capítulo, cuando abordemos lo siniestro imaginado.

4. 3. 4. 2. 1 EXAMEN DE REALIDAD

En *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*, es donde Freud (1911), utilizó por primera vez el término «examen de realidad», vinculándolo con la función de atención cuyo cometido es realizar un examen periódico del mundo externo. Y ya posteriormente, con la negación (1925), es donde se examina el papel del *juicio* como acto intelectual mediante la afirmación y la negación.

La tendencia natural de los procesos primarios se encuentra encaminada y dirigida a la obtención de placer y la realización de deseos. El principio de placer rige estos procedimientos psíquicos y generalmente tiende a retraerse del displacer y todo lo que pueda generarlo. Ante la falta de consecución placentera por vía alucinatoria, el aparato psíquico se vio en la obligación de acceder a la realidad del mundo exterior y mediante el proceso secundario introducir un nuevo principio de realidad psíquica que fuera capaz de no sólo presentar lo agradable sino también lo Real, aunque fuera desagradable: el principio de realidad. Ante la importancia asumida por la realidad exterior, fue adquiriendo mayor relevancia el papel de la conciencia y los órganos sensoriales de la percepción. Una nueva función halló su constitución, la atención, cuyo fin principal era el de rastrear el mundo exterior, «tantear periódicamente» (BNOG, 1981, II, p. 1639), así, de este modo, poder identificar y memorizar los datos de los registros sensoriales con el fin de que, en el momento que se necesitase, poder establecer si una representación es verdadera o falsa, «si se halla o no de acuerdo con la realidad, y que lo decide por medio de la comparación con las huellas mnémicas de la realidad» (BNOG, 1981, II, p. 1639).

Para Freud (1911), el arte es una de las vías que se consigue tratar con el principio de placer y principio de realidad porque, según él: el artista es un hombre que se aparta de la realidad ya que no puede renunciar a las pulsiones, y deja vagar libremente los estímulos pulsionales investidos en fantasías, que posteriormente estetizará y objetualizará cual elaboración secundaria del onirismo.

Para Freud (1915) el punto final del proceso onírico se puede resumir en que el contenido de las ideas latentes es «regresivamente transformado y convertido en una fantasía de deseo» (BNOG, 1981, II, p. 2087). Ésta se hace consciente «bajo la forma de una percepción sensorial», sometida a la elaboración secundaria. Estas formaciones de fantasías optativas, con su consecuente regresión a la alucinación, no son exclusivamente características de las experiencias oníricas sino que, también, se pueden manifestar en diferentes estados patológicos. Podemos resumirlo de la siguiente manera: una huella mnémica, un recuerdo o fantasía intensamente investida, pueden llegar a comportarse como una *alucinación* perceptiva. Esta alucinación, alberga la capacidad de alterar la percepción de la realidad exterior y erigirse como una alucinación.

La manifestación de la alucinación es principalmente fruto de una regresión, pero en el proceso regresivo que genera la alucinación- la cual es tomada como verdadera (por ejemplo en la experiencia onírica)- no siempre es así. Si toda regresión que sea lo suficientemente intensa debería producir una alucinación y la supuesta credulidad en ella, ¿cómo explicaríamos los casos en que mediante una «reflexión regresiva», que es capaz de llevar a la conciencia imágenes mnémicas visuales muy precisas, éstas, sin embargo, no son tomadas por percepciones reales? Por lo tanto, es fundamental saber que en las animaciones regresivas de las imágenes mnémicas inconscientes, que son las alucinaciones intensamente representadas, hay que saber distinguirlas de las percepciones puesto que tal como Freud (1915), afirma: «Toda relación con el mundo exterior, o sea con la realidad, depende de nuestra habilidad para hacerlo así» (BNOG, 1981, II, p. 2088). Se trata de poder relegar la satisfacción alucinatoria de deseos, aquella que comenzó al principio del desarrollo de la vida anímica en la que imperaban los estadios psíquicos más primitivos (el recién nacido y sus primeras etapas de vida, aquellas en que las pulsiones de hambre y agresividad son las más psíquicamente intensas), mediante los que provocábamos la alucinación del objeto anhelado como representación

intensificada desiderativa de la necesidad. Ante la imposibilidad que suponía conseguir la satisfacción del deseo por el medio de la satisfacción alucinatoria, surgió la necesidad de crear un medio capaz de permitirnos diferenciar tales identidades de percepción de deseos de la satisfacción real. Separar la sensorial y perceptiva representación alucinatoria de la satisfacción real y, de paso, reconocer en la experiencia consciente el auxilio que sea capaz de evitar dicha alucinación. El medio que capacita la diferenciación es *el examen de realidad*. Se efectúa con la interacción de dos sistemas: el sistema (*P*) percepción, y el sistema (*Cc*) conciencia. El sistema (*P*) deberá coincidir con el sistema (*Cc*), de tal forma que aquel, llegará a hacerse consciente.

4. 3. 4. 2. 2 LAS DOS DECISIONES: la negación

Como puntualizamos anteriormente, "*La Negación*" (1925)¹¹⁸, es donde se examina el papel del *juicio* como acto intelectual: mediante la afirmación y la negación. No solamente la prueba de realidad queda establecida por el examen de realidad sino que otros factores, como son la represión y el juicio, determinarán las cualidades que aceptarán o rechazarán las cosas y las concederán su existencia en la realidad:

El contenido de una imagen o un pensamiento reprimidos pueden, pues, abrirse paso hasta la conciencia, bajo la condición de ser negados. La negación es una forma de percatación de lo reprimido; en realidad, supone ya un alzamiento de la represión, aunque no, desde luego, una aceptación de lo reprimido. Vemos como la función intelectual se separa en este punto del proceso afectivo. (BNOG, 1981, III, p. 2884).

La represión sigue subsistiendo, mientras que lo reprimido es intelectualizado. Mediante el *enjuiciamiento*, la prescripción de la conciencia se vuelve en «el sustituto intelectual de la represión», ésta, sigue existiendo a pesar de que la negación de lo reprimido trate de anularlo. Para Freud, el juicio ejerce una función que se basa en tener que tomar dos decisiones: La primera es la de atribuir o negar a una cosa una cualidad y la segunda, es la de conceder a una imagen o representación su existencia en la realidad.

En la primera decisión, el *yo primitivo*, que se encuentra regido por el principio de placer, trata de atribuir propiedades en el sentido de bueno y malo, útil o dañino. A consecuencia de lo cual, tomará la decisión de aceptarlo o rechazarlo, una vez que ha sido identificada su cualidad. En la otra decisión que debe discernir el enjuiciamiento, interviene directamente en el interés del *yo real*, que establece la función *yo-realidad* definitivo, partiendo del examen de realidad donde el *yo-placer* inicial, es el *yo* donde se reconoce el sujeto. Por lo tanto ya no se trata de verificar si lo percibido como exterioridad (cosas del mundo que nos rodean), deben ser admitidas en el *yo* sino que lo que tratamos de verificar es que esa representación o imagen existente en el *yo*, es decir, reconocida e identificada como parte del *yo-placer*, pueda ser hallado nuevamente en la percepción de la realidad.

Se busca directamente reconocer las cualidades de los objetos de la realidad exterior y equiparlos a las representaciones placenteras puesto que lo irreal, lo meramente representado, es subjetivo y, por tanto, imaginado, mientras que los objetos exteriores son reales. Por lo tanto, podemos poseerlos, lo que supondrá una fuente real de satisfacción más allá de lo imaginario.

118 (BNOG, 1981, III, pp. 2884-86), (AOC, 1992, XIX, pp. 249-258), (2012, EYE, pp. 189-194).

En lo imaginario, las representaciones provienen de percepciones, de tal forma que son repeticiones de las mismas. Entonces, la existencia de la imagen o representación, viene a ratificar la existencia exterior, real de esa representación (no así en el caso de las fantasías), la verificación de realidad de lo representado. Se produce la disolución de la oposición entre lo objetivo y lo subjetivo hasta que el pensamiento vuelve a reproducir esa imagen o representación, que una vez fue percibida, aún cuando ésta ya no esté presente o no exista. De ahí que Freud (1925), nos diga: «La primera y más inmediata finalidad del examen de realidad no es, pues, hallar en la percepción real un objeto correspondiente al imaginado, sino volver a encontrarlo, convencerse de que aún existe» (BNOG, 1981, III, p. 2885).

Sería una de las funciones que impulsan el deseo y, en su caso, si éste es insatisfecho, su sustitución por la fantasía, ante la imposibilidad de encontrar el objeto correspondiente y admitir su inexistencia. De ahí los graves problemas de sustituir la fantasía por la realidad, puesto que ésta, la fantasía, se basa en una construcción imaginaria que trata de sustituir al yo-placer que una vez, a través de una percepción sensorial placentera real, fue reconocible por el sujeto. En cambio, la fantasía parte de una construcción ficticia sustitutiva que trata de suplantar lo que no hallamos o deseamos hallar en la existencia real. Aquello que no alcanzamos a percibir nuevamente. La fantasía suplanta a la percepción real. Se crea el escenario fantasmático que, llevado a sus límites, hace sucumbir la prescripción de la conciencia, el enjuiciamiento freudiano.

La percepción es investida de una carga regresiva en el sentido inverso de su proceso normal. El sistema preconsciente, como órgano represor, es obviado y la fantasía (alucinación, delirio, paranoia), es cargada en el sistema perceptivo y en la conciencia. Lo Real concede terreno a lo imaginario, y se alza como un espectro donde las excitaciones pulsionales abastecen el mundo fantasmático. El sujeto vive acosado por sus fantasías, ya no sólo en el sueño, sino ahora, también, en la vida real.

4. 3. 4. 2. 3 LOS ESTÍMULOS PULSIONALES

En el caso de las alucinaciones patológicas, esta carga en el sistema perceptivo no se lleva a cabo desde el exterior como es habitual sino que se hace desde el interior, desde el inconsciente, y avanza regresivamente, es decir, en el sentido inverso de la percepción hasta el sistema perceptivo. Para ello, deberá ser excluido del examen de realidad.

El mecanismo que opera en esta prueba de realidad se basa en establecer la diferencia entre exterior e interior. Para entender esta oposición entre exterior e interior tenemos que prestar atención al trabajo de Freud (1915), titulado *Pulsiones y destinos de pulsión*. En un primer momento se refiere al campo de la fisiología y señala que, desde este campo, hemos podido conocer el concepto de *estímulo* y el esquema del reflejo a partir del cual, si se aplica un estímulo exterior a un tejido vivo (a la sustancia nerviosa), se produce una derivación hacia el exterior por medio de la acción. De tal modo que la sustancia estimulada es sustraída de la influencia del estímulo y la aleja del rango donde éste, el estímulo, opera. La reacción o acción en sí, se convierte en un fin al producirse. Se evade del estímulo y se encadena en una descarga fisiológica no reprimida. Freud seguidamente se pregunta cuál es la relación que mantiene la pulsión con el estímulo y aclara, que hay que diferenciar entre estímulos pulsionales y fisiológicos que inciden en lo anímico.

Los pulsionales actúan como fuerzas constantes y no proceden del mundo exterior sino del interior del cuerpo, por lo que la posible fuga ante una pulsión es inviable. Un ser vivo «inerte» y desorientado «en el mundo» es capaz de recibir estímulos en su «sustancia nerviosa» de tal forma que este «ser» ya podrá establecer unas diferencias que le permitan iniciar un proceso de conocimiento entre lo físico y lo mental. Para Freud, este ser «registra estímulos», de los que puede

sustraerse mediante una acción muscular como puede ser la huida. A estos estímulos les atribuirá un origen exterior. A su vez, también es posible que reciba otra serie de estímulos, éstos, los pulsionales, no podrán ser aplacados mediante una acción motora, puesto que permanecerán constantes para este «ser». Estos estímulos serán tenidos como signos de un mundo interior y acabarán siendo reconocidos como necesidades provenientes de una pulsión. El sistema nervioso será el encargado de realizar la labor de control sobre los estímulos. El control sobre los estímulos externos se lleva a cabo mediante la sustracción de éstos por medio de los movimientos musculares. Sin embargo, los estímulos pulsionales acaban planteando exigentes actividades al sistema nervioso, complicados procesos relacionados entre sí que tiende a modificar el entorno: «Modifican ampliamente el mundo exterior hasta hacerle ofrecer la satisfacción de la fuente de estímulo interna, y manteniendo una inevitable aportación continua de estímulos» (BNOC, 1981, II, p. 2041).

No sólo eso sino que también fuerzan al sistema nervioso a desistir de su idealizado propósito de mantenerse alejado de dichos estímulos pulsionales, por ello las pulsiones para Freud (1915), serán consideradas como: «Los verdaderos motores de los progresos que han llevado a su actual desarrollo al sistema nervioso, tan inagotablemente capaz de rendimiento» (BNOC, 1981, II, p. 2041).

Esta es la verdadera dinámica del aparato psíquico, la que tiene su impulso motor en los estímulos internos, es decir, pulsionales, los que, en el caso de lo siniestro patológico, se verificarán ante la inconsciente pulsión desiderativa. Esta emprenderá dos caminos:

Uno, el meramente interno, capaz de crear, con el fin de mantener esa constante dinámica pulsional focalizada en la impositiva función del placer de desear, la ficción alucinada de deseo, o sea, una nueva realidad, la realidad psíquica.

El otro camino, se trazará imponiendo el principio de placer, función básica del sistema primario que obliga al sistema nervioso a emprender un exigente proceso encaminado a modificar el mundo exterior o, lo que es lo mismo, la realidad material, donde se deberá concretar la satisfacción que colme la fuente de estímulo interna.

En cualquiera de los dos caminos que emprenda el aparato psíquico, hemos podido ver que los estímulos pulsionales no cejarán en su empeño para conseguir instaurar el principio de placer. Desde las estructuras protonarcisitas enclavadas en las fantasías originarias, y fijadas mediante la represión primordial como agentes pulsionales, el impulso tractor desiderativo no sucumbirá ante el principio de realidad. Sorteará a éste y encontrará en la psicosis alucinatoria de deseo su canalización mediante las experiencias oníricas, las ensoñaciones diurnas, las ficciones alucinatorias, el chiste, los lapsus y las alucinaciones patológicas. Este conjunto de experiencias que reunimos bajo el nombre de psicosis alucinatoria de deseo, serán su máxima expresión.

4. 3. 4. 3 PHANTASIE Y FANTASMA

El reino de la fantasía era un dispositivo creado con ocasión de la dolorosa transición desde el principio del placer al de la realidad para permitir la constitución de un sustitutivo de la satisfacción instintiva a la cual se había tenido que renunciar en la vida real. (BNOC, 1981, III, p. 2794).

Esa dolorosa transición, la hemos podido comprobar anteriormente (*cfr.* 4. 3. 1). Igualmente, apuntamos, que el sistema primario no pudo hacer otra cosa que desear (*cfr.* 4. 3. 1. 4), por lo tanto se servirá del *reino de la fantasía* como un dispositivo cuasi defensivo del *yo*, mediante el cual pueda moderar el deseo, intensamente impulsado por los estímulos pulsionales (*cfr.* 4. 3. 1. 2). Por lo tanto, las fantasías son el dispositivo que ejerce la mediación entre la realidad según el principio de placer

y el principio de realidad. Estos dispositivos mediadores, tendrán su desarrollo principal en las dos vertientes de la realidad.

1 La realidad psíquica, es capaz de recrearse en el placer, o satisfacción de desear que nos dirija hacia la ficción alucinada sustitutiva, que desencadena la satisfacción del displacer o el goce. Lo que sería la función patológica de la fantasía (fantasma-fantasmático). Una fantasía inconsciente que se da en lo siniestro patológico, es decir, en lo vivenciado mediante la creación de una nueva realidad: la realidad psíquica.

2 La realidad material, será la que capacite el poder de la imaginación y la fantasía, en la formación de una realidad donde la proyección exterior de percepciones internas permita potenciar un conocimiento endopsíquico (cfr. 3. 3. 1) que sea capaz de investir representaciones de carácter imaginario y fantástico, facilitando la posibilidad de crear unos niveles de realidad sobrenatural.

Otra vez en el mundo de las fantasías, al igual que en los motivos siniestros y la realidad psíquica o material, encontraremos la dificultad de establecer límites. Si bien lo psíquico es claramente patológico, en el caso de la realidad material, el papel de la imaginación en la formación de fantasías conscientes, es sumamente importante, llegando a convertir en algunas ocasiones dichas fantasías conscientes en patológicas (obsesiones, fobias, paranoias, experiencias traumáticas...). También es pertinente resaltar, que el principio de realidad es restrictivo y en su desarrollo es donde se imponen otro tipo de fantasías, aquellas que se corresponden con las fantasías conscientes y que serán el motor principal de lo siniestro imaginado, aunque en muchas ocasiones se sustenten en fuertes arraigos inconscientes.

Mediante la fantasía ficcional, las ensoñaciones diurnas, la imaginación creativa y la capacidad de controlar el síntoma mediante la sublimación, es decir, la reconducción de la angustia (claramente inconsciente), que impulsa una ficción alucinada representada en los objetos, es decir, la transposición de lo patológico (de la asociación entre el inconsciente y lo psíquico), a lo "lógico" (la asociación entre la conciencia y lo psíquico).

En primer lugar vamos a diferenciar entre los dos términos que en un principio derivaron de una misma acepción *phantasie*.

PHANTASIE

La palabra alemana que Freud utilizó *Phantasie*, para definir la fantasía, se refiere a la imaginación, a la capacidad del mundo imaginario, a sus contenidos, la actividad creadora motora (*das Phantasieren*), independientemente de los objetos reales. Por lo tanto podemos deducir que se formaliza como una actividad fantaseadora¹¹⁹. El problema llegó cuando Freud, utilizó indistintamente el mismo término en varios niveles, tanto para referirse a lo consciente, lo subliminal y lo inconsciente.

119 Esta capacidad de imaginar recibirá una mayor atención en el siguiente capítulo.

Lo cual acarrearía dificultades para diferenciar terminológicamente una fantasía inconsciente de una consciente¹²⁰:

Fantasía en alemán *Phantasie*, es el término que designa la imaginación; más que la "facultad de imaginar" (la *Einbildungskraft* de los filósofos), el mundo imaginario y sus contenidos, las "imaginaciones" o "fantasías" en las que se atrincheró el neurótico o el poeta. (Laplanche y Pontalis, 2006, p. 19).

EL FANTASMA O LO FANTASMÁTICO

Otra acepción que se puede prestar a confusión es la del término fantasma o fantasmático. En su caso, éste, designa una específica y determinada formación imaginaria y no hace alusión al mundo de la actividad fantaseadora. En su acepción como término francés *fantasme* es comúnmente utilizado por el psicoanálisis y conlleva una recarga de contenidos psicoanalíticos.

Para Laplanche-Pontalis, en su definición de *phantasie*, la fantasía, se aproximará al término fantasma: «Guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, un deseo inconsciente» (1993, p. 138).

En su acepción mediante el término francés *fantasme*, es comúnmente utilizado por el psicoanálisis y conlleva una recarga de contenidos psicoanalíticos. Es una creación del psicoanálisis francés, puesto que el término fantasma y fantasmático (en este sentido), nunca aparecen en la obra de Freud.

De igual manera en *El inconsciente pro y contra* (Akoun, Gatien, Gauquelin, Veraldi, 1990) respecto a la definición de fantasma se nos dice:

El fantasma es, en cierto sentido, la escenificación del deseo, con las deformaciones que las diversas defensas del yo pueden aportar. Esa especie de drama, en el que el inconsciente expresa su demanda y obtiene su satisfacción, posee los siguientes caracteres:

- el sujeto se halla siempre presente, prendido en la escena, como actor o como espectador.
- se representa la prohibición al mismo tiempo que el deseo.

La declinación sintáctica («Yo, un hombre, le amo a él, un hombre»), que se encuentra en el estudio del caso Schreber, es una buena ilustración de un fantasma y de sus variaciones defensivas. (p. 15).

Ambas definiciones coinciden en la escenificación y sus consecuentes deformaciones. La diferencia estriba en que la primera atribuye a la fantasía la generación de la escena. En cambio, la segunda nos muestra que el *fantasma* es el protagonista de la escena. Entonces, podemos considerar que la fantasía freudiana está protagonizada por un fantasma, que a su vez se desarrolla y actúa en un entorno fantasmático que nada tiene que ver con la capacidad imaginativa de la actividad fantaseadora. Para González Salvador:

120 A este respecto, Laplanche-Pontalis (1993, p. 143) y (2006, pp. 18-19, 80-82) mantienen discrepancias con las aportaciones de los kleinianos, en: (Klein, Melanie. Heimann, P. Isaac, S. Rivière, J. (1967). *Desarrollos en Psicoanálisis*. Buenos Aires. Argentina: Ediciones Hormé), y en (King, Pearl y Steiner, Riccardo (2003). *Las controversias Anna Freud – Melanie Klein (1941-1945)*. Madrid. España: Síntesis). Susan Isaac (1948), propone usar los términos ingleses *phantasye*, para designar el contenido primario de los contenidos o fantasías inconscientes, y el término *fantasy*, para referirse a los sueños diurnos o fantasías conscientes.

El fantasma emerge de la pulsión como la expresión más verdadera del deseo, es decir aquella que niega la confrontación con lo Real para sólo obedecer al principio de placer. En este sentido, puede decirse que el fantasma es la concreción alucinada del deseo mediante caminos que niegan la realidad, como el sueño, el delirio, la idealización del objeto... (2005, p. 17).

Para autores como Villamarzo, la concepción fantasmática es la expresión en el individuo de los impulsos instintivos. Es decir, las pulsiones representadas mediante fantasías (Villamarzo, 1989, II, pp. 739-741).

Ya para concluir, vamos a tratar de esclarecer esta cuestión entre la fantasía y el fantasma. Como bien apunta De la Hoz, una solución factible será la de optar «por una pequeña paráfrasis como fantasía inconsciente y fantasía consciente» (De la Hoz, 2004, p. 151), ya que si nos decantamos por la elección de Laplanche y Pontalis (1993), la de *fantasma*, ésta, en nuestra lengua está cargada de connotaciones «que en nuestro idioma poco o nada tienen que ver con el sentido psicoanalítico» (De la Hoz, 2004, p. 151). De la Hoz piensa, que en el caso de optar por el término *fantasma*, siempre tendríamos que estar diferenciándolo de fantasía. Propone utilizar el sintagma *fantasía inconsciente* mediante la definición de Poch, Loren y Pérez:

Es un constructo hipotético con el que se designa al correlato mental de las pulsiones instintivas de base somática. Se halla en la base de todos y cada uno de los procesos mentales y acompaña a todo tipo de actividad psíquica. Es la representación mental de los impulsos y derivados de éstos en forma de sensaciones corporales. (De la Hoz, 2004, p. 151).

En esta definición, hallamos contenidos diferentes factores de los cuales venimos hablando.

- 1 Es un *constructo hipotético*. Es una formación virtual que plantea y cuestiona
- 2 Es un *correlato mental*. Como aportación sumativa.
- 3 Generado por las *pulsiones instintivas*. De origen inconsciente.
- 4 De *base somática*. De origen reprimido
- 5 Es *omnipresente*. Se encuentra en la base de todos los procesos mentales y psíquicos.
- 6 Es la *representación mental*. Lo que imaginamos y pensamos
- 7 Son *representantes de las pulsiones* y sus derivaciones inconscientes como afectos que llegan a la consciencia en forma de sensaciones.

Para autores como Nasio, en el mundo fantasmático, la función del *fantasma* tiene una utilidad muy concreta: «El fantasma inconsciente es la figuración plástica de un deseo inconsciente» (Nasio, 2013, p. 13), o como bien dice Castilla del Pino:

Cabe la posibilidad de construir mundos posibles, virtuales, a expensas de representaciones, como sustitutivos mentales de mundos empíricos, y sin la pretensión de proyectarlos como éstos. La fantasía construye un mundo opuesto al de la realidad y se rige por el principio de desideración: se fantasea lo que se desea, y en este sentido el deseo –y la fantasía como expresión del mismo- es omnipotente. (2001, p. 343).

Y finalmente, podemos resumir que según el diccionario de Laplanche-Pontalis (1993, p. 138), la fantasía puede presentarse bajo diferentes modalidades, concretamente en tres:

- 1 las fantasías conscientes o sueños diurnos.
- 2 las fantasías inconscientes
- 3 las fantasías originarias o *urphantasien*

De tal forma que ahora podemos definir sintéticamente ambas formaciones de la fantasía y adecuarlas a los contenidos que nos interesa. Lo siniestro vivenciado y lo imaginado:

FANTASÍA CONSCIENTE, suele ser más común en estados de consciencia y es característica de lo siniestro imaginado. Es una fantasía ficcional que proviene de la imaginación creativa de las ensoñaciones diurnas y encuentra una vía de proyección en la sublimación. En el ámbito de la estética, se materializa mediante la estetización y objetualización, en este caso, de la emoción siniestra.

FANTASÍA INCONSCIENTE que se da en lo siniestro patológico y lo vivenciado. Podemos definirla como una fantasía patológica que crea un mundo fantasmático. Este mundo tiene sus raíces en los complejos infantiles reprimidos y en las atávicas creencias de origen animistas, donde impera la omnipotencia del pensamiento.

FANTASIAS ORIGINARIAS (URPHANTASIEN) son estructuras de fantasías inconscientes fijadas mediante la herencia filogénica. Que servirán de modelo estructural inconsciente sobre el que el niño construirá las fantasías que le ayudarán a dar respuesta en la formación y desarrollo de sus estructuras yoicas.

Estas fantasías, principalmente son de tres tipos: La de seducción, que será la quedará sentido al origen de la sexualidad. La de castración, que establecerá el origen de la diferencia de sexos y la del coito entre los padres (llamada escena originaria), donde se representa el origen del sujeto. Todas estas *escenas*, constituirán a nivel inconsciente unas estructuras originarias de los diferentes orígenes intrínsecos al sujeto. Finalmente, se añadirá una más: las fantasías de la vida intrauterina, que no tendrá la relevancia a nivel estructural de las otras.

4. 3. 4. 3. 1 LOS ORÍGENES DE LA FANTASÍA INCONSCIENTE

Con la instauración del principio de la realidad quedó disociada una cierta actividad mental que permanecía libre de toda confrontación con la realidad y sometida exclusivamente al principio de placer. Esta actividad es el fantasear, que ya se inicia en los juegos infantiles, para continuar posteriormente como sueños diurnos abandonando la dependencia de los objetos reales. (BNOC, 1981, II, p. 1640).

El principio de realidad, tal como nos indica Freud (1897), no tiene cabida en los procesos del inconsciente, «en el inconsciente no existe un "signo de realidad", de modo que es imposible distinguir la verdad frente a una ficción afectivamente cargada» (BNOC, 1981, III, p. 3579). Los procesos

inconscientes se caracterizan por mantener la realidad mental psíquica, totalmente equiparable con la realidad exterior y el deseo a su realización.

Es el reino del principio de placer, donde no existe un patrón de realidad susceptible de ser un referente equiparable. Por lo tanto, nos encontramos con lo que podemos denominar como la realidad del deseo inconsciente, de la cual su manifestación más genuina es la fantasía.

Dentro de la realidad psíquica, según Laplanche y Pontalis (2006), podemos diferenciar entre la realidad de "los pensamientos de relación", lo psicológico y la realidad del deseo inconsciente, la fantasía.

El término *phantasie*, empleado por Freud¹²¹, como anteriormente señalamos, es utilizado por el maestro vienés para referirse a la imaginación y a la actividad fantaseadora. Aparece pronto en los escritos de Freud, en 1895, en los *Estudios sobre la histeria*, donde resalta el papel que tienen las ensoñaciones diurnas en este tipo de enfermas. El término va tomando poco a poco «un sentido más preciso y la noción va a consolidarse como concepto básico del naciente psicoanálisis» (Mijolla, 2007, I, p. 477). A través de la correspondencia que Freud mantuvo con Wilhelm Fliess, en el año 1897, podemos comprobar las inquietudes del joven Freud en torno al tema, así como lo que seguramente puede suponer el descubrimiento del concepto psicoanalítico de fantasía basándose en un autoanálisis en torno al complejo edípico.

En la carta nº 61 del 2-5-1897 Freud dice lo siguiente:

Alcancé una noción segura acerca de la estructura de una histeria. Todo se reduce a la reproducción de escenas, algunas de las cuales pueden ser alcanzadas directamente, mientras que a las otras sólo se llega a través de fantasías interpuestas. Las fantasías proceden de *cosas oídas, pero sólo más tarde comprendidas*, y todo su material es, por supuesto, genuino. Son construcciones defensivas, sublimaciones y embellecimientos de los hechos, sirviendo simultáneamente al propósito de la autoexoneración. Quizá puedan derivarse accidentalmente de las fantasías masturbatorias. Una segunda noción importante me induce a suponer que las estructuras psíquicas que en la histeria son objeto de la represión no son, en realidad, los recuerdos –pues nadie se entrega sin motivo a la actividad de la memoria–, sino *impulsos*¹²² derivados de las escenas primarias. (BNOC, 1981, III, p. 3565), (cursiva y nota añadidas).

Entonces en las tres neurosis (histeria, neurosis obsesiva y paranoia), se comparten los mismos elementos, además de una misma etiología. Estos elementos son: los recuerdos fragmentarios, los *impulsos* derivados de los recuerdos y las ficciones defensivas, que no son otra cosa que las fantasías.

Así, Freud establece unos pilares fuertemente armados en torno a los recuerdos, las pulsiones asociadas a estos y las fantasías. Un recuerdo es capaz de provocar un proceso dinámico que es reprimido, ya que los recuerdos no son objeto de la represión¹²³, *las estructuras psíquicas que en la histeria son objeto de la represión no son, en realidad, los recuerdos*. No es el propio recuerdo, sino los *impulsos* derivados de los recuerdos los que son reprimidos, y a su vez, estos impulsos son *derivados*

121 Para un estudio cronológico del uso del término que lleva a cabo Freud, a lo largo de su extensa obra nos hemos basado en el diccionario Akal de psicoanálisis (Mijolla, Alain Dir. 2007. "Diccionario internacional de Psicoanálisis", 2 volúmenes. Madrid. España: Akal., (I), pp. 477-480.

122 Podemos creer que estos impulsos son la deriva que antecede a la pulsión, puesto que ésta, no es otra cosa que un proceso dinámico caracterizado por un empuje como carga energética o factor de motilidad. Perfectamente puede ser allá por 1897, aquella incipiente intuición todavía no descubierta en su totalidad. Así y todo, en esta carta nº 61, se encuentran importantes reflexiones que posteriormente constituirán pilares imprescindibles de la teoría freudiana.

123 Conviene recordar que los recuerdos no son reprimidos, aun así, ¿pueden formar parte del inconsciente?, o ¿sólo los impulsos derivados de los recuerdos son los que forman parte del inconsciente? Estas pulsiones o cargas afectivas que invisten las representaciones son derivados de registros mnémicos inconscientes, es decir, de huellas mnémicas de una "memoria inconsciente", por su parte, los recuerdos forman parte de la memoria consciente. (cfr. 4. 2. 1. 3).

de las escenas primarias. En un añadido a esta carta nº 61, el denominado *Manuscrito L*, en una nota titulada *Arquitectura de la histeria*, Freud (1897), añade:

El objetivo consiste, al parecer, en llegar a las escenas primarias, a lo que en algunos casos se consigue directamente, pero en otros sólo a través de largos rodeos por las fantasías. Las fantasías son, efectivamente, antepórticos psíquicos erigidos para bloquear el acceso a esos recuerdos. Al mismo tiempo, las fantasías sirven a la tendencia a refinar los recuerdos, de sublimarlos. Están construidas en cosas oídas y sólo ulteriormente aplicadas, de manera que combinan lo vivenciado con lo oído, el pasado (de la historia de los padres y antecesores) con lo presenciado por el propio sujeto. Son las cosas oídas como los sueños a las cosas vistas, pues en el sueño nada se oye, sino que sólo se ve. (BNOG, 1981, III, p. 3566).

A partir de este momento Freud (1897), descubre la esencialidad de las fantasías. Su cometido en los estados patológicos no es otro que el de bloquear e impedir el acceso a los "recuerdos" y, más concretamente, al recuerdo de la *escena primaria*, aquella en la que el sujeto ha combinado lo oído con lo vivenciado, aunque todavía el propio Freud no especifica cuál es el contenido de las escenas primarias, sí nos pone sobre aviso de que el acceso mediante el recuerdo a dichas escenas, es bloqueado por las fantasías ya que el recuerdo de las escenas primarias provoca impulsos que son reprimidos. Si esos impulsos son reprimidos será, o bien por que interfieren el principio de placer, o porque el principio de realidad ejerce su poder censor. En un caso o en otro nos encontramos con la confrontación del deseo inconsciente con el preconscious. La fantasía se convierte en una construcción investida de los deseos inconscientes que trata de ocultar e impedir la manifestación de las ideas latentes. Son un proceso de escapatoria ante la imposibilidad de realizar el consecuente deseo inconsciente, prohibido y oculto. Son el contenido manifiesto que se aproxima mediante los sueños diurnos, los lapsus, el chiste, la experiencia onírica y la sublimación a aquello que es fantaseado y por lo tanto ha sido deseado.

En el *Manuscrito M*, que fue adjuntado a la carta nº 63 del 25-5-1897, se refiere a las fantasías de esta forma:

Las fantasías se originan por la combinación inconsciente de lo vivenciado con lo oído, siguiendo determinadas tendencias. Estas tendencias persiguen el propósito de tornar inaccesible el recuerdo del cual han surgido o podrían surgir síntomas. La formación de fantasías tiene lugar por un proceso de fusión y distorsión, análogo a la descomposición de un cuerpo químico combinado con otro. El primer tipo de deformación consiste, efectivamente, en la falsificación de la memoria [...] La formación de tales fantasías (en periodos de excitación) hace cesar los síntomas mnémicos, pero en su lugar aparecen ahora ficciones inconscientes. (BNOG, 1981, III, p. 3571).

Inconscientemente, se fusiona lo vivenciado. Es decir, lo experimentado con lo oído, lo que nos remite a las representaciones verbales.

Lo experimentado es susceptible de aportar registros emocionales que, en alguna ocasión, pueden tornarse –dependiendo de su intensidad–, en huellas mnémicas inconscientes.

Lo oído, se entronca directamente con las representaciones verbales que, como representaciones conscientes, ejercen de identidades del pensamiento. La distorsión o deformación que se produce, es la falsificación de la memoria, es decir, crear una estructura psíquica que pase por verdadera, por realmente vivida. Se produce una carga alucinatoria fantaseada que se impone a los restos mnémicos, es decir a los recuerdos conscientes que componen la memoria. Freud (1897), empieza a plantear el carácter dinámico de la fantasía, puesto que las ficciones inconscientes pueden aumentar su intensidad y de esta forma llegar a la consciencia:

Si la intensidad de tal fantasía aumenta a un punto que le permite irrumpir a la consciencia, será víctima de la represión y surgirá un síntoma producido por la retrogresión desde la fantasía hacia los recuerdos que la constituyen. (BNOC, 1981, III, p. 3571).

En ese caso, la represión aplacará la ficción ya consciente y aparecerá el síntoma que será producido por la retrogresión. En este momento ya quedan perfiladas las posteriores teorías en torno a las fantasías inconscientes, la represión y el síntoma, que serán enunciadas en 1900 en *La interpretación de los sueños*. Aquí establecerá su primera noción del conflicto psíquico, esta vez, bajo los términos de fantasía y represión ya que los sueños, como fantasías inconscientes, son la manifestación de deseos reprimidos.

También parece clara la asociación dinámica entre la fantasía y los recuerdos, en este caso, la *retrogresión (Rückdrängung)*¹²⁴, puede ser considerada como un indicio de una regresión temporal (cfr. 3. 3. 6) ya que uno de los orígenes de la fantasía se encuentra en el inconsciente. Cuando en la carta nº 61 del 2-5-1897, al referirse a la estructura de la histeria y la importancia de las fantasías a la hora de volver a reproducir, en suma, de recordar las escenas por parte de los pacientes, éstos se valen de fantasías interpuestas cuya procedencia es clara para Freud: «*Las fantasías proceden de cosas oídas, pero sólo más tarde comprendidas y todo su material es, por supuesto, genuino*» (BNOC, 1981, III, p. 3565). Cuando afirma que todo su material es genuino, que tiene un origen y que posteriormente se llegará a su comprensión, también nos alerta de que dichas fantasías, son «construcciones defensivas, sublimaciones y embellecimientos de los hechos» (BNOC, 1981, III, p. 3565) cuyo fin es la *autoexoneración*, la consecución de cierto grado de alivio ante el conflicto que acecha en el inconsciente. Por lo tanto, tiene cierta esencialidad de erigirse en un mecanismo defensivo (contra esas cosas oídas, pero sólo más tarde comprendidas), derivado de la represión impuesta a los impulsos que devienen del recuerdo de la escena primordial. En este punto donde *las cosas oídas serán más tarde comprendidas*, es donde se produce la *retrogresión (Rückdrängung)*, el «*esforzamiento hacia atrás*», es donde puede aparecer la manifestación regresiva del afecto derivado del impulso o estímulo pulsional con posterioridad (*nachträglich*), que es generado por el retorno de lo reprimido. Ahora bien, Freud (1987), se pregunta: «¿Será posible que también, más tarde, los impulsos se originen directamente de las fantasías?» (BNOC, 1981, III, p. 3574). A esta pregunta, encontrará respuesta y se la revelará a su amigo Fliess como un gran secreto. En su carta de 1897 (carta nº 69. Viena, 21-09-1897)¹²⁵, dirigida a Fliess así lo reconoce:

Permíteme que te confié sin más dilaciones el gran secreto que en el curso de los últimos meses se me ha revelado paulatinamente: ya no creo en mis neuróticos.

Esta revelación la argumenta en diferentes puntos:

1 El primer grupo lo forman los continuos desengaños en mis intentos de llevar mis análisis a una verdadera conclusión; las deserciones, precisamente entre aquellos pacientes que por un tiempo parecían ser los más favorables; la falta de los éxitos completos que tenía motivos para esperar; la imposibilidad de explicarme los resultados parciales, atribuyéndolos a otras razones que las ya hartamente conocidas.

124 En (AOC, 1992, I, p. 294), es traducido como «*esforzamiento hacia atrás*».

125 Recordemos que las anteriores cartas que hemos mencionado en este apartado se corresponden al mes de Mayo, por lo tanto, cuatro meses después Freud ya estaba aproximándose a uno de los grandes complejos de su teoría.

2 En segundo lugar, la asombrosa circunstancia de que todos los casos obligaban a atribuir actos perversos al padre..., y la comprobación de la inesperada frecuencia de la histeria, en la que siempre se cumple dicha condición, siendo en realidad poco probable que los actos perversos cometidos contra niños posean semejante carácter general. (Más aún: la perversión tendría que ser infinitamente más frecuente que la histeria, dado que la enfermedad sólo puede producirse cuando los sucesos [las experiencias traumáticas] se acumulan y cuando se agrega un factor que debilita la defensa).

3 En tercer término, la innegable comprobación de que en el inconsciente no existe un "signo de realidad", de modo que es imposible distinguir la verdad frente a una ficción afectivamente cargada. (Queda abierta así la posible explicación de que la fantasía sexual adopte invariablemente el tema de los padres).

4 Cuarto, la consideración de que ni aún en la psicosis de más profundo alcance llega a irrumpir el recuerdo inconsciente, de modo que el secreto de las vivencias infantiles no se traduce ni en el más confuso estado delirante. Si advertimos así que el inconsciente nunca puede llegar a superar la resistencia de la conciencia habremos de abandonar la esperanza de que en el tratamiento pueda producirse el proceso inverso, hasta llegar a la completa dominación del inconsciente por lo consciente.

Y al final añade: Ahora ya no sé a qué atenerme, pues no he logrado alcanzar la comprensión teórica de la represión y de su juego de fuerzas. Vuelvo a dudar de que sólo las vivencias ulteriores puedan suscitar fantasías retrotraídas a la infancia. (BNOC, 1981, III, pp. 3578-79).

Vemos que Freud ha destacado cuatro puntos que comienzan en el desengaño por no poder «llevar mis análisis a una verdadera conclusión» y «la asombrosa circunstancia de que todos los casos obligaban a atribuir actos perversos al padre», lo cual conlleva mantener la seducción como causa general de las neurosis. En el tercer punto es destacable como subyace parte de la respuesta a la pregunta formulada cuatro meses atrás: «¿Será posible que también más tarde los impulsos se originen directamente de las fantasías?». Razonadamente, Freud llega a la conclusión de que «en el inconsciente no existe un "signo de realidad"», lo que le hace plantearse que obviamente resultará muy difícil, por no decir casi imposible, establecer una clara línea divisoria entre una «ficción afectivamente cargada» (una fantasía o ficción defensiva), y la verdad como realidad «histórica de los acontecimientos» (Mijolla, 2007, p. 478). Entonces la fantasía sexual (generalmente la perversión y seducción paterna), puede tener su origen en una fantasía inconsciente, ausente de signos de realidad.

Lo que Freud extrae de sus pacientes, sus declaraciones, bien pueden ser reales o ficciones afectivamente cargadas. Más bien lo segundo, ya que como asegura en el último punto de esta carta, el recuerdo infantil inconsciente no alcanzará la conciencia, no llegará a superar sus resistencias para hacerse consciente. De lo cual deduce, que lo consciente no podrá dominar el inconsciente ni siquiera mediante el tratamiento. Esto le hará dudar de que solamente las *vivencias ulteriores* sean las que capaciten la creación de fantasías, en este caso, fantasías *retrotraídas* de la infancia.

4. 3. 4. 3. 2 LA CONFESIÓN DE LA FANTASÍA EDÍPICA

Pasado un mes, concretamente el 15-10-1897, en otra carta, la nº 71, revela a su amigo Fliess que se encuentra en un proceso de ferviente autoanálisis: «Mi autoanálisis es, en efecto, lo más importante que tengo entre manos, y promete llegar a ser del mayor valor para mí si lo llevo hasta su término final» (BNOC, 1981, III, p. 3582).

Freud (1897), halló lo que el describió como «una idea de valor general», no eran otra cosa que las pulsiones edípicas, así lo describe:

No es, por cierto, un asunto fácil. Ser absolutamente sincero consigo mismo es un buen ejercicio. Se me ha ocurrido sólo una idea de valor general. También en mí comprobé el amor por la madre y los celos contra el padre, al punto que los considero ahora como un fenómeno general de la temprana infancia. (BNOC, 1981, III, p. 3584).

El hecho de considerarlos como *un fenómeno general de la temprana infancia*, conlleva atribuir a dichos impulsos una inherente huella determinante en el posterior desarrollo psicosexual de los menores. La obra Edipo Rey puede ser el ejemplo que demuestre su vigencia, a través del «apasionante hechizo» que ejerce:

El mito griego retoma una compulsión del destino que todos respetamos porque percibimos su existencia en nosotros mismos. Cada uno de los espectadores fue una vez, en germen y en su *fantasía*, un Edipo semejante, y ante la realización onírica trasladada aquí a la realidad todos retrocedemos horrorizados, dominados por el pleno impacto de toda la represión que separa nuestro estado infantil de nuestro estado actual. (BNOC, 1981, III, p. 3584) (la cursiva es añadida).

Al reconocer que en las fantasías hemos podido imaginar que éramos como Edipo, es reconocer que, partiendo de un deseo inconsciente, hemos querido alcanzar el cumplimiento de éste. Una vez que la fantasía ha sido reprimida al volver a reconocer en Edipo nuestro inconfesable deseo, *retrocedemos horrorizados*. Lo importante es la pervivencia de la fantasía desiderativa y como Freud entro en contacto personalmente con los deseos edípicos. Así lo reconoció y, según Roger Perron «podemos situar en el año 1897 el nacimiento del concepto psicoanalítico de fantasía» (Mijolla, 2007, p. 478), puesto que como posteriormente Freud confirmó en su autobiografía de 1925, fue en el año 1987 cuando entró en contacto con el complejo de Edipo, lo que le llevo a reconocer que en las *fantasías optativas* (anteriormente concebidas como *ficciones defensivas*), se encuentran los motivos principales de los síntomas neuróticos. Es en este momento cuando Freud abandona la teoría de la seducción y pasa de la teoría del trauma propiamente dicha, a la del conflicto psicoanalítico, donde lo Real, ahora da paso a lo imaginario, a las fantasías, a un mundo fantasmaticado donde el sujeto-*fantasma*, es el protagonista.

Así confiesa Freud en su *Autobiografía* (1924 [1925]), su propia confusión:

Antes de adentrarme más en el estudio de la sexualidad infantil he de recordar un error, al que sucumbí durante algún tiempo, y que hubiese podido serme fatal. Bajo la presión del procedimiento técnico que entonces usaba, reproducían la mayoría de mis pacientes escenas de su infancia cuyo contenido era su corrupción sexual por un adulto. En las mujeres este papel de corruptor aparecía atribuido, casi siempre, al padre. Dando fe a estas comunicaciones de mis pacientes, supuse haber hallado en estos sucesos de corrupción sexual durante la infancia las fuentes de las neurosis posteriores. Algunos casos en los que tales relaciones con el padre, el tío o un hermano mayor habían continuado hasta años cuyo recuerdo conservaba clara y seguramente el sujeto, robustecieron mi convicción. No extrañaré que ante estas afirmaciones sonría irónicamente algún lector, tachándome de demasiado crédulo; pero he de hacer constar que esto sucedía en una época en la que imponía intencionadamente a mi juicio crítico una estrecha coerción para obligarle a permanecer imparcial ante las sorprendentes novedades que el naciente método psicoanalítico me iba descubriendo. Cuando luego me vi forzado a reconocer que tales escenas de corrupción no habían sucedido realmente nunca, siendo tan sólo fantasías imaginadas por mis pacientes, a los que quizá se las había sugerido yo mismo, quede perplejo por algún tiempo.

Mi confianza en mi técnica y en los resultados de la misma recibió un duro golpe. Había llegado, en efecto, al conocimiento de tales escenas por un camino técnico que me parecía correcto, y su contenido se hallaba evidentemente relacionado con los síntomas de los que mi investigación había partido. Pero cuando logré reponerme de la primera impresión deduje en seguida de mi experiencia las conclusiones acertadas, o sea, las de que los síntomas neuróticos no se hallaban enlazados directamente a sucesos reales, sino a fantasías optativas, y que para la neurosis era más importante la realidad psíquica que la material. Tampoco creo haber podido "sugerir" a mis pacientes tales fantasías de corrupción. Fue éste mi primer contacto con el complejo de Edipo, que después había de adquirir tan extraordinaria importancia para el psicoanálisis; pero entonces no llegué a vislumbrarlo debajo de su fantástico disfraz (BNOO, 1981, III, pp. 2776-77).

Claramente, el propio Freud (1924), admite que a través del complejo de Edipo reconoció el papel fundamental de las fantasías en la formación de síntomas, por lo tanto los deseos inconscientes generarán síntomas como la angustia, que deberán ser reprimidos para que cese dicho síntoma. Aquí, la angustia sintomática provoca la represión, no es la represión la que provoca la angustia (cfr. 4. 2. 2. 1).

En honor a Freud debemos señalar que si bien no siempre las supuestas neurosis, sean infantiles o adultas, tienen su origen en abusos sexuales (pansexualismo), sí es cierto, que en los últimos tiempos se hacen públicas y proliferan las denuncia de abusos sexuales sobre menores por parte de familiares, educadores, religiosos o extraños, ya sean en entornos íntimos o más generales. Hoy en día los casos de pederastia y el uso de pornografía infantil, lamentablemente son diariamente noticia¹²⁶.

4. 3. 4. 3. 3 EVOLUCIÓN

Pero Freud no llegó a estas conclusiones en una etapa tan tardía, sino que las fue perfilando a lo largo de toda su trayectoria. El papel fundamental de las fantasías quedó demostrado progresivamente desde 1897 hasta 1918, donde en su trabajo *Historia de una neurosis infantil*, definitivamente afronta el problema de diferenciar entre una realidad histórica minuciosamente recopilada y la creación irreal de fantasías, formadoras de una realidad fantasmática.

En el año 1897 en su trabajo *Los recuerdos encubridores*, establece que las fantasías en la etapa de la adolescencia cumplen la función de ser recuerdos encubridores que intervienen en la reconstrucción de los recuerdos de la infancia. En el año 1900, en su obra *La interpretación de los sueños*, las experiencias oníricas como fantasías inconscientes, se convierten en realización de deseos. En el año 1907 y 1908, en sus trabajos *El delirio de los sueños en la Gradiva de W. Jensen* y *Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad*, acaba concretando la importancia de las fantasías en la reproducción de los síntomas; también en 1908, en *Teorías sexuales infantiles*, las fantasías se convierten en producciones imaginarias que posibilitan la explicación de los sistemas de la sexualidad; y ya en la anteriormente mencionada *Historia de una neurosis infantil*, de 1918 (más comúnmente conocida como *El hombre de los lobos*), redactada en 1914 con posteriores añadidos, es donde diferencia entre la realidad histórica del sujeto y la creación fantasmática de recuerdos

126 Uno de los innumerables motivos de crítica hacia Freud, se ha visto recientemente centrado en el psicoanálisis y la teoría de la seducción, ya que clásicamente se ha desestimado la realidad de la infancia y en su lugar se ha considerado la fantasía infantil. Dado el creciente número de denuncias y noticias sobre abusos sexuales en la infancia, se ha vuelto a revitalizar el interés por la citada teoría de la seducción. (Izenberg, Gerald N. (1996). *Seducidos y abandonados: auge y ocaso de la teoría de la seducción*, p. 29. En (Neu, Jerome (Ed). *Guía de Freud*. Gran Bretaña: Cambridge University Press).

relacionada con la *fantasía originaria*, que es filogenéticamente transmitida (cfr. 4. 2. 2. 3. 1). Son las *Urphantasien*, conocidas como fantasías originarias.

4. 3. 4. 3. 4 *URPHANTASIEN*: las escenas primordiales

La importancia de estas «fantasías primordiales», radica en que son estructuras de fantasías inconscientes, fijadas mediante la herencia filogénica y, que al igual que las atávicas representaciones míticas, tratarán de dar respuesta a los enigmáticos estados del niño ante la falta de representaciones psíquicas que le ayuden a construir sus estructuras yóicas. Por lo tanto, debemos identificarlas con estados conflictivos psíquicos que devienen en trauma.

Estas fantasías, principalmente, son de tres tipos: la de seducción, la de castración, y la del coito entre los padres. Serán construidas como «escenas originarias» que, a su vez, servirán para entender los diferentes orígenes intrínsecos al sujeto:

- 1 la fantasía de seducción: será el origen de la sexualidad.
- 2 la fantasía de castración: el origen de la diferencia de sexos.
- 3 la fantasía de la relación sexual entre los padres: el origen del sujeto.

Se añadirá una más, la de las fantasías intrauterinas, aunque ésta, generalmente, será más irrelevante en la estructuración del sujeto.

Pues bien, como veníamos diciendo, estas fantasías se encuentran de un modo general en los seres humanos. La complejidad de las *urphantasien*, llevó a Freud a plantear éstas, como estructuras que sobrepasan las variaciones personales, de la ontogénesis, a la filogénesis, es decir, de lo general a lo concreto. Se construye la idea de una formación psíquica típica, que es anterior a la vivencia individual del sujeto, a lo personal. Está fijada en el origen y tiene su punto de partida en la represión primaria.

Estas fantasías, son la solución que el psicoanalista debe aplicar como modelo estructural de las fantasías del paciente. El psicoanalista deberá encajar las variadas y sorprendentes fantasías patológicas, en los diferentes modos de escenas originarias: la relación sexual entre los padres, la castración, la seducción y las fantasías intrauterinas. Rastrear y encontrar una estructura latente que encaje en estos modos operativos de la funcionalidad psíquica fantasmática de modo que le permita desentrañar el conflicto psíquico y reconocer su complicado y laberíntico sentido manifiesto que se expresa en los síntomas.

El arranque de dicho conflicto se establece en la niñez, donde las *urphantasien*, son huellas mnémicas heredadas que el niño utilizará para dar o encontrar respuesta a los enigmas que se le plantean en el desarrollo y evolución de sus estructuras yóicas. En este sentido, a Freud se le planteará un dilema que surge entre el papel del acontecimiento y el de la constitución: la verdad prehistórica (el acontecimiento), que sirve para rellenar las lagunas de la verdad individual (la constitución). Así lo expuso Freud en (1916 [1917]), en *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, en la parte III, en *Teoría general de las neurosis*, en la lección XXII, *Vías de formación de síntomas*:

A mi juicio, tales fantasías, a las que, en unión de otras varias, creo poder calificar de «primitivas», constituyen un patrimonio filogénico. Por medio de ellas vuelve el individuo a la vida primitiva, cuando

la suya propia ha llegado a ser excesivamente rudimentaria. Es, además, posible que todo lo que el sujeto nos relata cómo fantasías durante el análisis, o sea la seducción infantil, la excitación sexual a la vista del comercio carnal de los padres y la amenaza de castración, o más bien, la castración; es posible, repito, que todas esas invenciones fueran en épocas lejanas, en las fases primitivas de la familia humana, realidades concretas, y que dando libre curso a su imaginación no haga el niño sino llenar, con ayuda de la verdad prehistórica, lagunas de la verdad individual. (BNOG, 1981, II, p. 2354).

En los acontecimientos arcaicos y casi mitológicos, es donde estas escenas, como acontecimientos reales traumatizantes, son capaces de encontrarse enmascarados por las fantasías. Es por ello que Freud se esforzará en demostrar que la estructura de la fantasía se basa en algo distinto del acontecimiento ocurrido. Su caso paradigmático será el de *Historia de una neurosis infantil* (1914 [1918]), conocido como el del *Hombre de los lobos*.

Podemos considerar las *Urphantasien*, tal como apuntamos en (cfr. 4. 2. 2. 3. 1), como una de las consecuencias de la represión originaria que, tendrá en la formación de las representaciones inconscientes o fantasías originarias (*Urphantasien*), su lado más oscuro y mítico.

4. 3. 4. 4 LA REALIDAD MATERIAL: lo superado

La realidad material está condicionada a una prueba de realidad. Ha de suceder "algo" que nos confirme la posibilidad de poder creer. Aún así, parece extremadamente difícil poder llegar a creer en realidades sobrenaturales. Hoy en día, siguen estando vigentes y es común este tipo de creencias en las sociedades llamadas "primitivas" aunque, ciertamente, resulta paradójico.

En las sociedades actuales, atribuimos a las supuestas "sociedades primitivas" la exclusividad en las creencias sobrenaturales de origen atávico. Generalmente, son cuestiones que pueden ser relacionadas con ceremoniales folclóricos o con las religiones animistas. Repito, resulta paradójico; en el mundo civilizado, existen cinco grandes grupos religiosos que supuestamente congregan a más de 5.800 millones de personas de los más de 7.000 millones que pueblan la tierra, tan sólo 400 millones practican religiones que podemos considerar primitivas o folclóricas, frente a los cuatro grupos predominantes: el cristianismo, el islam, el budismo, el hinduismo. Si algo tienen en común estos cinco grupos, es que basan su creencia en lo sobrenatural, tanto desde el cristianismo como el animismo y sus creencias tribales, tienen su origen en la creencia de hechos improbables y sólo reconocibles en la conciencia individual. Son actos de fe, que escapan a la doctrina racional, incluso a la menos exigente y laxa. Son creencias que, si bien pueden ser experimentadas colectivamente, solamente serán verificables en la interioridad de nuestras conciencias. En la creencia de factores irracionales entendidos como soluciones espirituales. Con esto, no queremos decir que la realidad material sea predominantemente religiosa, ni mucho menos, pero sí destacar que en ambos casos: la creencia en la realidad material, tanto como en la religión, tienen puntos en común, aunque la creencia en atávicas y prehistóricas experiencias se atribuya casi exclusivamente a los pueblos primitivos, tan alejados del etnocentrismo occidental. Estos puntos en común, son la creencia en cuestiones sobrenaturales, que escapan a una realidad racionalmente entendida, y que se encuentran generalmente más allá de nuestras propias capacidades perceptivas. En creencias que en muchas ocasiones, tienen su origen en sensaciones o experiencias perceptivas extrasensoriales.

En la cuestión de las creencias en las viejas convicciones primitivas mediante la prueba de la realidad material, debe de suceder algo en esta vida que nos brinde una nueva confirmación. La realidad material se confirmará por los hechos sucedidos (cfr. 4. 3. 3) y estos hechos nos facilitarán

la confirmación de esas creencias de carácter animista y supersticioso, en definitiva, de volver a creer en una realidad sobrenatural.

El carácter angustioso que se asocia a lo siniestro, en estos casos, lo vimos en (cfr. 4. 1. 3), cuando tratamos de descifrar el núcleo de lo angustioso. Entonces, quedó determinado que en la realidad material se experimentará, en primer lugar, un miedo hacia algo conocido que puede hacerse real. «Un temor que podemos considerar como miedo a lo siniestro» (BNOC, 1981, III, p. 2502). Un miedo hacia lo siniestro que, en este caso, se experimentará no sólo por las características de las viejas creencias relacionadas con todo tipo de factores, que en el imaginario se han ido fortaleciendo desde la niñez como fabulas, cuentos y leyendas, *el animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, las actitudes frente a la muerte*, sino que también por la posibilidad de que se produzca el retorno de lo reprimido, de la confrontación entre lo inconsciente y lo psíquico de la realidad material. Lo que retorna es algo olvidado o reprimido que se vuelve siniestro porque siendo conocido, familiar, heimlich, su inclusión en la realidad resultará del orden fantástico y provocará un miedo a algo conocido que no debería de haber retornado.

Basándonos en el cuadro clasificatorio (cfr. 4. 3. 3), expuesto anteriormente, podemos utilizar, en este caso, los fenómenos pertenecientes a los dos primeros grupos: los que se corresponden con el grupo primero, el de la alteridad, y los del grupo segundo, el de la omnipotencia, siendo éste el más importante y el que contiene una diversidad de fenómenos mayor.

Clasificación temática provocadora de estímulos displicentes	
ALTERIDAD	1 Muñecos inanimados 2 El doble
OMNIPOTENCIA	3 La muerte 4 El factor de repetición 5 Intenciones malévolas y poderes ocultos 6 El mal de ojo 7 los deseos realizados 8 Percepciones visuales y auditivas 9 La oscuridad, la soledad y el silencio

Las viejas o atávicas convicciones son las que se corresponden con el animismo, la magia y los encantamientos, y la omnipotencia del pensamiento, y en líneas generales, cuando suceden estos hechos, se desencadenan los siguientes factores capaces de proyectar un estímulo displicente como fenómeno de una realidad material. Estos factores que ya vimos más detenidamente, se corresponden con: La inmediata realización de deseos, las ocultas fuerzas nefastas, el retorno de los muertos, los espíritus y los espectros, la coincidencia entre un deseo y su realización la enigmática repetición de hechos análogos o la compulsión a la repetición, las más engañosas percepciones visuales y los ruidos más sospechosos.

Todas estas cuestiones, como viejas y atávicas creencias inherentemente reminiscentes en nuestra condición evolutiva como seres primitivos, pueden llegar a permanecer inconscientemente reprimidas u olvidadas en nosotros y estar a la espera, «al acecho de una confirmación» (BNOC, 1981,

III, p. 2502), esta confirmación se realizará mediante una prueba *material* real, «en cuanto *suced* algo en esta vida», tiene que acaecer, realizarse un *algo*, tiene que suceder un hecho que nos haga volver a creer en aquellas atávicas creencias olvidadas o reprimidas. Entonces, se desencadenará un proceso, circunscrito a una experiencia emocional que pueden llegar a provocar un temor que consideraremos como miedo a lo siniestro y para Freud (1919): «Se trata exclusivamente de algo concerniente a la prueba de realidad, de una cuestión de realidad material» (BNOC, 1981, III, p. 2502).

Anteriormente (*cfr.* 4. 3. 4), hemos podido comprobar cómo el problema entre lo psíquico y los hechos materiales, determinan en nuestras mentes la escisión entre la conciencia y la fisicidad, que en términos psicoanalíticos, será planteado partiendo de la prueba de realidad (*cfr.* 4. 3. 4. 2), que es sometida al examen de realidad (*cfr.* 4. 3. 4. 2. 1) y donde finalmente los estímulos pulsionales (*cfr.* 4. 3. 4. 2. 3), no cejarán en su empeño para satisfacer al principio de placer mediante las fantasías (*cfr.* 4. 3. 4. 3). De tal forma, que la realidad material fijará como consecuencia de un hecho sucedido, un proceso capaz de provocar estímulos displicentes que se proyectarán en una realidad sobrenatural como representaciones de lo fantaseado. Este estímulo displicente, será capaz de desarrollar un proceso endopsíquico que validará, mediante lo sobrenatural, la inclusión de lo fantástico en la realidad.

4. 3. 4. 4. 1 NATHANAEL¹²⁷ Y LA REALIDAD MATERIAL

Uno de los ejemplos más claros de la inclusión de lo fantástico en la realidad material podemos encontrarlo en las experiencias del joven Nathanael. El protagonista del relato de Hoffmann al que Freud (1919), dedica una especial atención (BNOC, 1981, III, pp. 2488-4293), como ejemplo de lo siniestro patológico. Como ya explicamos anteriormente (*cfr.* 4. 1), aunque Nathanael sea un personaje de ficción, sus patologías pueden ser aplicables y reconocibles en algunos de los contenidos de la clasificación temática provocadora de estímulos displicentes (*cfr.* 4. 3. 3), es decir, en la realidad psiconeurótica.

Basándose en el cuento de Hoffman *El hombre de la arena* de 1815, el vienes ejemplifica sus hipótesis. El relato narra la desgraciada vida del joven Nathanael, sujeto a una obsesiva fantasía forjada en su niñez. La impresión causada por una serie de circunstancias siendo niño, lo traumatizarán y acompañarán durante su existencia. Al recordar o sentir, por circunstancias específicas, sensaciones afines a la emoción experimentada en su niñez, vuelve inevitablemente a revivir los terrores infantiles, lo cual se vuelve catastrófico, terminando con su propia vida. Los terrores infantiles se vuelven angustia retornada, incontrolable y destructiva. La aparición de un personaje como el arenero en la vida de Nathanael se vuelve crucial, su origen se remonta a las historias que las madres cuentan a sus hijos para que se vayan a la cama a dormir. Cuando al niño Nathanael le cuentan la historia del hombre de la arena, él imagina que es un extraño personaje que viene por las noches a su casa y se entrevista con su padre. La muerte de éste, en extrañas circunstancias y en compañía del "imaginado" arenero, obsesionan los recuerdos del joven. Pasado un tiempo, y ya siendo un joven con planes matrimoniales, la reaparición del personaje del arenero, activa un mecanismo que desencadena un estado emocional irracional que termina con la vida de nuestro, tristemente y atormentado, joven protagonista.

El hecho de no poder superar dichos terrores, conlleva la pérdida total de autocontrol, y la triste consecuencia de una insoportable existencia, siempre pendiente y dependiente, de la angustia que retorna y provoca la emoción siniestra.

¹²⁷ El nombre de Nathanael, curiosamente, contiene alusión a la vida como: natal=nacimiento., y a la muerte, como: Thanatos= muerte.

Para Freud (1919), lo siniestro “radica” en el retorno de la angustia, que conlleva volver a sentir ese estado emocional que queda fijado en el inconsciente. En cuanto a ese estado emocional, podemos describirlo mediante el registro simbólico del lenguaje, objetualizarlo bajo el efecto estético, pero sólo serán instantáneas y fugaces representaciones de una emoción pretérita e incognoscible. En unas ocasiones, lograrán aproximarse a la inefabilidad de la cuestión, y en otras a provocar cierta sensación emocional.

A continuación, vamos a centrarnos en el relato de Hoffmann. Es posible, en la medida de nuestras posibilidades, prestar atención y remarcar ciertos detalles y argumentos de gran sutileza que son realmente interesantes de destacar.

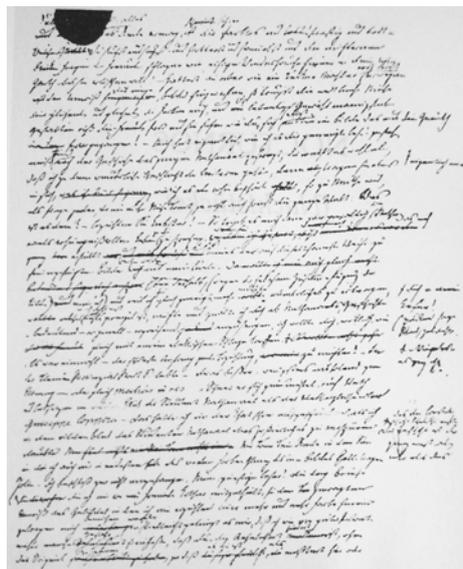
4. 3. 4. 4. 2 HOFFMANN

En primer lugar, obligadamente, debemos centrarnos en el texto narrativo escrito en 1815. *El hombre de la arena*, (*Der Sandmann*), pertenece a las *Escenas nocturnas* o *Cuentos nocturnos* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann- nacido en Königsberg en 1776, fallecido en Berlín en 1822-. Desde joven, sintió inclinaciones artísticas que lo llevaron a ser considerado como un músico bien cualificado puesto que con doce años ya compuso sus primeras piezas musicales. Abandonando la actividad artística, terminó sus estudios de jurista lo que le permitió trabajar en la administración. Durante su estancia en Varsovia vivió una época de gran intensidad en la actividad artística. Fue compositor, pintor, escenógrafo y caricaturista, lo que desvela un espíritu polifacético y de gran sensibilidad. Es considerado como el escritor más universal entre los «escritores románticos alemanes», que encontraron en lo irracional y el sentimiento, la desmitificación de la razón como vía de desarrollo para sus obras.

La estética romántica no desdeña el gusto por lo fantástico mitificado en la naturaleza sublime y panteísta. Lo irracional asociado al inconsciente encarnado en las creencias atávicas arraigadas en los mitos arcaicos, las leyendas y el folclore son la vía hacia la experiencia emocional negativa, hacia un lado oscuro, no resuelto, en la infinitud idealista. Es la vertiente emocional proyectada hacia una realidad sobrenatural y oscura. Poblada de seres imaginarios y fantásticos. Es el reencuentro con la orografía del inconsciente que emana fuertes experiencias emocionales, que permiten recuperar el universo interior escindido por el sueño de la razón y por un *cogito* domesticado.



69. Autorretrato.



70. Manuscrito original del relato.



71. Ilustración de Hoffmann para su relato.

En sus relatos se mezclan lo sobrenatural con lo Real, dando lugar a la aparición de lo fantástico. Su relato *El hombre de la arena*, según Herrero Cecilia: «Se suele citar como ejemplo de lo fantástico *interior* (los acontecimientos de inquietante extrañeza están relacionados con los miedos y las obsesiones del personaje)» (2000, p. 47).

Hoffmann era capaz de establecer similitudes sensoriales entre la experiencia onírica y el de las huellas que dejaron nuestras primeras impresiones, aquellas que, como Freud (1900) dijo, marcaron nuestro carácter (cfr. 3. 3. 12). A continuación transcribimos un pasaje recogido por Otto Rank (1914), -incluido en la cuarta edición y que podemos leer en la edición de Alianza (1015)- en torno a Hoffmann:

E. T. A. Hoffmann, que dedicó gran atención a los sueños y a los estados análogos, escribe en *Kater Murr* (I, 1): “El primer despertar a la conciencia permanece eternamente incognoscible. Si de repente lo descubriéramos, creo que nos mataría el sobresalto. ¿Quién no ha sentido la tremenda angustia de

los momentos inmediatos al despertar de un profundo sueño y de la inconsciencia del reposo cuando, sintiéndonos a nosotros mismos, tenemos que recordarnos nuestro propio ser? Mas, para no divagar más, concretaré diciendo que, a mi juicio, toda intensa impresión psíquica recibida durante aquella época de nuestro desarrollo deja tras de sí una semilla, que gemina y crece con el florecimiento de nuestra capacidad espiritual, de manera que todo el placer y todo el color de aquellas horas de nuestro crepúsculo matutino continúan viviendo en nosotros, y de este modo son realmente las tierras y melancólicas voces de los seres queridos las que resuenan en nuestros sueños. (2014, LIS, II, p. 345).

Claramente se aprecia la capacidad del escritor para tratar de comprender los procesos subconscientes del aparato psíquico, estableciendo una poética personal. Hoffmann fue un personaje singular y su vida refleja parte de las inquietudes que estimulaban su locuaz y portentosa imaginación¹²⁸.

4. 3. 4. 4. 3 EL CUENTO: *Der Sandmann* (1815)

Ahora, vamos a centrarnos en el relato de Hoffmann, vamos a abordar la visión del relato desde el punto de vista de dos expertos en literatura: Remo Cesarini (1933-2016), profesor y crítico literario y Louis Vax catedrático en filosofía. El relato, está estructurado en tres cuerpos.

1 La primera mitad del relato, está integrada por un relato epistolar. Empieza con las epístolas entre Nathanael, su prometida Clara y Lotario el hermano de esta.

2 Esta segunda parte está compuesta de un largo relato intermedio metanarrativo. En esta ocasión el narrador dirige directamente al lector, con una propuesta enfocada en «la discusión de los problemas del planteamiento del relato» (Cesarini, 1999, p. 30).

3 Para finalizar, la última parte del relato se compone de una narración objetiva en tercera persona.

Cesarini se preocupa en explicar los entresijos de la técnica narrativa utilizada por Hoffmann, destacando en la primera parte la naturaleza equívoca inconsciente en los intercambios epistolares, puesto que la carta que inicia el relato, donde Nathanael describe los inicios de sus terrores infantiles, hasta llegar a la actualidad, cuando vuelve a aparecer el malvado Coppelius. Ahora, como el vendedor ambulante Coppola, va dirigida a Lothar el hermano de su prometida Clara, pero que finalmente es enviada a ésta, por lo que de forma casual, es puesta al día de los problemas que aquejan a su prometido.

En el segundo cuerpo del cuento, en el intermedio metanarrativo, el narrador llega a plantearnos «tres hipotéticos modos posibles» para establecer la relación entre el narrador, el lector y el relato.

1 El lector tiene que aceptar los elementos sobrenaturales, es decir la inclusión de lo fantástico en la realidad.

128 Ver anexo.

2 El narrador transmite al lector los hechos garantizando su veracidad. En este caso deja libertad para que el lector interprete los hechos acaecidos en el cuento.

3 El narrador se implica se implica en el relato mediante un lenguaje emotivo y valorador.

Con estas tres propuestas de lectura, en realidad, Hoffman, lo que nos está proponiendo es una estrategia interpretativa y nos apela mediante tres cuestiones: en el primer caso ¿estamos ante la narración de un cuento fantástico?, en el segundo caso: ¿nos plantea la posibilidad de un mundo y personajes reales?, y ya, en el tercer caso: ¿es realmente una propuesta narrativa seria o cómica? Igualmente, en la primera mitad, se nos planteará a quien debemos creer, a Nathanael y su delirante relato de los acontecimientos, o en cambio, debemos creer y tener por válidos los razonamientos lógicos y racionales de Clara en respuesta a la carta equivocadamente recibida.

Para Louis Vax (1981), la aventura de Nathanael se encuentra en el centro de un poder tenebroso:

Rodea a Nathanael de un círculo fatal que se cierra en torno a él cada vez que está a punto de escapar a su dominio. ¿Quién no percibe las afinidades del presentimiento, la repetición y la fatalidad? Los caprichos de una imaginación sombría hacen que el joven vea llegar de improviso a Coppélius en el momento más favorable para separarle de Clara antes de sus bodas; y el hecho se produce, efectivamente. Una similitud de nombres y de rostros le incitan a comparar a Coppélius y Coppola; tanto más oscuro el tema del ojo se transparenta en sus patronímicos. La muñeca que gira como un torbellino en un círculo de fuego, es el niño vapuleado sin miramientos ante el brasero de los alquimistas, es la imagen de sí mismo evocada por Nathanael en su poema, es el maniquí que se arrancan uno a otro los dos inventores, es Clara a la que el demente se apresta a lanzar al vacío. Las brasas que el niño distingue en el hogra y los anteojos de Coppola se parecen mucho a unos ojos vivos. Los primeros, como el *Sandmann* de la leyenda, son capaces de dejar ciego brutalmente al niño; los segundos, de arrebatar su poder visual al adolescente. Por haberla contemplado a través del antejo comprado a Coppola, Nathanael se verá desposeído de su *Sehkrft* (vista) en beneficio de Olympia: Spalanzani lo confirma expresamente al arrojar a los pies del estudiante los ojos ensangrentados del maniquí. (Vax, 1981, p. 104).

Para Vax, se mezcla la ironía romántica con un despliegue de fantasía donde se establecen libremente los complejos juegos entre lo objetivo y lo subjetivo, anunciando el inconsciente y la conciencia psíquica mediante una técnica narrativa, en la que no duda en dirigirse directamente al lector, incluir un prefacio a mitad del cuento y además, mezclar literatura y crítica, creación y también reflexión. (1981, p. 105). Como anteriormente mencionamos (*cf.* 4. 3. 4. 4. 2), Hoffman, articulará sus diferentes recursos técnicos estableciendo una poética personal para tratar, mediante su obra literaria, de comprender los procesos subconscientes que gobiernan el aparato psíquico,

4. 3. 4. 4. 4 LA INTERPRETACIÓN FREUDIANA: las ocultas fuerzas nefastas

En su interpretación, Freud (1919), realiza una síntesis del relato y, en una nota al pie de página, realiza un análisis clínico psicoanalítico¹²⁹. En torno a la emoción siniestra experimentada en la realidad

129 Este otro análisis será uno de los puntos principales en el epígrafe dedicado a la realidad psíquica.

material nos serviremos, no sólo de la síntesis que realiza Freud sino que, también, otros pasajes del relato contienen interesantes cuestiones que serán relevantes para tratar determinados asuntos.

A continuación transcribiremos el resumen que el propio Freud hace del relato, no tiene sentido realizar otra sinopsis, puesto que la de Freud es excelente:

El estudiante Nataniel, con cuyos recuerdos de infancia comienza el cuento fantástico, a pesar de su felicidad actual no logra alejar de su ánimo las reminiscencias vinculadas a la muerte horrible y misteriosa de su amado padre. En ciertas noches su madre solía acostar temprano a los niños, amenazándolos con que «vendría el hombre de la arena», y efectivamente, el niño oía cada vez los pesados pasos de un visitante que retenía a su padre durante la noche entera. Interrogada la madre respecto a quién era ese «arenero», negó que fuera algo más que una manera de decir, pero una niñera pudo darle informaciones más concretas: «Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con los cuales parten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien.

Aunque el pequeño Nataniel tenía suficiente edad e inteligencia para no creer tan horripilantes cosas del arenero, el terror que éste le inspiraba quedó sin embargo fijado en él. Decidió descubrir qué aspecto tenía el arenero, y una noche en que nuevamente se lo esperaba, escondióse en el cuarto de trabajo de su padre. Reconoce entonces en el visitante al abogado Coppelius, personaje repulsivo que solía provocar temor los niños cuando, en ocasiones, era invitado para almorzar; así, el espantoso arenero se identificó para él con Coppelius. Ya en el resto de la escena, el poeta nos deja en suspenso sobre si nos encontramos ante el primer *delirio de un niño* poseído por la angustia o ante una narración de hechos que, en el mundo ficticio del cuento, habrían de ser considerados como reales. El padre y su huésped están junto al hogar, ocupados con unas brasas llameantes. El pequeño espía oye exclamar a Coppelius: «¡Vengan los ojos, vengan los ojos!», se traiciona con un grito de pánico y es prendido por Coppelius, que quiere arrojarle unos granos ardientes del fuego a los ojos, para echarlos luego a las llamas. El padre le suplica por los ojos de su hijo y el suceso termina con un desmayo seguido por larga enfermedad. Quien se decida por adoptar la interpretación racionalista del «arenero», no dejará de reconocer en esta fantasía infantil la influencia pertinaz de aquella narración de la niñera. En lugar de granos de arena, son ahora brasas encendidas las que quiere arrojarle a los ojos, en ambos casos para hacerlos saltar por sus órbitas. Un año después, en ocasión de una nueva visita del «arenero», el padre muere en su cuarto de trabajo a consecuencia de una explosión y el abogado Coppelius desaparece de la región sin dejar rastro.

Esta terrorífica aparición de sus años infantiles, el estudiante Nataniel la cree reconocer en Giuseppe Coppola, un óptico ambulante italiano que en la ciudad universitaria donde se halla viene a ofrecerle unos barómetros, y que ante su negativa exclama en sí jerga: «¡Eh! ¡Nienti barometri, niente barometri! –ma tengo tambene bello oco...bello oco.» El horror del estudiante se desvanece al advertir que los ojos ofrecidos no son sino inofensivas gafas; compra a Coppola un catalejo de bolsillo y con su ayuda escudriña la casa vecina del profesor Spalanvani, logrando ver a la hija de éste, la bella pero misteriosamente olvidada silenciosa e inmóvil Olimpia. Al punto se enamora de ella, tan perdidamente que olvida a su sagaz y sensata novia. Pero Olimpia no es más que una muñeca automática cuyo mecanismo es obra de Spalanvani y a la cual Coppola –el arenero– ha provisto de ojos. El estudiante acude en el instante en que ambos creadores se disputan su obra; el óptico se lleva la muñeca de madera, privada de ojos, y el mecánico, Spalanvani, recoge del suelo los ensangrentados ojos de Olimpia, arrojándoselos a Nataniel y exclamando que es a él a quien Coppola se lo ha arrancado. Nataniel cae en una *nueva crisis de locura y, en su delirio*, el recuerdo de la muerte del padre se junta con esta nueva impresión: «¡Uh, uh, uh! ¡Rueda de fuego, rueda de fuego! ¡Gira, rueda de fuego! ¡Lindo, lindo! ¡Muñequita de madera, uh!... ¡Hermosa muñequita de madera, baila...baila...!» Con estas exclamaciones se precipita sobre el supuesto padre de Olimpia y trata de estrangularlo.

Restablecido de su larga y grave enfermedad, Nataniel parece estar por fin curado. Anhela casarse con su novia, a quien ha vuelto a encontrar. Cierta día recorren juntos la ciudad, en cuya plaza principal

la alta torre del ayuntamiento proyecta su sombra gigantesca. La joven propone a su novio subir a la alta torre, mientras el hermano de ella, que los acompaña, los aguardará en la plaza. Desde la altura la atención de Clara es atraída por un personaje singular que avanza por la calle. Nataniel lo examina a través del anteojo de Coppola, que acaba de hallar en su bolsillo, y al punto *es poseído nuevamente por la demencia*, tratando de precipitar a la joven al abismo y gritando: «¡Baila, baila, muñequita de madera!» El hermano atraído por los gritos de la joven, la salva y la hace descender a toda prisa. Arriba, el poseído corre de un lado para otro, exclamando: «¡Gira, rueda de fuego, gira!», palabras cuyo origen conocemos perfectamente. Entre la gente aglomerada en la plaza se destaca el abogado Coppelius, que acaba de aparecer nuevamente. Hemos de suponer que su visión es lo que ha desencadenado la locura en Nataniel. Quieren subir para dominar al demente, pero Coppelius dice riendo: «Esperad, pues ya bajaré solo» Nataniel se detiene de pronto, advierte a Coppelius, y se precipita por sobre la balastrada con un grito agudo: «¡Sí! ¡Bello oco, bello oco!» Helo allí, tendido sobre el pavimento, su cabeza destrozada..., pero el hombre de la arena ha desaparecido. (BNOC, 1981, III, pp. 2489-2491).

De esta síntesis realizada por el propio Freud (1919), podemos deducir que el personaje se encuentra sometido al poder de una fuerza oculta, nefasta y maligna que finalmente acaba induciéndole al suicidio. Esta oculta fuerza nefasta esta personalizada en una triple representación encarnada en los personajes del arenero, el abogado Coppelius y el óptico Coppola. Una terrible maldición acompañará al joven Nathanael durante toda su vida. En esta inclusión de lo sobrenatural en la vida del protagonista, es donde podemos apreciar la alteridad y principalmente la omnipotencia del pensamiento (ver cuadro: Clasificación temática provocadora de estímulos displicentes), que acabará por validar el carácter fantástico de los hechos acaecidos en la vida de Nathanael, que partiendo de un relato infantil ciertamente terrorífico, propicio una fijación psíquicamente obsesiva de carácter demoniaco (*cf.* 4. 3. 3. 2. 1). Si nos atenemos al cuadro de la Clasificación temática provocadora de estímulos displicentes, veremos que en la síntesis del relato realizada por Freud, alude directamente a tres factores principales¹³⁰, de los que Freud, en su texto, da buena cuenta de su existencia en la vida real (BNOC, 1981, III, pp. 2493- 2500):

- 1 Muñecos inanimados¹³¹
- 4 El factor de repetición
- 5 Intenciones malévolas y poderes ocultos
- 8 Percepciones visuales y auditivas

La nº 1 pertenece al grupo de la alteridad y las 4, 5 y 8, al grupo de la omnipotencia, como podemos comprobar en el cuadro.

130 Mantendremos la numeración del cuadro.

131 Respecto a éste factor, refiriéndose a este posible caso en la vida infantil y los juegos con los muñecos, debemos advertir, que ya Freud (1919), nos dice que la fuente del sentimiento de lo siniestro nos se encontraría en la angustia, sino en un deseo. (BNOC, 1981, III, p. 2493).

Clasificación temática provocadora de estímulos displicentes	
ALTERIDAD	1 Muñecos inanimados 2 El doble
OMNIPOTENCIA	3 La muerte 4 El factor de repetición 5 Intenciones malévolas y poderes ocultos 6 El mal de ojo 7 los deseos realizados 8 Percepciones visuales y auditivas 9 La oscuridad, la soledad y el silencio

Siguiendo el orden del relato, nos encontramos en primer lugar con el factor nº 8: "Las más engañosas percepciones visuales y los ruidos más sospechosos".

En ciertas noches su madre solía acostar temprano a los niños, amenazándolos con que «vendría el hombre de la arena», y efectivamente, el niño oía cada vez los pesados pasos de un visitante que retenía a su padre durante la noche entera. Interrogada la madre respecto a quién era ese «arenero», negó que fuera algo más que una manera de decir, pero una niñera pudo darle informaciones más concretas: "Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con los cuales parten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien". Aunque el pequeño Nataniel tenía suficiente edad e inteligencia para no creer tan horripilantes cosas del arenero, el terror que éste le inspiraba quedó sin embargo fijado en él. (BNOC, 1981, III, pp. 2489-2491).

El factor nº 4: El factor de repetición o como sentir lo *unheimliche*. En esta ocasión la figura del arenero se repite en otros personajes: «Esta terrorífica aparición de sus años infantiles, el estudiante Nataniel la cree reconocer en Giuseppe Coppola, un óptico ambulante italiano que en la ciudad universitaria donde se halla viene a ofrecerle unos barómetros» (BNOC, 1981, III, pp. 2489-2491).

El nº 5: Atribuir intenciones malévolas a un ser viviente, es decir, un ser que tiene cierta clase de poderes. Tanto el abogado Coppelius, como el vendedor Coppola, tienen la capacidad de ejercer sobre el joven un poder que le ocasiona fuertes trastornos, en primer lugar una larga convalecencia:

El padre y su huésped están junto al hogar, ocupados con unas brasas llameantes. El pequeño espía oye exclamar a Coppelius: «¡Vengan los ojos, vengan los ojos!», se traiciona con un grito de pánico y es prendido por Coppelius, que quiere arrojarle unos granos ardientes del fuego a los ojos, para echarlos luego a las llamas. El padre le suplica por los ojos de su hijo y el suceso termina con un desmayo seguido por larga enfermedad. (BNOC, 1981, III, pp. 2489-2491).

En segundo una larga y grave enfermedad:

El estudiante acude en el instante en que ambos creadores se disputan su obra; el óptico se lleva la muñeca de madera, privada de ojos, y el mecánico, Spalanzani, recoge del suelo los ensangrentados ojos de Olimpia, arrojándoselos a Nataniel y exclamando que es a él a quien Coppola se lo ha arrancado. Nataniel cae en una *nueva crisis de locura y, en su delirio*, el recuerdo de la muerte del padre se junta con esta nueva impresión: «¡Uh, uh, uh! ¡Rueda de fuego, rueda de fuego! ¡Gira, rueda de fuego! ¡Lindo, lindo! ¡Muñequita de madera, uh!... ¡Hermosa muñequita de madera, baila...baila...!» Con estas exclamaciones se precipita sobre el supuesto padre de Olimpia y trata de estrangularlo. (BNOC, 1981, III, pp. 2489-2491).

Y ya, en tercer lugar, es conducido al suicidio:

Restablecido de su larga y grave enfermedad, Nataniel parece estar por fin curado. Anhela casarse con su novia, a quien ha vuelto a encontrar. Cierta recorren juntos la ciudad, en cuya plaza principal la alta torre del ayuntamiento proyecta su sombra gigantesca. La joven propone a su novio subir a la alta torre, mientras el hermano de ella, que los acompaña, los aguardará en la plaza. Desde la altura la atención de Clara es atraída por un personaje singular que avanza por la calle. Nataniel lo examina a través del anteojo de Coppola, que acaba de hallar en su bolsillo, y al punto *es poseído nuevamente por la demencia*, tratando de precipitar a la joven al abismo y gritando: «¡Baila, baila, muñequita de madera!» El hermano atraído por los gritos de la joven, la salva y la hace descender a toda prisa. Arriba, el poseído corre de un lado para otro, exclamando: «¡Gira, rueda de fuego, gira!», palabras cuyo origen conocemos perfectamente. Entre la gente aglomerada en la plaza se destaca el abogado Coppelius, que acaba de aparecer nuevamente. Hemos de suponer que su visión es lo que ha desencadenado la locura en Nataniel. Quieren subir para dominar al demente, pero Coppelius dice riendo: «Esperad, pues ya bajará solo» Nataniel se detiene de pronto, advierte a Coppelius, y se precipita por sobre la balastrada con un grito agudo: «¡Sí! ¡Bello oco, bello oco!» Helo allí, tendido sobre el pavimento, su cabeza destrozada..., pero el hombre de la arena ha desaparecido. (BNOC, 1981, III, pp. 2489-2491).

En estos factores (*cfr.* 4. 3. 1. 2), prevalece una fuerte neurosis basada en unos insistentes temores de carácter obsesivo. Se establece un predominio de las funciones psíquicas sobre los hechos materiales de la vida real, confiriendo a éstos, una dimensión fantástica y realmente vivida. Una nueva realidad psíquica fruto de una proyección al exterior de las percepciones internas.

El personaje del arenero encarnado en el abogado y el vendedor, para Nathanael es un ser demoniaco, con poderes ocultos que le proporciona con su sola presencia un aporte de angustia desmesurado y maximizado por el conflicto afectivo resultante de sus experiencias pasadas y de la penosa muerte de su amado padre.

4. 3. 4. 4. 5 LO FANTÁSTICO

Hasta ahora hemos nombrado en repetidas ocasiones que una de las características de la experiencia emocional siniestra es mediante lo sobrenatural, incluir lo fantástico en la realidad. De tal forma que podemos atribuir procesos psicológicos endosíquicos de características imaginarias y fantásticas a la formación de la realidad. Estos procesos, habitualmente son generados por la creencia en viejas convicciones primitivas de corte animista ya superadas, pero que ante un hecho ocurrido, que subjetivamente demuestre que esas creencias realmente existen y que no son sólo atávicas

supersticiones y fantasías imaginarias. Entonces, será posible que se puedan volver a establecer aquellas viejas creencias, como creencias actualmente reales.

Existen, como ya mencionamos anteriormente, el poder de la imaginación y la fantasía (cfr. 4. 3. 4. 3). En este caso, el término fantasía (*Phantasie*), es utilizado para definir todo lo que se refiere a la imaginación, al mundo imaginario que, mediante las fantasías, es capaz de construir los contenidos mentales más increíbles. Como ya explicamos con anterioridad, se dan las fantasías conscientes y las inconscientes, estas últimas son las que se desarrollan en lo siniestro vivenciado. Estas fantasías, pueden llegar a la conciencia mediante lo siniestro vivenciado y se experimentarán en los complejos infantiles reprimidos y en las atávicas creencias de origen animistas, donde impera la omnipotencia del pensamiento. Entonces se creará un mundo fantasmático (cfr. 4. 3. 4. 3. 1), en este mundo, es en el que Nathanael experimentará lo sobrenatural como parte de sus vivencias reales y alcanzará, mediante lo fantástico, una nueva realidad, al igual que lo experimentaría un neurótico ya que, según Freud, ciertos aspectos patológicos del personaje de ficción, como puede ser el del complejo de castración, quedan demostrados «por numerosos análisis de neuróticos cuyas historias, aunque menos fantásticas, son tan tristes como la del estudiante Nataniel» (BNOC, 1981, III, p. 2492, nota: 1468).

En lo siniestro vivenciado, la fantasía, quedará ligada a lo fantástico y será sometida al principio de realidad, el cual, será derrocado por el sistema primario y su imperiosa necesidad primigenia y primitiva de desear, facilitando la instauración de una nueva realidad: la realidad psíquica, que en la realidad material se impondrá mediante la omnipotencia del pensamiento y la actividad psíquica inconsciente dominada por el impulso de repetición.

Por el momento, el término fantasía tiene estas características, y no aquellas que le serán atribuidas en el mundo de la creación artística. Este último, pertenece principalmente a lo siniestro imaginado y, concretamente, será abordado en el siguiente capítulo. Si hemos de adscribirnos a lo siniestro vivenciado, tan sólo podemos valorar lo fantástico y no la fantasía cuando llega a formar parte de la realidad, de ese principio de realidad sometido a la prueba de realidad y al examen de realidad (cfr. 4. 3. 4. 2 y 4. 3. 4. 2. 1) donde la fantasía y su contenido, son excluidos de las pruebas que verifican la realidad. Lo fantástico, sería el mundo fantasmático¹³² del cual se forma parte. No un mundo imaginario de ficción, atribuible a las diferentes disciplinas artísticas que comprenden el mundo de la estética.

A continuación, trataremos de explicar cómo lo fantástico, es fundamental en la experimentación de la emoción siniestra.

Lo fantástico, mediante la incursión de lo sobrenatural, adquiere su sentido en los límites de la realidad. En el caso de lo siniestro vivenciado, mediante un hecho material, esa realidad se verá alterada y transformada.

Herrero Cecilia (2000), en su obra *Estética y pragmática del relato fantástico*, lo que él denomina como lo fantástico *moderno*, puede tener una relación con *la realidad profunda de la vida*. Igualmente, afirma que existe una cierta experiencia de lo fantástico, que es posible experimentar dentro de un tipo de experiencia concreta, y no es otra, que la experiencia de una misteriosa sensación, la de una *inquietante extrañeza*¹³³. Para Herrero Cecilia, según Freud (1919), la inquietante extrañeza es:

132 Este mundo fantasmático, tiene dos vertientes: 1 la que se da en la realidad material y tiene en las experiencias y creencias sobrenaturales su filiación a lo fantástico. 2 la que se da en la realidad psíquica, donde el mundo fantasmático gobierna la realidad como síntoma y signo del retorno de lo reprimido y donde la fantasía como actividad psíquica inconsciente, se convierte en el fantasma que colmará la satisfacción del deseo. (cfr. 4. 3. 4. 3).

133 Debemos advertir que Freud en *Das Unheimlich*, no utiliza dicho término, el que más se le aproxima, podría ser, el de incertidumbre intelectual, directamente derivado del estudio de Jentsch. El término inquietante extrañeza viene de la mano de las traducciones francesas, donde lo siniestro, entre otras traducciones, recibió la de *inquiétant* (inquietante), y *lugubre* (lúgubre).

El fenómeno de *inquietante extrañeza* es una reacción subjetiva ante un acontecimiento real cuya percepción va a ser deformada e interpretada de forma confusa e imaginaria (obsesión, visión, delirio, etc.) porque ese acontecimiento ha contribuido a hacer resurgir de manera irracional ciertos complejos, miedos o angustias de la infancia que habían quedado reprimidos en el inconsciente, o ciertas supersticiones o creencias primitivas que habían sido aparentemente *superadas*. Se produce así una inquietante fusión o confusión de fronteras entre lo racional y lo irracional, entre lo vivido y lo imaginado que caracteriza a la experiencia de lo *fantástico*. (2000, p. 30).

Esta relación de lo fantástico con *la realidad profunda de la vida*, en donde entre lo vivido y lo imaginado puede darse la experiencia de lo fantástico, es lo que caracteriza la obra de Hoffmann. Como ya apuntamos anteriormente (*cfr.* 4. 3. 4. 4. 2), donde las propias experiencias y situaciones personales sirven de inspiración para ser convertidas en materia de ficción y tratar de crear esas mismas sensaciones en los receptores de dichas obras. En estos casos, la experiencia que debe ser trasladada a lo *fantástico existencial*, en muchas ocasiones puede extenderse a otro tipo de experiencias y creencias más allá de la *inquietante extrañeza*:

[...] hay que ponerlo también en relación con el mundo misterioso o enigmático de los sueños, con la percepción de la misteriosa identidad del *yo* y la misteriosa identidad del *otro*; con las obsesiones y fantasías que genera en nuestra interioridad el angustioso enigma de la Muerte (fantasías ante los misterios de la ultratumba y la relación entre los vivos y los *muertos*; fantasías generadas por la angustia frente a la Muerte y el deseo de ser inmortal, por la absurda contradicción entre el dinamismo insaciable del Amor y el poder destructor de la Muerte, etc.), es decir con todo aquello que no puede explicarse desde los esquemas de la *racionalidad* y nos remite a dimensiones más profundas e inexplicables, dimensiones que podemos llamar superracionales o supranaturales [...]. (Herrero Cecilia, 2000, p. 30).

No sólo estas cuestiones angustiosas de por sí, son las que debemos contemplar dentro de lo fantástico, también otros muchos aspectos de los que Herrero resalta que contienen nuestros miedos más profundos, atávicos e irracionales: «[...] (miedo, por ejemplo, ante los seres del Más Allá, ante los aparecidos, los espectros, los muertos-vivos, los monstruos, los vampiros, etc.) [...]» (Herrero Cecilia, 2000, pp. 30-31).

La mayoría de cuestiones que nos plantea Herrero, están contenidas en la clasificación temática provocadora de estímulos displicentes (*cfr.* 4. 3. 3), y concretamente, dentro de la omnipotencia del pensamiento y del animismo. Tanto en la realidad material de lo siniestro vivenciado, como en la transducción (*cfr.* 2. 1. 3. 4. 1) que se efectúa en la lectura literaria, se puede poner en marcha la dinámica inconsciente para evocar emociones que, respectivamente, en un caso serán sensaciones emocionales y en el otro sentimientos. De tal forma que lo fantástico es un producto del mundo imaginario sin cortapisas ni censuras, donde la imaginación y la fantasía pueden llegar a concebir deseos inenarrables, al margen del principio de realidad, allá donde la intensa energía pulsional no encuentra límites:

En efecto, como afirma Max Milner, *lo fantástico se alimenta del deseo de franquear los límites que circunscriben la experiencia humana, combinando con la angustia de penetrar en un universo en donde el juego de las pulsiones no encuentra los mismos obstáculos ni las mismas regulaciones que en la vida real.* (Herrero Cecilia, 2000, p. 31).

De las definiciones de lo fantástico, la de Tzvetan Todorov, incluida en *Introducción a la literatura fantástica* (1981), es, la que se ha vuelto canónica. Ciertamente, es la que mejor sintetiza y describe

de una forma comprensible las cualidades de lo fantástico además de distinguir entre lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño¹³⁴. Dice así:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos [...]. (pp. 18-19).

Aquí, queda acotada la inserción de lo sobrenatural como elemento o acontecimiento, es decir, un hecho sucedido que no puede ser explicado ni comprendido por *las leyes* naturales y que impide su aceptación en el entorno de lo conocido y familiar, de lo *heimlich*. Lo percibido, lo visto u oído, puede ser provocado por las más extrañas percepciones visuales y sonoras, o bien, tan sólo puede ser una ilusión de los sentidos. O, el hecho realmente ha sucedido. En ambos casos se producirá lo *unheimliche*. Seguimos con la definición de Todorov. Donde articula como surge lo fantástico:

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario, y estos últimos merecen algo más que una simple mención. [...] Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico (1981, pp. 18-19).

Ahora, vemos como lo fantástico se produce en un instante fugaz. Es el momento en que la conciencia no es capaz de religar lo psíquico. No encuentra representación, de ahí su sentido siniestro, y brotará el único afecto que proviene directamente del inconsciente: la angustia (*cfr.* 4. 2. 2).

El factor del principio de realidad y la duda ante el poder verificador de éste, eximirán a lo fantástico de ser sometido al control del aparato psíquico:

Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la "realidad", tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso. Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. (Todorov, 1981, p. 31).

134 Según Cesarini: «De hecho, cuando Todorov plante la distinción entre «maravilloso», «fantástico» y «extraño», aunque no lo diga y aunque dé la impresión de que está utilizando categorías retóricas abstractas (y, también en parte psicológicas), está conectando con distinciones que circulaban, ya desde el principio del siglo XIX, entre los practicantes y aficionados del género literario en cuestión» (1999, p. 73).

En los estados patológicos psiconeuroticos como el del joven Nathanael, al igual que el de los casos clínicos tratados por el maestro vienés, no se vive ese instante fugaz. No hay opción a *lo maravilloso*. Al contrario, el estado angustiante no puede ser anulado por el principio de realidad, puesto que la realidad psíquica ha desplazado cualquier atisbo de examen de realidad. En estos casos no cabe anteponerse a la transducción como en lo siniestro imaginado. La realidad sobrenatural que abre la puerta a lo fantástico, no es una opción, es la propia realidad sentida y vivida como real. En estos casos *lo maravilloso* se ha tornado siniestro y angustiante. La nueva realidad, la psíquica es realmente un mundo equiparable al "*maravilloso*" en el sentido en que no se somete al principio de realidad. Lo extraño y lo maravilloso determinan y circunscriben ciertos límites en la experiencia de lo siniestro vivenciado. Lo maravilloso, es única y exclusivamente perteneciente a lo siniestro imaginado, a lo que se crea mediante la ficción y está exento del principio de realidad. Para Freud (1919), «merece en efecto un examen separado» (BNOG, 1981, III, p. 2503).

4. 3. 4. 4. 6 LA CARTA DE NATHANAEL

Al leer el relato de Hoffmann, al inicio, Nathanael nos pone al corriente de los siniestros sucesos que le han conducido a un estado angustiante: «¡Algo espantoso ha penetrado en mi vida! Sombríos pensamientos de un destino cruel y amenazador se ciernen sobre mí como la sombra de esas nubes negrísimas que ningún rayo de sol puede atravesar.» (Hoffmann, 2007, pp. 51-51).

En efecto, algo «*ha alterado mi vida*», exclama penosamente Nathanael. Algo que «*ejerce sobre mí un efecto terrible*». Indiscutiblemente ha sucedido "algo", se han producido una serie de hechos reales (materiales), mediante los cuales Nathanael ha podido comprobar, en propia carne, como de lo "maravilloso", donde «en el dominio de la ficción no son siniestras muchas cosas que lo serían en la vida real» (BNOG, 1918, III, p. 2503), ha pasado, mediante los sucesos acaecidos en su niñez, a lo fantástico, a una realidad donde para él, ya no se trata de un mundo de ficción sino de hechos verificables mediante sus propias experiencias.

Nathanael vivía en un mundo apacible junto a sus hermanos y sus padres, disfrutaba de los ratos familiares al calor del hogar. Especialmente, de aquellos momentos después de la cena donde todos se reunían en el gabinete de trabajo del cabeza de familia y, apaciblemente maravillados, escuchaban historias narradas por el padre o disfrutaban de libros ilustrados, mientras el padre plácidamente fumaba en pipa y llenaba la estancia de humo («*todos nosotros parecíamos estar flotando entre niebla*»). En estas ocasiones, el silencio del padre y la tristeza de la madre iban a la par. Ya no se trataba de los momentos felices mientras el padre contaba historias (de la instauración de cierta conciencia mitopoyética), parece que se producía una especie de extraña e inquietante espera.

Suele ser común y habitual, en el imaginario popular, que los menores, a la hora de acostarse, reclamen de sus padres la función tranquilizadora y apacible de escuchar un relato que les ayude a conciliar el sueño y caer definitivamente en los brazos de Morfeo. También, se da la posibilidad de que ciertos progenitores traten de infundir cierto temor en sus hijos, mediante la amenaza de la presencia de un ser espantoso y terrible que, en caso de no dormirse, vendrá a llevarse a los niños que estén despiertos: el común "*hombre del saco*". Pues bien, esto era lo que sucedía en el caso de Nathanael y sus hermanos. En aquellas tristes veladas, cuando el reloj daba las nueve, la madre exclamaba: «*¡Vamos niños, a la cama! ¡A la cama, que está a punto de llegar el hombre de la arena! ¡Ya casi lo oigo!*» (Hoffmann, 2007, p. 53).

Era el momento en que el abogado Coppelius llegaba a la casa para estar con el padre de Nathanel, por lo que éste, atribuía los pasos de Coppelius al subir la escalera, con los pasos del hombre de la arena, que llegaba a su casa: «*Y de verdad que yo escuchaba en tales ocasiones unos*

pasos lentos y pesados que parecían ascender por la escalera; aquél debía de ser el hombre de la arena» (p. 54).

Para Nathanael se ha producido el paso del mundo de lo “maravillo” de la ficción, al mundo real donde el hecho material que, en este caso se concreta en unas extrañas percepciones sonoras, le ha verificado lo que en su imaginación se fraguaba: la presencia del temido hombre de la arena. De tal forma que cierta noche en la que el ruido ya atemorizante y extraño de aquellos pesados pasos ascendiendo la escalera, «*me asustó más que de costumbre*», por lo tanto, ya había sido instaurada la fijación fóbica. Del miedo, se pasó a la fobia. El sólo hecho de imaginarse que el hombre de la arena subía por la escalera, provocaba un estado de ansiedad angustiante. Por lo que Nathanael le preguntó a su madre: «*Mamá, pero ¿quién es ese hombre de la arena tan malvado que siempre nos separa de papá? ¿Qué aspecto tiene?*» (p. 54).

Ya no sólo quiere saber quién es, también qué aspecto tiene. Existe una imperiosa necesidad de obtener una representación que facilite, no sólo la curiosidad, sino también el acceso a una posible resolución lógica del conflicto ambivalente afectivo que se inicia en el niño. El deseo y el temor se aúnan bajo un mismo techo, y el poder de las fantasías lubricará todo el proceso. La madre respondió:

Cariño mío, el hombre de la arena no existe –respondió mi madre–; cuando digo que vienen el hombre de la arena, sólo quiero decir que ya tenéis sueño y que apenas si sois capaces de mantener los ojos abiertos, como si los tuvierais llenos de arena. (p. 54).

Esta respuesta no satisfizo al joven y pensó que era tan sólo una respuesta tranquilizadora para que no se asustara, puesto que él, en efecto, siempre escuchaba los pesados pasos por la escalera. Lleno de curiosidad, le preguntó a una vieja criada qué clase de personaje era aquel del hombre de la arena. Y obtuvo esta respuesta:

Pero Tanelchen –contestó–, ¿Aún no lo sabes? Es un hombre malo que viene a ver los niños cuando no quieren acostarse y les arroja puñados de arena a los ojos, que saltan de sus caras ensangrentados. Después coge esos despojos sanguinolentos, los echa en un saco y se los lleva hasta la media luna, donde sirven de alimento a sus hijitos, que están allí en el nido y que tienen un pico ganchudo como el de las lechuzas, con el que picotean los ojos de los niñitos traviesos. (pp. 54-55).

De esta forma obtuvo Nathanael su representación del hombre de la arena. A una imagen espantosa, quedó asociada una carga afectiva negativa. Aunque intente rechazarla o reprimirla, la inscripción consciente del registro en la memoria, facilitará el recuerdo emocionalmente intenso. En el caso de este joven, se empieza a perfilar cierta filiación obsesiva y neurótica, adscrita ya más allá de la realidad material, a la intensa actividad psíquica inconsciente que aventuran un peligroso conflicto traumático, donde la realidad psíquica imperará a sus anchas, cuestión que veremos en el epígrafe que finalizará este cuarto capítulo. Como decíamos, obsesivamente el joven Nathanael, no pierde ocasión que le permita nutrir su imaginario insaciable de un *fobos* patológico.

De forma espantosa se perfiló en mi interior aquella cruel imagen del terrible hombre de la arena; así que, cuando por las noches oía el crujido de sus pasos en las escaleras, todo mi cuerpo temblaba de angustia y de terror. Mi madre sólo obtenía de mí como respuesta a sus incesantes preguntas sobre la causa de mi estado un desesperado chillido ahogado en llanto: «¡El hombre de la arena! ¡El hombre de la arena!» Entonces yo corría a mi dormitorio y pasaba toda la noche atormentándome con la temible aparición. (Hoffmann, 2007, p. 55).

Aún a pesar de que el joven creció y ya no tenía edad para creer en cuentos, persistía esa fobia terrible hacia el hombre de la arena. De ahí, su sentido patológico y enfermizo, continuó siendo como «*un fantasma amenazador*», puesto que «*no conseguía acostumbrarme a aquel extraño espectro, ni tampoco conseguía borrar de mi mente su sombría imagen*» (2007, p. 55). Términos como fantasma, espectro, en cierto sentido hacen alusión a las creencias animistas y fortalecen el desarrollo de las terribles fantasías «*Su relación con mi padre comenzó a ocupar cada vez más mis fantasías*» (2007, p. 55), y con el paso de los años aquel ser real y a la vez imaginado, fantaseado y deseado -Nathanael desarrolla el placer patológico de desear mediante la inclusión de lo desagradable en la trama del pensamiento (cfr. 4. 3. 1. 5)-, prefigurado mediante una representación psíquica derivada de la fantasía, facilitó la base para que el joven Nathanael, desarrollase un interés hacia lo fantástico, hacia el mundo de la aventura y la fantasía, gracias «*a aquel fabuloso hombre de la arena*», a la vez repulsivo, pero fascinante por su poder evocador de lo fantástico: «*El hombre de la arena me había abierto las puertas al mundo de lo maravilloso, al mundo de la aventura y de de la fantasía, que ya de por sí arraiga con tanta facilidad en el espíritu de los niños*». (Hoffmann, 2007, p. 56).

Es comúnmente conocida la función que ejercen los cuentos en la infancia, como ficción sustitutiva de la realidad. Ya desde la antigüedad grecolatina, entre los escritores, se pueden encontrar referencias antecedentes al género fantástico. En este caso, mediante alusiones a fenómenos de tipo sobrenatural asociados con las creencias y las supersticiones de aquellas épocas. Así, es común encontrarlas en autores como: Plauto (*Mostellaria*, versos 476 y ss), Lucrecio (Libro I, 132 y ss), Virgilio (*Eglogas*. 8, verso 97), Petronio (*Satiricón*, 134), Plinio (*Epístola*. VII, 27, 6), Ovidio (*Amores*, I, 8, versos 12-13) y Apuleyo (*Metmorfosis*, II, 21), entre otros. Igualmente, en la literatura teogónica, bíblica y mitológica, abundan los fundamentos fantásticos como base argumental en los orígenes de la formación de las civilizaciones.

El mundo de la fantasía, no sólo alberga universos maravillosos. Una de las características de lo fantástico es la de infundir miedo y terror al establecer relaciones entre lo sobrenatural y la realidad, mediante la inclusión de lo que excede los límites de lo racional.

El filósofo Fernando Savater, argumenta que:

«En rigor, la narración terrorífica es el cuento por excelencia, la historia prototípica que esperamos escuchar cuando nos sentamos con las orejas bien abiertas a los pies de alguien frente al resplandor temblón del fuego: es lo que por antonomasia merece ser contado» (Savater, 2008, p. 320).



72. John Carpenter. Fotograma de la película *La niebla*. 1980.

Un maestro del cine como John Carpenter supo captar ese momento importante al que alude el filósofo Savater. Es la oscuridad de la noche, un marco incomparable para iniciar a los infantes

asustadizos en las leyendas y relatos. En el fotograma es de la película *La niebla*, el viejo lobo de mar se convierte en demiurgo transmisor del folclore local, advirtiendo de la maldición que se acercará con la niebla. Los niños permanecerán inmóviles ante la expectativa emocional de lo relatado. El misterioso terror que se cierne sobre la frágil existencia humana, acecha y permanece expectante. La focalización de la atención predispone a los sentidos ante las posibles amenazas de cualquier origen, incluso el imaginario.



73. John Carpenter. Fotograma de la película *La niebla*. 1980.

No es tarea sencilla llegar a conocer el origen de la paradójica atracción -como en el caso de Nathanael-, que se puede dar hacia lo fantástico y maravilloso, o hacia el universo del terror. Se podría afirmar que existe cierta tendencia masoquista, puesto que nos sentimos atraídos por algo que nos procurará, en cierta medida, displacer. Obviando la etiología libidinal de ciertos aspectos del masoquismo, psicoanalíticamente, sí podemos contemplar cierta analogía con la afirmación de Freud (1924): «El masoquista quiere ser tratado como un niño pequeño, inerme y falto de toda independencia, pero especialmente un niño malo» (BNOG, 1981, III, p. 2754).

A este respecto, en cuanto a la psicología del niño pequeño, concretamente a la alusión del niño malo, sí llegaremos a establecer cierta relación con el sentido de lo fantástico-terrorífico, respecto a que pueda llegar a encarnar o representar lo peligroso, lo oculto, lo prohibido y, en cierta medida- al enfrentarse a estas cuestiones- el niño pueda llegar a consolidar ciertos aspectos fundamentales en la formación de su estructura yoica. Se realizará un proceso que facilitará y, de algún modo, ayudará a dominar los problemas psicológicos del crecimiento. Entre estos, se encuentran las frustraciones narcisistas, los conflictos edípicos, las rivalidades fraternas, también el renunciar a las dependencias de la infancia; obtener un sentimiento de identificación y de autovaloración y finalmente un sentido de obligación moral, en cierto sentido, la instauración de una conciencia eminentemente moral (Bettelheim, 2004, p. 12).

Como ya mencionamos, el sistema primario, sometido al principio de placer, es el que comúnmente gobierna la conducta del menor. De ahí, que el niño necesite conciliar y comprender lo que continuamente sucede en su yo consciente y, de esta forma, consecuentemente enfrentarse con su *ello*. Las narraciones maravillosas y fantásticas pueden servir para facilitar esta comprensión traumática entre lo psíquico y lo inconsciente, para llegar a conseguir cierto nivel de equilibrio entre lo psíquico y la conciencia. Las fantasías ficcionadas sustituirán la comprensión racional y procesarán un orden nuevo fantaseado, en torno a los elementos significativos de la ficción como respuesta a las pulsiones inconscientes. Se desarrollará un proceso en el cual, el niño acabará adoptando el contenido inconsciente a las fantasías conscientes. Las narraciones fantásticas se convertirán en el medio mediante el cual, la imaginación del niño alcanzará nuevas dimensiones a las que por sí sólo le sería muy difícil llegar. Además, los cuentos aportarán un imaginario que le servirán o

condicionarán para estructurar sus propias fantasías. La canalización de las fantasías, en cierta medida, es el medio de acceso del inconsciente a la conciencia, por eso, no debe ser reprimido. Mediante la elaboración de la imaginación, los impulsos pulsionales pueden ser sublimados y en ocasiones resultar beneficiosos para el buen funcionamiento del aparato psíquico, especialmente en la infancia. Si el niño solo es educado en una realidad consciente agradable, no podrá desarrollar ciertos aspectos muy importantes de su personalidad, como pueden ser la capacidad de frustración y el reconocimiento de sus limitaciones personales, que en un futuro le serán imprescindibles para resolver el conflicto existencial y su integración social.

A la hora de tratar de encontrar una explicación entre su mundo interno y lo que percibe, es decir, lo que llega del exterior, el desarrollo del niño encuentra serias dificultades para tratar de comprender este caos que se agolpa ante sí. La forma en que se desarrollan los acontecimientos reales, para el niño, resultan desconcertantes respecto al funcionamiento de su mente, sobre todo antes de llegar a la pubertad, al igual que lo son los acontecimientos sobrenaturales de las ficciones para la mente madura. Se produce una sensación de extrañamiento, en cierto sentido siniestra, una disociación entre la realidad y las experiencias internas del niño. Se hace necesaria una combinación entre lo Real y lo fantástico de tal forma, que la información se dirija a las dos partes de la personalidad que se encuentran en pleno desarrollo, la emocional y la racional.

La fantasía, en el caso de los cuentos, es un medio de satisfacción sustitutiva de los contenidos inconscientes. Las pulsiones desiderativas deben ser externalizadas de sus procesos internos de tal forma que la satisfacción sustitutiva emplace a las verdaderas pulsiones, para que el niño pueda captarlas y controlarlas. Las ficciones de satisfacción sustitutivas, en cierto sentido, permiten distanciarse del contenido del inconsciente para que el niño pueda concebirlo como algo externo que se puede controlar. Esta construcción sustitutiva está directamente relacionada con la fantasía como sustitutivo de la satisfacción instintiva (*cf.* 4. 3. 4. 3), y con la ficción alucinada sustitutiva (*cf.* 4. 3. 1. 4).

Siguiendo con la epístola de Nathanael, la que comienza el relato- donde el joven comenta que el hombre de la arena le ha abierto las puertas al mundo de lo maravilloso y que en él, se ha despertado una atracción hacia lo fantástico- Nathanael dice:

Nada me agradaba tanto como oír o leer horribles historias de duendes, brujas, gnomos y cosas por el estilo; pero, por encima de todos aquellos personajes, por encima de aquellas aventuras, se hallaba el hombre de la arena, cuya imagen yo dibujaba con tiza o carbón por todas partes, en las mesas armarios o sobre las paredes, representándola con las figuras más extravagantes y repulsivas. (Hoffmann, 2007, p. 56).

Ya comentamos anteriormente, la necesidad de Nathanael de obtener una representación veraz, más allá de la imaginaria, del hombre de la arena. Las imágenes mentales son proyectadas y objetualizadas con el fin de materializar la imaginaria y fantástica representación mental. Se trata de hacer visible cosas invisibles, inaccesibles o nacidas de la imaginación y la fantasía; validar mediante la representación una estructura isomórfica del pensamiento visual. Las imágenes mentales que forma Nathanael respecto al hombre de la arena, tienen unas propiedades concretas, que se caracterizan por poseer un fuerte contenido sensorial, pueden convertirse en modelos de realidad y poseer un referente. No hace falta ningún estímulo físico para producirse. Carecen de soporte físico y, mediante los procesos conductuales generales, se pueden llegar a crear en dichas imágenes, diferentes grados de mediación, es decir, que pueden ser determinantes a la hora de establecer una forma de conducta: infundir miedo, valor, ira, pena, alegría, etc. Conviene recordar que el pensamiento visual basado en las imágenes mentales, suele ser más característico de una forma más primitiva de pensamiento, de una psique más arcaica, fácilmente reconocible en el pensamiento infantil donde, recordemos, habitualmente las representaciones-cosa del sistema primario, se imponen a las representaciones-palabra del sistema secundario, todavía en proceso de reconocimiento y formación. En estos

periodos del desarrollo humano, la imagen tiene un poder determinante. Anteriormente, en las imágenes patológizadas (cfr. 2. 2. 5. 1), y en la imágenes sensoriales como símbolos arcaicos (cfr. 3. 3. 1), pudimos comprobar la transcendencia de las imágenes inconscientes. Ahora, las imágenes conscientes, igualmente, adquieren un determinado papel relevante en la significación de los estados anímicos. La excitación es una de las consecuencias del miedo. En el momento emocional culminante del miedo, cuando se experimenta la tensión máxima, la amígdala (es la zona del cerebro relacionada con las emociones), recibe una activación considerable. Es el mismo proceso que cuando sentimos placer, la estimulación de la amígdala dependerá de los niveles de adrenalina para activar la reacción de lucha o huida, ante tensiones provocadas por amenazas físicas o emociones intensas que, una vez superadas, la secreción de dopamina aliviará, produciendo sensaciones de placer y refuerzo. Es un proceso neurológico, que, a grandes rasgos, puede explicar esa tensión placentera del miedo o terror. La superación de la expectativa emocional terrorífica, gratificará la tensión acumulada ante el terror. De ahí el poder de la curiosidad y del atractivo hacia los temas terroríficos. El miedo nos pone en alerta ante algo conocido y el terror nos activa ante ese miedo conocido pero inesperado, en cierta medida, fuera de control. Como ocurre con las películas de terror, sabemos que producen miedo, pero una vez sentados en la oscuridad de la sala, se establece una expectación emocional ante la llegada inesperada del susto. Una tensión acumulativa que se manifiesta mediante una carga de información recibida por los sentidos y que es transmitida por dos canales diferentes: uno cognitivo y el otro afectivo. El primero, asciende hasta la corteza cerebral.

El segundo, hasta las profundidades de las estructuras límbicas del cerebro, pasando por el tálamo, la amígdala y el hipocampo (Marina, 2006, p. 80), este proceso neurológico incluye la excitación y el placer y, en ambos casos, la segregación, tanto de adrenalina como de dopamina, pueden ser concurrentes.

En el caso de las ficciones, el terror, la adrenalina generada, será aplacada por el principio de realidad donde se disolverá la tensión acumulada y se generará la dopamina suficiente para obtener placer y el consecuente refuerzo ante la tensión acumulada. La distensión desdramatizará la situación terrorífica, a sabiendas de que no es real, que realmente no puede afectarnos¹³⁵.

Se da un control desde el inicio hasta el fin. Miedo y placer respectivamente. Nos proporcionarán unas paradójicas emociones. Volviendo a nuestro protagonista, aquel que se deleitaba con las imaginarias y fantásticas emociones que le proporcionaba *oír o leer horribles historias*, aunque fuera aparte de todas estas historias, había un personaje al que rendía culto imaginativo: el hombre de la arena y al que obsesivamente trataba de imaginar y representar: «[...] *cuya imagen yo dibujaba con tiza o carbón por todas partes, en las mesas armarios o sobre las paredes, representándola con las figuras más extravagantes y repulsivas*» (Hoffmann: 56).

Nathanael encontraba en una experiencia imaginaria aterradora, la excitación que le impulsaba a tratar de materializar, de conseguir una imagen de contenido objetal, en este caso del deseo perverso y masoquista, proyectado en la excitación terrorífica expectante. Aquella, que le hacía disfrutar y a la vez temblar. Se estableció un conflicto afectivo entre las relaciones reales con su amado padre y el horrible ser que le impedía estar junto a él pero, a su vez, esta situación lo excitaba sobremanera, hasta el punto de condicionar su conducta y no poder impedir, o mejor dicho,

135 Podemos recordar (aunque esta cuestión será tratada en el siguiente capítulo), que ya en el siglo XVIII, Joseph Addison (1672-1719), precursor del espíritu prerromántico, y junto con Edmund Burke, seguidores de las teorías empiristas y valedores de las sensaciones y percepciones como experiencias emocionales dignas de ser incorporadas a la estética. Pues bien, como decimos, Addison, en *Los placeres de la imaginación* (1917), se preguntó: «¿cómo es que nos delectan el terror y el abatimiento, cuando al sentirlos y aún el temerlos nos incomoda tanto en otras ocasiones? Si consideramos la naturaleza de este placer, hallaremos que no nace tanto de la descripción de lo terrible, como de la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla. Mirando objetos [odiosos] de esta clase nos complace no poco la consideración de que no estamos a peligro de ellos. Los vemos al mismo tiempo tan temibles como inocentes: y cuanto mas terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad» (Addison, 1991, p. 189). Esta misma idea será desarrollada posteriormente por Burke, al referirse al terror como condición fundamental en la experiencia de lo sublime.

reprimir el deseo de satisfacer una intensa pulsión, insatisfecha en las representaciones imaginarias que el joven obsesivamente dibujaba. Debemos deducir que Nathanael, debía tener entre los 6 y los 9 años puesto que, en el relato se refiere a aquella etapa, "cumplir 10 años". Es la etapa del dibujo infantil denominada como la etapa del realismo descriptivo (7-10 años). En esta etapa, el niño concede mayor importancia a la descripción que a la representación. A su vez, el esquema trata de ser fiel a los detalles mediante la representación de ropas y elementos descriptivos, así y todo, el dibujo, probablemente, simboliza más de lo que pueda llegar a representar, puesto que el niño dibujará lo que sabe, no lo que observa. Todavía es incapaz de resolver ciertos aspectos formales de la representación (perspectiva, proporciones, mimesis, etc.).

Posteriormente, en la etapa del realismo visual, a partir de los diez años, la ejecución mimética se ve reforzada por la copia y por las representaciones naturales, como ensayos de una posible adquisición personal de la representación visual, a través de la bidimensionalidad y la tridimensionalidad. Podemos considerar que Nathanael, definitivamente se encuentra entre las etapas del realismo descriptivo y el realismo visual. Las imágenes de ambas etapas mezclan construcciones esquemáticas, con líneas de contorno y silueta más bidimensionales. La tendencia tridimensional se muestra en la realización de escorzos y de otros elementos auxiliares que sugieren determinadas acciones, estableciendo unos parámetros básicos y primarios de una interpretación del espacio en perspectiva.



74. Andrés Muschietti. Fotograma de la película *Mama*. 2013.

En esta imagen, al igual que en el relato de Hoffmann, las niñas obsesivamente dibujan por todos lados las imágenes de los "monstruos" que perturban su vida, bien sean producto de su imaginación o visiones reales, pero que sólo ellas ven. Los dibujos son el testimonio de esas experiencias límite entre lo Real y lo fantástico.



75. Andrés Muschietti. Fotograma de la película *Mama*. 2013.

En esta otra imagen, perteneciente a la misma película, vemos claramente, de forma más detallada, el dibujo esquemático. Estamos a un paso del realismo descriptivo. Las protagonistas de la película son dos hermanas pequeñas que vivieron aterradas en una cabaña solitaria. Supuestamente, fueron salvadas de un filicidio por un espíritu atormentado.

A continuación, veremos diferentes fotogramas de la película *Insidious*. Un niño es visitado en sus sueños por un repulsivo ser que finalmente le arrastra consigo a una dimensión sobrenatural. La importancia de los dibujos, radica en que tratan de reflejar la imagen del extraño ser que le ha secuestrado y le mantiene prisionero. Al igual que el hombre de la arena o el del saco, se lleva a los niños- por lo tanto, su imagen terrorífica puede inscribirse obsesivamente en la psique del menor- mediante el dibujo, el niño puede contar las extrañas experiencias sobrenaturales que, ciertamente, le resultan muy difíciles de diferenciar respecto a si son imágenes de su imaginación o pertenecen a la realidad.



76. James Wan. Fotograma de la película *Insidious*. 2010.



77. James Wan. Fotograma de la película *Insidious*. 2010.

En estas dos imágenes podemos apreciar el parecido descriptivo entre ambas. La primera se corresponde con el dibujo del repulsivo ser, que le visita en los sueños. En la segunda, ese ser, permanece inmóvil, insertado en el dormitorio del niño, al acecho durante la noche.

78. Detalle del dibujo.



79. Detalle del fotograma.



80. James Wan. Fotograma de la película *Insidious*. 2010.





81. James Wan. Fotograma de la película *Insidious*. 2010.



82. James Wan. Fotograma de la película *Insidious*. 2010.

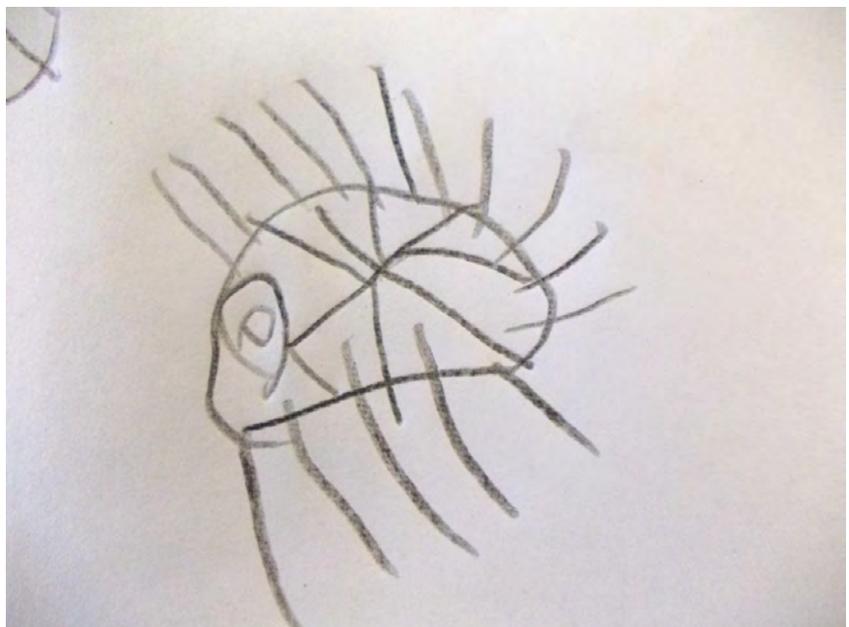
En las imágenes anteriores se representa claramente la capacidad terrible de producir miedo y terror del hombre que durante la noche viene a secuestrar a los niños. El dibujo del niño ha sabido captar la figura mediante su silueta, resaltando descriptivamente los detalles referidos a su cara y sus manos. A la hora de desarrollar el nivel espacial, se puede apreciar la profundidad y el enclave del demonio remarcado por el espacio del arco, o túnel, donde se ubica el monstruo, resaltando su imponente figura.

A continuación, mostraremos una serie de imágenes realizadas por menores de entre 4 y 11 años. Son imágenes que se corresponden con factores que puedan producir miedo. Los dibujos fueron realizados por menores a los que se les pidió que dibujasen personajes que les llegarían a causar miedo. Los dibujos fueron realizados libremente y sin ningún tipo de consigna tanto teórica como técnica. En ellos podemos apreciar las diferentes fases del dibujo infantil, que comprenden la línea (4 años); el simbolismo descriptivo (5 a 6 años); el realismo descriptivo (7 a 10 años); y el realismo visual (10 a 11 años). En todas las imágenes podemos comprobar cómo la realidad supera a la ficción. Es decir, como los dibujos realizados realmente por menores, son parecidos o guardan muchas afinidades con los que anteriormente han sido mostrados y que se referían a producciones cinematográficas. Por lo tanto, a lo siniestro imaginado. Si tuviéramos que establecer comparaciones, podríamos comprobar que entre unos y otros, prácticamente, no existe mucha diferencia. Con ello, queremos incidir, en que la capacidad expresiva y el impulso creativo, respecto a la expresión plástica del menor, tienen la capacidad de crear representaciones imaginarias convertidas en imágenes gráficas. En ese momento se producirá la materialización objetual, del deseo de satisfacer una pulsión insatisfecha en las representaciones imaginarias.

Dibujo de Línea (4 años)



83.



84.

Simbolismo Descriptivo (5 a 6 años)



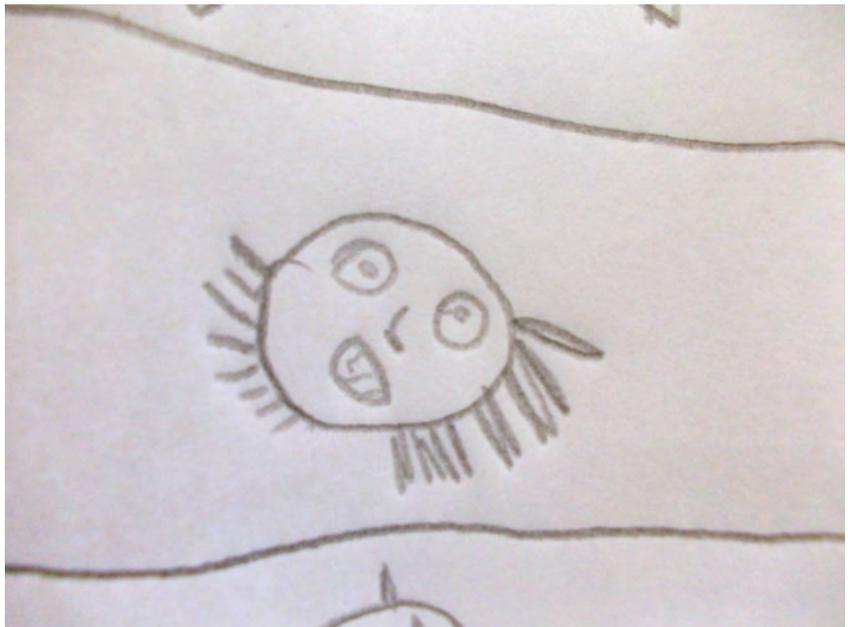
85.



86.

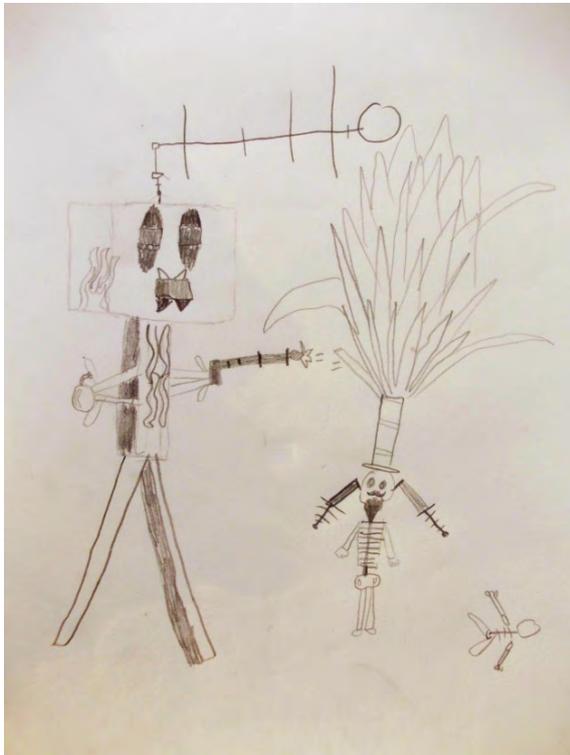


87.



88.

Realismo Descriptivo (7 a 10 años)



89.

Realismo visual (10 a 11 años)



90.



91.

4. 3. 4. 5 LA REALIDAD PSÍQUICA: lo reprimido

Después de haber comprobado las características de la realidad material, ahora, y ya para cerrar este cuarto capítulo, abordaremos la realidad psíquica adscrita principalmente a lo reprimido. Como ya mencionamos anteriormente, esta realidad, no suele ser muy común. Lo siniestro que se deriva de los complejos infantiles reprimidos, del complejo de castración y de las fantasías intrauterinas, entre otras cosas, es decir, de los estados neuróticos provocados por dichos complejos y fantasías, no suelen ser muy frecuentes. Las vivencias reales capaces de provocar esta forma de lo siniestro (siniestro patológico), puesto que para Freud (1919), «el sentimiento en cuestión, cuando se da en vivencias reales, suele pertenecer al grupo anterior» (BNOC, 1981, III, p. 2502), al de las convicciones primitivas superadas. Entonces se hace necesario una distinción dentro de lo siniestro vivenciado y esta distinción, está sujeta a establecer la diferencia entre lo psíquico y lo material, entre una realidad psíquica y otra material. Para Freud en lo que concierne a los complejos infantiles, la realidad material no puede plantearse, sólo será posible bajo el prisma de la realidad psíquica, puesto que en este caso se está tratando «de la represión afectiva de un contenido psíquico y del retorno de lo reprimido» (BNOC, 1981, III, p. 2503). No se está planteando la abolición que anule la creencia en la realidad del contenido psíquico. No es un contenido que se sustenta en la realidad material sino todo lo contrario. Se sustenta en una realidad fantasmática, puesto que de la teoría del trauma derivada en el complejo, se pasa a la teoría de la fantasía o de la pulsión, donde los impulsos pulsionales llegan a alcanzar su expresión en las fantasías. Son teorías propiamente psicoanalíticas donde lo Real da paso a lo imaginario, lo que nos lleva a reconocer el mundo fantasmaticado del sujeto (García de la Hoz, 2004, p. 377).

Para autores como Villamarzo, la concepción fantasmática es la expresión en el individuo de los impulsos instintivos, es decir, las pulsiones representadas mediante fantasías (Villamarzo, 1989, II, pp. 739-741).

Así pues, la realidad psíquica será, la compleja relación entre el trauma y sus síntomas, entre el conflicto y las tensiones derivadas de éste como signos del retorno de lo reprimido.

4. 3. 4. 5. 1 NATHANAEL Y LA REALIDAD PSÍQUICA

En la introducción a lo siniestro patológico (*cfr.* 4. 2), ya indicamos que, a través del personaje de la novela de Hoffmann, Nathanael, trataríamos de clarificar las dos realidades establecidas por Freud para comprender la experiencia de lo siniestro. Si bien la realidad material ha sido explicada en base a las creencias atávicas que validan una realidad sobrenatural y que culmina con la inclusión de lo fantástico en la realidad, la realidad psíquica tiene su base en los procesos derivados de los complejos infantiles reprimidos, y por lo tanto, como ya apuntamos, la realidad psíquica ha de ser entendida desde una "tercera realidad" que hemos denominado como realidad psicoanalítica. Esta realidad se comprenderá mediante el análisis, en el cual se desentrañará el complicado conflicto psíquico que mantiene al sujeto sometido a una nueva realidad, la psíquica.

En la interpretación freudiana del relato de Hoffmann, tienen especial relevancia dos análisis que efectúa el maestro vienés. El primero, es una síntesis del cuento (*cfr.* 4. 3. 4. 4). El segundo es un análisis psicoanalítico. Mediante estos dos análisis, Freud (1919), viene a realizar, como si de una experiencia onírica se tratase, un análisis del contenido manifiesto, que sería la síntesis del cuento y un análisis del contenido latente, que sería el análisis psicoanalítico. A continuación transcribiremos dicha parte del texto:

«En efecto, la imaginación del poeta no ha llegado a confundir y desordenar los elementos del tema en medida tal que no se pueda restablecer su primitiva disposición. En los recuerdos de infancia, el padre y Coppelius representan los dos elementos antagónicos de la imago paterna, *descompuesta por la ambivalencia*: uno de ellos amenaza con la ceguera (castración), y el otro, el padre bueno, implora la salvación de los ojos del niño. La parte del complejo más intensamente reprimida –el deseo de muerte contra el padre malo- se encuentra representada en la muerte del padre bueno, achacada a Coppelius. A esta pareja paterna corresponden, en el curso ulterior de la vida del estudiante, el profesor Spalanzani y el óptico Coppola: el profesor, en calidad de tal, es ya una figura paterna; Coppola adquiere esta significación al reconocerse su identidad con el abogado Coppelius. Así como ambos laboraron una vez juntos en el misterioso brasero, así también construyen ahora, juntos, la muñeca Olimpia; el profesor también es designado como el padre de Olimpia. Este doble parentesco demuestra que *ambos son mitades de la imago paterna*: es decir, tanto el mecánico como el óptico son el padre de Olimpia tanto como de Nataniel. En la angustiada escena de la infancia, Coppelius, luego de renunciar al enceguecimiento del niño, le había destornillado a manera de experimento los brazos y las piernas, tratándolo, pues, como un mecánico a su muñeco. Este rasgo enigmático, que está en completo desacuerdo con la representación del «arenero», plantea un nuevo equivalente de la castración; además, señala la identidad íntima de Coppelius con su antagonista futuro, el mecánico Spalanzani, y nos conduce inevitablemente a la interpretación de Olimpia. *Esta muñeca automática no puede ser sino la materialización de la actitud femenina de Nataniel frente a su padre*, en la temprana infancia. Sus padres –Spalanzani y Coppola- no son más que nuevas versiones, reencarnaciones de la pareja paterna de Nataniel; la exclamación de Spalanzani (incomprensible de otro modo), según la cual el óptico habría robado los ojos a Nataniel (véase más arriba) para colocárselos a la muñeca, adquiere así importancia como prueba de la identidad entre Olimpia y Nataniel. *Olimpia es, por decirlo así, un complejo de Nataniel separado de éste*, que se le enfrenta como persona; el dominio de

este complejo sobre su sujeto queda *expresado en el amor por Olimpia, absurdamente obsesivo*. Tenemos el derecho de llamar «*narcisista*» a este amor y comprenderemos perfectamente que su víctima ha de alejarse del objeto amoroso real. Por otra parte, la exactitud psicológica de la *inhibición afectiva frente a la mujer* que aqueja a este joven fijado al padre por el complejo de castración, queda demostrada por numerosos análisis de neuróticos cuyas historias, aunque menos fantásticas, son tan tristes como la del estudiante Nataniel.

E. T. A. Hoffmann fue el hijo de un matrimonio desgraciado. Cuando contaba tres años, el padre se separó de su pequeña familia y jamás volvió a ella. De acuerdo con los datos que E. Grisebach recoge en su introducción biográfica a las obras de Hoffmann, la relación con el padre siempre fue uno de los puntos más sensibles en la vida afectiva del poeta» (BNOG, 1981, III, p. 2492)¹³⁶.

Podemos comprobar en este increíble análisis, la complejidad de los factores que determinan la desgraciada vida del personaje Nathanael, comparable al análisis de neuróticos cuyas historias, eso sí, no son tan fantásticas. Existe un caso clínico en particular, en el que sí podemos encontrar fantásticas elucubraciones. Es el del hombre de los lobos, Sergei, del que daremos cuenta a lo largo de toda esta parte final del capítulo.

Como veníamos diciendo, la complejidad de los conflictos en los complejos infantiles reprimidos se hace ardua e ingente. Trataremos de establecer ciertos criterios que nos ayuden a desentrañar tamaña cuestión y, a la vez, facilitar la comprensión de la realidad psíquica.

Si volvemos a releer el resumen del relato, podemos comprobar cómo en ese resumen, queda clara la importancia que Freud da en el relato a la figura del arenero. En este caso, a diferencia de Jentsch, realiza un desplazamiento del origen de la emoción siniestra. La muñeca Olimpia y su cualidad de autómeta, no son la principal causa de las desventuras psíquicas de Nathanael, ésta se encuentra en el miedo a que le arranquen los ojos. Es obvio tener en cuenta que en el resumen del relato extractado por Freud, contiene los datos relevantes que a él le interesan para conducirnos desde el contenido manifiesto del relato hacia las ideas latentes que subyacen en el mismo. La intención no es otra que argumentar mediante sus teorías psicoanalíticas, el proceso que desencadena la emoción siniestra y que culmina en un estado siniestro patológico provocado por lo reprimido que retorna: el complejo de castración. Éste, provocará un proceso psicopatológico regresivo, donde los procesos psíquicos de la emoción siniestra nos imponen una realidad psíquica, eliminando los límites entre realidad y fantasía. Aparece la emoción siniestra investida en lo fantasmático.

Ahora, ya de vuelta al análisis del contenido latente, podemos determinar claramente que la exposición psicoanalítica del relato de Hoffmann es la clave que determina el proceso psíquico de la emoción siniestra. Lo que se desencadena cuando los *complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior*. En este caso, el complejo infantil es el de castración indisolublemente asociado a otro complejo: el de Edipo. A la hora de abordar esta parte de los complejos infantiles reprimidos, nos encontramos con ciertas dificultades (como viene siendo habitual).

En el desarrollo de la teoría psicosexual y sus diferentes fases, son de vital importancia tanto el complejo de Edipo como el de castración. Ambos complejos terminarán por articularse, puesto que en algunas fases comparten recorrido, lo que conllevará un cambio en la concepción edípica a partir del estudio y desarrollo de la psicosexualidad de la niña.

En primer lugar, vamos a desglosar los aspectos y factores atribuibles a los complejos que se exponen en las ideas latentes del relato, contenidos en la transcripción.

136 Si es necesario recomendaríamos volver a leer el contenido manifiesto, aquel que resume el relato de Hoffmann (cfr. 4. 3. 4. 4.).

1 Elementos antagónicos de la *Imago Paterna* :

- El padre y Coppelius.
- Spalanzani y Coppola

2 Ambivalencia de la *Imago Paterna* :

- ceguera=castración (padre malo)
- salvación= padre bueno

3 Factor del complejo más intensamente reprimido:

- Deseo de muerte del padre malo Coppelius
- Representada en la muerte del padre bueno.

4 Identificación Nathanael-Olimpia:

- *Imago Paterna*= Spalanzani y Coppola
- Trato de Coppelius a Nathanael como un muñeco, le intento desarticular sus miembros
- La materialización de la actitud femenina de Nathanael en su infancia frente a su padre
- Olimpia es un complejo de Nathanael separado de éste.

5 Se le enfrenta como persona.

- El complejo ejerce un dominio sobre Nathanael
- Expresado en el amor absurdo y obsesivo hacía Olimpia
- Es un amor narcisista, le hace alejarse del objeto amoroso real su novia Clara
- Se da una inhibición afectiva frente a la mujer (Clara)

6 Por lo tanto, Nathanael está fijado al padre por el complejo de castración.

Se dan todos los factores:

- Ambivalencia de afectos: amor-odio
- Doble imagen paterna: bueno-malo
- Doble pulsión: muerte-vida
- Identificación femenina: deseo en la infancia Edipo negativo
- Narcisismo: doble (cuidado-ausencia=castración inhibición afectiva sexo contrario)

A modo de resumen, hemos desglosado el análisis psicoanalítico en seis factores principales a través de los cuales se articula la realidad psíquica:

1º factor: Elementos antagónicos de la *Imago Paterna*

2º factor: Ambivalencia de la *Imago Paterna*

3º factor: Lo más intensamente reprimido (deseo de dar muerte al padre malo)

4º factor: Identificación Nathanael-Olimpia

5º factor: Olimpia se le enfrenta como persona

6º factor: Fijado al padre por el complejo de castración

Los tres primeros factores, psíquicamente están enclavados en el complejo de Edipo, mientras que los tres últimos son claramente una consecuencia del complejo de castración.

Herirse los ojos, o en su defecto, perder la vista, puede ser una causa «terrible», que llegue a provocar angustia infantil así que, para el vienés, mediante el estudio de los sueños, de las fantasías y también de los mitos, podemos comprobar cómo existe un temor a perder los ojos, «*el miedo a quedarse ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración*» (BNOC, 1981, III, p. 2491).

El caso de la ceguera, en el relato de Hoffmann, entra en juego en el momento en que el joven Nathanael escucha el cuento del hombre de la arena. En este relato se cuenta que a los niños que no se quieren dormir, se les amenaza con la presencia del arenero que vendrá y les arrancará los ojos. Posteriormente, Nathanael identifica a un personaje desagradable que venía a comer a su casa, el abogado Coppelius, con el hombre de la arena. Circunstancialmente Nathanael es descubierto espiando durante una reunión que Coppelius mantenía junto con su padre. Coppelius, al descubrirlo le atrapa y le amenaza con lanzarle unas brasas a los ojos. Mediante la imploración y suplicas de su padre, consigue que la situación termine. Nathanael se desmaya y cae en una larga condolencia.

Este resumen se correspondería con el contenido manifiesto del relato, mientras que a continuación transcribiremos las ideas latentes, que según Freud (1919), sustentan el relato:

En los recuerdos de infancia, el padre y Coppelius representan los elemento antagónicos de la imago paterna, *descompuesta por la ambivalencia*: uno de ellos amenaza con la ceguera (castración), y el otro, el padre bueno, implora la salvación de los ojos del niño. (BNOC, 1981, III, p. 2492, nota nº 1468).

Al referirse a la función del personaje inanimado, Olimpia, Freud (1919), le atribuye a la muñeca automática la función de constituirse en «la materialización de la actitud femenina de Nathanael frente a su padre» (BNOC, 1981, III, p. 2492). Es otra de las ideas latentes que sustentan el relato y que en este caso, se imponen a la idea planteada por Jentsch de la incertidumbre intelectual. Los creadores de la muñeca reencarnan para Nathanael la figura de sus padres, ya que los ojos de ésta, son los de Nathanael. El personaje Spalanzani, -creador de la muñeca-, dice al joven Nathanael que la muñeca lleva sus propios ojos que le han sido arrancados por el óptico Coppola, que en realidad es Coppelius. De ahí la identificación con la muñeca, que porta los ojos de Nathanael que le han sido arrancados por el arenero. La fantasía del relato se ha impuesto a la realidad.

Esta materialización de la actitud femenina de Nathanael, Freud (1919), la explica mediante el mecanismo de la represión que, en este caso, se centra en la disposición amorosa pasiva respecto al padre. Esta disposición se corresponde con el miedo a la castración, que sería el sacrificio a realizar en aras de la consecución sexual como ser carente de falo y, por lo tanto, simbólicamente reconocido. La fijación del joven respecto al padre mediante el complejo de castración queda demostrada en la incapacidad de Nathanael para amar a su prometida Clara.

O sea, el joven Nathanael ama profundamente a su padre, al que además perdió en circunstancias traumáticas por culpa del abogado Coppelius. La identificación con la muñeca Olimpia así la define Freud: «*Olimpia es, por decirlo así, un complejo de Nathanael separado de éste, que se le enfrenta como persona; el dominio de este complejo sobre su sujeto queda expresado en el amor por Olimpia, absurdamente obsesivo*» (BNOG, 1981, III, p. 2492, nota nº 1468).

La identificación con Olimpia, no sólo se realiza a través de que ésta porte sus ojos y haya sido creada por la imagen paterna del profesor Spalanzani, también porque Nathanael fue tratado por Coppelius, la trágica noche de su encuentro con él, al igual que un muñeco: «Y en esto me aferró tan violentamente que todas mis articulaciones crujieron, y me hizo mover aquí y allá las manos y los pies retorciéndolos y dándoles la vuelta de nuevo» (Hoffmann, 2007, p. 61).

Estas son algunas de las correspondencias que se establecen en las ideas latentes contenidas en el relato. La aplicación de las teorías psicoanalíticas se sustentan en un deseo reprimido que se mantiene en el inconsciente y que retorna. Ese deseo, se corresponde con la disposición amorosa respecto al padre y la represión que se ejerce sobre el deseo. Es provocada por el miedo a la castración, que sería necesaria para materializar simbólicamente su capacidad de amar al padre como ser carente de falo. La pérdida de los ojos, la posibilidad de la ceguera, es lo que conlleva la aparición de la angustia. Ésta según Freud (1919), es *un sustituto frecuente de la angustia de castración*. Aquí es donde está la clave:

1 Lo reprimido que retorna, es el deseo hacia el padre, reprimido en su día por el miedo a la castración (caso del pequeño ruso). Ahora retorna ante el miedo a quedarse ciego. Éste es un miedo real, puesto que es provocado por Coppelius, que para Nathanael es el hombre de la arena. Esta angustia es provocada por la percepción ante un posible hecho concreto. Pero en realidad, para Freud es la angustia provocada por el deseo reprimido en el inconsciente que- como *efecto retardado (nachtraglich)* de las huellas mnémicas- vuelve ante el miedo a la ceguera que- como sustituto de la *angustia de castración*- nos lleva a dirigir la atención hacia las percepciones que desencadenan en su proceso, la asociación de un deseo inconsciente con un sentimiento consciente como punto asociativo que es capaz de provocar displacer y la consecuente angustia.

En primer lugar, cuando Nathanael reprimió su deseo ante la posibilidad de la castración figurada simbólicamente, se produjo la confrontación de dos deseos: uno reprimido en el inconsciente (el deseo hacia el padre), y otro deseo proyectado por el preconscious ante el miedo a la castración, el deseo a no ser castrado como mecanismo de defensa. La confrontación de estos dos deseos, es la que produce la angustia. En este caso y siguiendo las teorías de Freud, la represión provocaría la angustia y su retorno sería, el retorno de lo reprimido, de esa angustia provocada por la confrontación de dos deseos, por su incompatibilidad.

4. 3. 4. 5. 1. 1 LOS COMPLEJOS DE NATHANAEL

Como ya venimos señalando, los complejos de Nathanael son los que le sumen en un estado de neurosis total, concretamente, el complejo de castración. Por lo tanto, una vez centrados en el conflicto traumático, para Freud, la idea de Jentsch en cuanto a la incertidumbre intelectual asociada al carácter animado o inanimado- en la muñeca Olimpia- y que es capaz de provocar el sentimiento

de lo siniestro, no es comparable con la potencialidad del personaje del arenero para provocar dicho sentimiento¹³⁷ puesto que como el propio Freud (1919), dice en repetidas ocasiones:

1 *El sentimiento de lo siniestro es inherente* a la figura del arenero, es decir, a la idea de ser privado de los ojos, y nada tiene que hacer aquí una incertidumbre intelectual en el sentido en que Jentsch la concibe» (: 2491) y prosigue, «De modo que la incertidumbre intelectual en nada nos facilita la comprensión de tan siniestro efecto. (BNOC, 1981, III, p. 2491)

2 Así, nos atrevemos a referir el carácter siniestro del arenero al complejo de castración. (p. 2492).

3 La parte del complejo más intensamente reprimida –el deseo de muerte contra el padre malo- se encuentra representada en la muerte del padre bueno, achacada a Coppelius. (p. 2492).

Con estas frases, Freud sentencia la relevancia e importancia que confiere al personaje, triplemente representado (triple castración) del hombre de arena:

- 1 El propio personaje del cuento: el hombre de la arena
- 2 El abogado Coppelius
- 3 El vendedor Coppola

En él, radica la esencialidad del sentimiento de lo siniestro, pieza clave de esta investigación. Por lo tanto, debemos suponer, que en la interpretación que Freud realiza del cuento de Hoffmann, y de las circunstancias y acontecimientos que en él se desarrollan y que afectan principalmente al personaje de Nathanael, se derivará el trauma que genera la emoción siniestra provocado por el complejo de castración, que se convierten en lo reprimido que retorna y que es estimulado por el personaje triplemente representado: *el hombre de arena*. Obligadamente, nos centraremos en la figura del arenero puesto que en él, se encuentra el estímulo que evoca lo siniestro patológico. El protagonista Nathanael sufrirá desde su infancia una traumática experiencia, un conflicto no resuelto reprimido en su inconsciente. Permanecerá en estado latente hasta que una impresión exterior reactiva, mediante la regresión, un estado psiconeurótico que le llevará hasta el suicidio. Sin lugar a dudas estamos refiriéndonos al cuadro clínico de un enfermo mental sumido en una cadena progresiva de angustia, miedo y terror. La emoción siniestra no se encuentra en la incertidumbre intelectual, tampoco en la capacidad evocadora de las obras estéticas, se encuentra en la mente de quien experimenta dicha emoción. Por lo tanto, una de las formas de analizar lo siniestro patológico, será a través de los complejos infantiles reprimidos: «Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior» (BNOC, 1981, III, p. 2503).

137 Hemos de resaltar, que en líneas generales, en los trabajos de investigación en torno a *Das unheimliche*, generalmente se centran en destacar y centrar el fenómeno de lo siniestro, en esta cuestión, precisamente, en la de la muñeca Olimpia y en la de los muñecos inanimados, obviando, la importancia del complejo de castración. Si se realiza una lectura atenta y rigurosa, es evidente, que las palabras del propio Freud, nos lo indican y resaltan lo que nosotros sencillamente apuntamos. Será precisamente en el desarrollo y proceso de este complejo donde es posible encontrar la más pura emoción de lo siniestro, así, como las verdaderas "imágenes siniestras" derivadas directamente de dicho complejo, y no como meras representaciones en lo siniestro imaginado, lugar recurrentemente y equivocadamente común para hablar de lo siniestro.

4. 3. 4. 5. 1. 1. 1 EL COMPLEJO DE EDIPO

La etapa edípica marca la cima de la evolución psicosexual infantil. Es el momento fundamental para el establecimiento de las primeras relaciones sociales, y sólo su deficiente elaboración provocará la aparición de estructuras neuróticas. (García de la Hoz, 2004, p. 374).

El complejo de Edipo¹³⁸ (CE), fue la propuesta de Freud ante la imposibilidad de encontrar el origen de las neurosis en su teoría de la seducción (cfr. 4. 3. 4. 3. 2).

Freud se quedó sin una explicación convincente para las neurosis. Si ya no eran fiables los recuerdos de los pacientes, sino que se podían tratar de construcciones fantaseadas, era necesario entonces buscar una explicación para dichas fantasías, que casi siempre tomaban a los padres como protagonistas (2004, p. 375).

Este hecho quedó reflejado en la correspondencia que Freud mantenía con Fliess. En su carta de 1897, dirigida a Fliess, así lo reconoce: «Permíteme que te confíe sin más dilaciones el gran secreto que en el curso de los últimos meses se me ha revelado paulatinamente: ya no creo en mis neuróticos» (cfr. 4. 3. 4. 3. 1). Esta duda, le llevo a retomar el *factor de la disposición hereditaria*, y a partir de ello, rebuscar en el origen de los tiempos el registro de una huella pulsional ambivalente y universal. La encontró en la leyenda tebana, y la pudo confirmar en la experiencia onírica. En mayo de 1897 ya hizo una primera referencia en el *Manuscrito N*, al complejo de Edipo:

Los impulsos hostiles contra los padres (el deseo de que se mueran) constituyen también elementos integrantes de las neurosis [...] Parecería que este deseo de muerte se dirige en los hijos contra el padre y en las hijas contra la madre. (BNOC, 1981, III, p. 3573).

Posteriormente, pasados unos meses, ese mismo año, como podemos comprobar en la carta nº 72, a través del autoanálisis llegó a esta conclusión:

Se me ha ocurrido sólo una idea de valor general. También en mí comprobé el amor por la madre y los celos contra el padre, al punto que los considero ahora como un fenómeno general de la temprana infancia, aunque no ocurren tan prematuramente como en aquellos niños que han devenido histéricos [...] Si es así, se comprende perfectamente el apasionante hechizo del *Edipo rey*. (BNOC, 1981, III, p. 3584).

138 Como viene siendo habitual, este descubrimiento aplicado al psicoanálisis se desarrolló en diferentes etapas. Desde el año 1897 donde se produce la renuncia de la teoría de la seducción (es el trauma propiamente dicho), y se empieza a identificar en el personaje de Edipo los deseos inconscientes, hasta el año 1910, donde en el trabajo *Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre* (BNOC, 1981, II, p. 1629), aparece el término *complejo de Edipo* por primera vez, y posteriormente en el año 1924 donde parece ser que concluye su recorrido, Freud escribió: *La disolución del complejo de Edipo*, en este trabajo acaba diciendo: «El complejo de Edipo sucumbe a la amenaza de castración» (BNOC, 1981, III, p. 2750), que explicaremos posteriormente, cuando el complejo de castración sea introducido en el desarrollo psicosexual infantil. A su vez se muestra en dos categorías, *la positiva* y *la negativa*, además de una tercera *la completa*, que incluye a las otras dos en diferentes grados. Positiva: deseo sexual hacia el sexo contrario y deseo de muerte hacia el mismo sexo. (Edipo rey). Negativa: deseos de amor hacia el mismo sexo y odio y celos hacia el sexo contrario.

Partiendo de la obra de Sófocles que hunde sus raíces en el mito griego, éste, «retoma una *compulsión*¹³⁹ *de destino* que todos respetamos porque percibimos su existencia en nosotros mismos» (la cursiva es añadida), (BNOC, 1981, III, p. 3584). Y no sólo del personaje de Edipo toma Freud sus referencias, también del Hamlet de Shakespeare. Si en Edipo, Freud descubre una realización inconsciente de las pulsiones universales infantiles, por su parte, en el personaje de Hamlet se desvela una inquietante inhibición neurótica, a través de una consciencia inconsciente de culpabilidad, de inhibición sexual y de transferencia psicótica.

En 1900 con *La interpretación de los sueños*, Freud realiza una primera aproximación al complejo de Edipo. Será en el capítulo V, *Material y fuente de los sueños*, en el epígrafe titulado *Sueños de muerte de personas queridas*. El conflicto del complejo de Edipo tiene su base en un afecto ambivalente. Por un lado el desiderativo: el deseo del niño de dirigir su primer impulso sexual hacia la madre, y por otro el displicente: el odio y destrucción hacia el padre.

Se pueden dar dos caminos resolutivos al conflicto: la renuncia, o la represión de las tendencias tanto incestuosas como agresivas.

La renuncia supondrá que el niño, se habrá enfrentado a la agresividad que le provoca como rival, la figura dominante de distinto sexo¹⁴⁰. A la vez, que simultáneamente sentirá que le quiere y necesita, se opta por una resolución no conflictiva.

El segundo camino supone que el individuo no se ha enfrentado con sus tendencias incestuosas y agresivas, no las ha controlado, y la represión sobre el complejo desencadenará una estructuración del *yo* basada en las *prohibiciones* reprimidas, que conllevará todo tipo de neurosis. En ambos casos, la consecuente formación de las estructuras psíquicas, bien sean basadas en las *prohibiciones* o en el *ideal* (lo que en 1923 se denominara *super-yo*, o *estructuras super-yoicas*), tendrán una tendencia contraria. En el primer caso, se acercarán y en el segundo, se alejarán del conflicto.

La capacidad de gestión de las tendencias pulsionales y de los registros mnémicos inherentes a las experiencias de la infancia, se convertirán en la llave de una personalidad patológica o normal. Freud encontró una base firme que sustentara la explicación y origen de la neurosis infantil y no sólo eso. También pudo establecer una conexión del *CE* a través de las experiencias oníricas. En ellas, los vestigios incestuosos se remontan hasta el siglo V (a. e. c.) En *Edipo rey* de Sófocles encontró Freud una clara referencia a tiempos atávicos en los contenidos oníricos. Ante el recuerdo de la predicción del oráculo, Edipo, preocupado y angustiado, todavía ignorando la verdad, acude al lado de Yocasta. Ésta le consuela y le dice: «Tú no sientas temor ante el matrimonio con tu madre, pues muchos son los mortales que antes se unieron también a su madre en sueños. Aquel para quien esto nada supone más fácilmente lleva su vida» (Sófocles, 2006, p. 236: 980).

También en el padre de la idealización de las ideas, Platón, en su conocido texto *La República* perteneciente a los Diálogos- concretamente a su cuarto libro, podemos encontrar una clara alusión al incesto durante la experiencia onírica. Este inmoral deseo, es característico de los hombres tiranos que estimulan y no reprimen aquellos deseos alejados de las leyes y la razón:

-¿A qué deseos te refieres?

-A los que se despiertan durante el sueño, cuando duerme la parte racional, dulce y dominante del alma, y la parte bestial y salvaje, llena de alimentos y de vino, rechazaba el sueño, salta y trata de abrirse paso

139 La cita es añadida. Es sumamente interesante destacar la aparición del término *compulsión de destino*. La aparición de la *compulsión edípica* insertada en el destino, en la ya pretérita existencia del mito tebano, es registrada en el inconsciente y experimentada en la experiencia onírica, como veremos más adelante. Lo interesante es destacar como la *compulsión* se convertirá en un factor determinante no sólo en el complejo edípico sino que también aparecerá en lo siniestro pero esta vez, como *compulsión de repetición* (*repetición compulsiva*, en *Das Unheimliche*: BNOC, 1981, III, p. 2496), (cfr. 4. 3. 1. 7).

140 Esta es una base del complejo de Edipo positiva.

y satisfacer sus instintos. Sabes que en esta caso el alma se atreve a todo, como si estuviera liberada y desembarazada de toda vergüenza y prudencia, y no titubea en intentar en su imaginación acostarse con su madre. (2007 b, pp. 427-28, IX: 571 c).

El complejo no sólo se da como síntoma en un comportamiento patológico sino que, en las experiencias oníricas, allá, desde el origen de los tiempos, ya se podía observar. Para tratar de tener una visión más amplia, acabaremos con tres visiones diferentes del mito tebano.



92. Gustave Moreau. *Edipo y la esfinge*. 1864.

4. 3. 4. 5. 1. 1. 1. 1 TRES VISIONES

[...] se comprende perfectamente el apasionante hechizo de *Edipo rey* [...] el mito griego retoma una compulsión de destino que todos respetamos porque percibimos su existencia en nosotros mismos. (BNOG, 1981, III, p. 3584).

Freud nos señala, que el complejo de Edipo que se desarrolla en la obra de Sófocles, es de valor universal puesto que, según él, todo el mundo reconoce haberlo sentido. Por lo tanto, desde la tragedia ática hasta nuestros días se ha mantenido, ha pervivido en nuestra psique y se ha desarrollado partiendo de la leyenda tebana transformada en tragedia. Claramente, la obra de Sófocles es comparable al psicoanálisis, puesto que ambas, van descubriendo a lo largo de su desarrollo los diferentes estadios o actos que acaban por formar y establecer la resolución del atávico mito.

De su "universalidad" puede sorprendernos, la plenitud de su vigencia después de tantos siglos y más si como es común podemos observar, en las representaciones teatrales, la validez del drama expuesto en todas sus dimensiones, desde el componente trágico hasta su representación estética. Otra cuestión es, ¿en qué medida el complejo de Edipo freudiano es completamente válido, perdurable y sostenido en el tiempo? puesto que, por qué no, podemos mantener una actitud crítica ante ciertas afirmaciones del maestro vienes.

Abordaremos la concepción freudiana desde tres polos:

En primer lugar, Trías (2001), nos servirá como referente y, en concreto, de su libro *Lo bello y lo siniestro* tomaremos, preferentemente, el análisis que lleva a cabo en el capítulo titulado: *Freud y la tragedia griega*.

En segundo lugar, el artículo de Pilar Palop Jonquieres (1976), *Freud, Hegel y Nietzsche sobre la tragedia clásica I*.

En tercer y último lugar, el magistral libro *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, volumen I, de Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet (2002), concretamente su capítulo cuarto titulado: *Edipo sin complejo*.

Los tres enfoques nos permitirán abordar desde diferentes perspectivas el amplio espectro que el vienes pudo abarcar, y la controversia que en muchas ocasiones despertaban sus investigaciones. Desde la filiación hacia lo siniestro, pasaremos por el reconocimiento de la conciencia moral y acabaremos deconstruyendo el complejo.

4. 3. 4. 5. 1. 1. 1. 1 APROXIMACIÓN SEGÚN TRÍAS

Freud (1900), en su obra *La interpretación de los sueños* determina que el sueño es siempre una realización de deseos. El deseo humano que se proyecta en el sueño es ambivalente, deseo amoroso

y homicida. Deseo amoroso de carácter incestuoso hacia la madre y su correlativo deseo homicida hacia el padre, rival en el deseo amoroso materno. De estos planteamientos parte Freud para exponer su célebre teoría de Edipo. Freud interpreta la tragedia de Sófocles como una elaboración simbólica y mítica que proyecta los deseos humanos que provocan el incesto y el parricidio, con su consecuente castigo, fruto de la transgresión del orden simbólico. (Trías, 2001).

Edipo representa trágicamente la realización del deseo primigenio latente en nosotros desde nuestro nacimiento. Cuando el protagonista lleva a cabo sus deseos (inconscientemente) está cumpliendo con la realización y consumación reprimida en nuestro inconsciente. Según Freud la tragedia representa con fuerza ese deseo por el que todos hemos sido dominados desde nuestra infancia. El deseo de poseer al objeto de deseo de nuestro primer amor, la madre, y matar al ser que la posee, nuestro rival, el padre. Lo que hemos fantaseado, según Freud, Edipo lo convierte en real, lo Realiza de forma inconsciente puesto que él desconoce su filiación con los personajes de Yocasta y Layo. La vigencia del drama, su universalidad, está más allá de las condiciones histórico-sociales «subsisten idénticas estructuras antropológicas en lo que se refiere a nuestros deseos inconscientes y a las profantasías que generan» (2001, p. 137). Freud encuentra a partir de este punto una comprensión de la tragedia y de los sentimientos de compasión y temor que generan la catarsis. A través de la escenificación de la tragedia, llevamos a cabo un reconocimiento de nuestras propias pasiones sumidas en nuestras estructuras antropológicas inconscientes. Se produce un proceso de identificación consciente relativo a nuestra propia estructura arcaica, que nos remite a un drama vivido en nuestra infancia del cual no somos conscientes. La identificación (suponemos que de forma inconsciente) con el héroe, con sus sentimientos y afectos, con ese "objeto virtual" que realiza por nosotros lo que no tenemos valor de hacer (nuestros deseos: primero fantaseados y después reprimidos), causa, provoca en nosotros un sentimiento de horror: fobos, puesto que ante nuestros ojos recrea *siniestramente*¹⁴¹, en la dimensión de la realidad, aquellas fantasías primigenias de nuestro deseo inconsciente. Mediante estos procesos que bien podemos llamar "procesos inconscientes" se realiza una transformación del horror a la compasión mediante el acto *siniestro* impulsado por el deseo, se lleva a cabo una acción que simboliza la consecución de los deseos reprimidos.

La catarsis se produce como consecuencia de estos procesos inconscientes. Digamos que la razón acude en nuestro auxilio. Hay que racionalizar todo este marasmo complejo de sentimientos de culpa, compasión y horror, o como dice Trías: «Purificación o purga anímica que es, al mismo tiempo, conocimiento, iluminación acerca de nuestra propia orientación del deseo, esclarecimiento de las estructuras mismas del deseo» (2001, p. 137).

4. 3. 4. 5. 1. 1. 1. 1. 2 APROXIMACIÓN SEGÚN PILAR PALOP JONQUERES

Para la autora, la Teoría del complejo de Edipo, analizada o enfocada desde la perspectiva psicológica, carece meramente de interés y tiene una dudosa verosimilitud. Sin embargo, si el enfoque es filosófico, nos encontramos con un campo de reflexión altamente sugestivo. Freud (1897), a través de su teoría, crea un modelo o paradigma que servirá para llegar a una conclusión: *el nacimiento de la conciencia moral*. Nos encontramos ante el replanteamiento del *problema del delito primigenio* como

141 Recordemos a Schelling: "Aquello que debiendo de permanecer oculto se ha revelado".

una nueva versión del mito del pecado original, y todo lo que esta cuestión principalmente conlleva: la culpa, el remordimiento y el castigo¹⁴².

Se plantea la cuestión: la culpa primitiva, ahora *complejo de Edipo*, arrastra hacia sí toda una serie de transgresiones de orden moral y ético, por lo tanto, también social y hasta jurídico. Si tenemos en cuenta todas estas cuestiones podemos plantear de forma clara que nos encontramos ante un "hecho" cultural en sí, puesto que abarca con transversalidad diferentes estadios que competen a la sociedad, no sólo en referencia a su orden sino también a la cultura en sí. Debemos remontarnos a la tradición filosófica del siglo XVIII¹⁴³ para encontrar referentes similares que nos sirvan para contextualizar el *pecado original*. Claramente Rousseau ya planteó su visión del mencionado pecado como «la pérdida del estado de naturaleza¹⁴⁴ y como el origen de todos los males que se derivan de la civilización» (Jonquieres, 1976, p. 41). La originalidad de Freud consiste en reformular el mito del pecado original¹⁴⁵ con el mito de la leyenda de Edipo transformando el simbolismo. Cabe preguntarse por qué Freud eligió la tragedia griega para ilustrar el mito del pecado original y el nacimiento de la conciencia ética. ¿Por qué el argumento de una tragedia clásica escrita hace veinticinco siglos?

Existen antecedentes en algunos filósofos. Estos, al igual que el psicoanalista vienés, encontraron en la tragedia griega argumentos que les permitieron elaborar una teoría ética. Hegel (1807), en la *Fenomenología del Espíritu*, Schopenhauer (1819), en *El mundo como voluntad y representación* o Kierkegaard (1843), en *De la tragedia*. Todos ellos y anteriormente a ellos (Hume, Schiller y Schelling

142 En su análisis en la *Poética*, Aristóteles destaca tres cuestiones que se producen, que deben darse o que se realizan en el espectador durante la representación de la tragedia. Estas son: la compasión, el miedo y la catarsis. Según el filósofo, si contemplamos la obra *Edipo rey*, deberíamos experimentar esos tres efectos que nos conducirían a un estado de supuesta laxitud emocional, de catarsis terapéutica. Todo este proceso plantea sin lugar a dudas cuestiones que atañen a nuestra conciencia moral y a nuestra capacidad de juzgar, de decidir a «la conciencia trágica de la humanidad», pues bien, Freud plantea el *nacimiento de la conciencia moral*, pero esta vez basándose en: la culpa, el remordimiento y el castigo. Una reinterpretación basada en una nueva lectura del *pecado original*. Es importante tener en cuenta que si bien varios autores (Vernant-Naquet (2009), Vegetti (2005), entre otros) ya incidieron en apelar a cuestiones morales en sus estudios sobre la tragedia, ahora Palop Jonquieres retoma este planteamiento pero no en torno a la sociedad griega del siglo V sino en torno a la sociedad contemporánea, y se remonta hasta contextualizar sus orígenes en la tradición filosófica del XVIII. Podemos tener en cuenta esta cuestión como una evolución o transposición de la tragedia: pasamos de la catarsis a la conciencia moral. De un sujeto moral a una conciencia moral. La cuestión pasa de una personalización individual a un ámbito colectivo y universal que se extiende y se encuentra fijado en nuestra sociedad, como producto que se genera y que es consecuencia de las causalidades de la propia sociedad moderna. El fruto de todos sus males, aquella manzana pretérita endiablada brillante y sugerente que nadie se resiste a morder. En este caso el progreso y la supuesta emancipación, esa autonomía laicista que designa al hombre como responsable de todos sus actos y consecuencias, no siempre aceptados pero sí reconocidos. Pasamos de la tragedia griega a la pena de Kierkegaard.

143 En *La filosofía de la Ilustración* de Cassirer queda claramente reflejado: «Otra vez se plantean con todo rigor las viejas cuestiones sobre la autarquía de la razón y la autonomía de la voluntad moral; pero ahora tienen que ser resueltas libres de toda autoridad externa de la biblia y de la iglesia. Se quiebra el poder de la dogmática medieval porque ya no se ataca el agustinismo en sus consecuencias inmediatas, sino en su núcleo y principio fundamentales. La idea del pecado original es el enemigo común para combatir al cual confluyeron las diversas corrientes fundamentales de la filosofía "ilustrada". Hume se coloca al lado del deísmo inglés y Rosseau al lado de Voltaire y la unidad del fin perseguido por la Ilustración parece superar durante cierto tiempo todas las divergencias respecto a los medios que se creen conducentes» (Cassirer, 1972, pp. 163-164). Más adelante refiriéndose a Rosseau apunta: «He aquí la solución de la filosofía jurídica de Rousseau al problema de la *teodicea*. Y, de hecho, con ella, lo coloca en un terreno completamente nuevo pues lo lleva, fuera del círculo de la metafísica, al centro de la ética y de la política» (p. 181). Rousseau planteó cuestiones - que hasta entonces habían sido tenidas como asuntos trascendentes- fuera del ámbito teológico y contrarias a la iglesia. Sus tesis de la naturaleza humana liminar, de sus primeras acciones, son siempre inocentes y buenas, al contrario que lo que en las Sagradas Escrituras se enseña acerca de la naturaleza del hombre. Ahora bien, Rousseau se guarda de distinguir entre el hombre de la naturaleza o el hombre de la cultura, ya que este último no se haya exento de las perversiones morales que nutren los vicios de la vanidad, de la arrogancia y del incontrolable afán de dominio.

144 «Estado de naturaleza». En el que todos los seres humanos eran iguales y libres, básicamente buenos. Un estado original que se ve perturbado y alterado por la civilización, por la sociedad.

145 Para tratar un acercamiento a esta cuestión me remito a los trabajos de (Graves-Patai, 2000, pp. 92-101) y (Safranski, 2002, pp. 17-30). El primero se centra en el mito hebreo y el segundo analiza los orígenes desde una perspectiva crítica, asociándolo con el origen del mal, la violencia y desde una perspectiva filosófica plantea como el mito del pecado original desencadena el origen de la conciencia, eso que Freud llamó conciencia moral. El descubrimiento de la conciencia por parte de Adán y Eva supone establecer una línea divisoria y definitiva entre el estado prenatal del paraíso y el estado natural del ser humano, ese que le convierte en un ser que toma conciencia moral, que aprende a diferenciar entre "el bien y el mal".

ya encontraron fundamentos que se acercaban a presupuestos éticos y morales) supieron ver en la tragedia la expresión ética del alma griega y la simbolización de conflictos morales, que bien pueden encontrarse en todo individuo humano. Así pues, es lógico admitir una visión de carácter universal en los conflictos morales.

Freud une dos mitos:

1 el mito del pecado original (que es el problema de la culpa originaria)

2 el mito de Edipo (unido o fusionado con el del pecado original plantea el problema de la conciencia moral)¹⁴⁶.

La tragedia griega es estudiada por algunos filósofos para llegar a elaborar una teoría de la ética. La tragedia se convirtió en «la expresión ética del alma griega» (Jonquieres, 1976, p. 42), y también se convirtió en cierta medida en símbolo que reflejaba algunos conflictos morales con los que todo ser humano llegaría a enfrentarse en algún momento de su vida.

Al igual que los pensadores que centraron su atención en la tragedia clásica griega, el pensamiento de Freud se relaciona con las cuestiones planteadas por estos, que no son otras que el pecado, la culpa, la libertad, el destino, la elección moral y del tránsito de la naturaleza a la cultura. El destino de Edipo como símbolo del nacimiento de la conciencia moral puede ser considerado como un reflejo de cierta tradición histórico-cultural, ya que por parte de la filosofía fueron formuladas ciertas ideas en torno a la tragedia clásica griega, que ya desde el enfoque del psicoanálisis podemos considerar como hipótesis de trabajo válidas.

A la pregunta realizada anteriormente de cómo es posible que veinticinco siglos después tenga vigencia el modelo trágico basado en el mito tebano¹⁴⁷, debemos remitirnos al sentido del mito, en palabras de García Gual:

El mito es un *relato*, una narración, que puede contener elementos simbólicos pero que, frente a los símbolos o a las imágenes de carácter puntual, se caracteriza por presentar una «historia». Este relato viene de tiempos atrás y es conocido de muchos, y aceptado y transmitido de generación en generación. Es lo contrario de los relatos inventados o de las ficciones momentáneas. Los mitos son «historias de la tribu» y viven «en el país de la memoria» comunitaria. La *tradición mítica* es un fenómeno social que puede presentar variaciones culturales notables, pero que existe siempre [...]. El relato mítico tiene un *carácter dramático y ejemplar*. Se trata siempre de acciones de excepcional interés para la comunidad,

146 En este sentido, es conveniente resaltar la evolución a las que fueron sometidas, por él mismo, algunas de sus propias teorías. Cabe destacar como el complejo de Edipo, finalmente fue disuelto o sucumbió ante el complejo de castración. En este sentido, la importancia del complejo de castración ya apuntaba en 1923 en *El yo y el ello*, en el capítulo 5, *Las servidumbres del yo* (2012, EYE, pp. 49-62), precisamente en su parte final, donde Freud decía: «Aquel ser superior que luego llegó a ser el ideal del yo (el *super-yo*), amenazó un día al sujeto con la castración y este miedo a la castración es probablemente el nódulo en torno al cual cristaliza luego el miedo a la conciencia moral» (p. 61), (paréntesis añadido). Fuera aparte de las ideas planteada por Palop Jonquieres, es evidente que debemos reconocer a Freud, aunque sea posteriormente a los planteamientos filosóficos, la capacidad de plantear, no sólo, cuestiones de origen ético y moral sino que, más allá, plantea que la angustia de la conciencia moral es la consecuencia de una elaboración de la angustia ante la castración, es decir, de un miedo a ser castrado. De un factor inconsciente que provoca un miedo real. Si la filosofía ponía el punto en la eticidad, el psicoanálisis hacía lo mismo, pero advirtiéndonos de que inherentemente, en el ser humano existen estructuras psíquicas que condicionan nuestras conductas y escapan a razonamientos planteados en términos morales. Más bien obedecen a energías pulsionales de instintos reprimidos. A lo mas primario del ser humano.

147 También Marx se formuló esta pregunta, que plantea en *Introducción general a la crítica de la economía política* del año 1857.

porque explican aspectos importantes de la vida social mediante la narración de cómo se produjeron por primera vez tales o cuales hechos. (2000, p. 18).

Para Malinowski (1948), en *Magia, Ciencia, Religión*, existe una función social de la mitología, «funcionalismo», a la hora de explicar y dar sentido al mito, hay que alejarse de explicaciones científicas o pseudocientíficas y poder encontrar la experiencia de la noción de «mitología vivida». Así lo expresa en el capítulo *El mito en la psicología primitiva* :

El mito, tal como existe en una comunidad salvaje, o sea, en su vívida forma primitiva, no es únicamente una narración que se cuente, sino una realidad que se vive. No es de la naturaleza de la ficción, del modo como podemos leer hoy una novela, sino que es una realidad viva que se cree aconteció una vez en los tiempos más remotos y que desde entonces ha venido influyendo en el mundo y los destinos humanos. [...]. Estudiado en vida, el mito, como veremos, no es simbólico sino que es expresión directa de lo que constituye su asunto; no es una explicación que venga a satisfacer un interés científico, sino una resurrección- en el relato- de lo que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos morales, sumisiones sociales, reivindicaciones e incluso requerimientos prácticos. El mito cumple, en la cultura primitiva, una indispensable función: expresa, da bríos y codifica el credo, salvaguarda y refuerza la moralidad, responde de la eficacia del ritual y contiene reglas prácticas para la guía del hombre. De esta suerte el mito es un ingrediente vital de la civilización humana, no un cuento ocioso, sino una laboriosa y activa fuerza, no es una explicación intelectual ni una imaginaria del arte, sino una pragmática carta de validez de la fe primitiva y de la sabiduría moral. (Malinowski, 1994, pp. 112-114).

Esta visión puede acercarnos hacia una interpretación del mito que nos ayude a comprender cuales son las razones de la pervivencia de los mitos en el pensamiento y cómo a lo largo del tiempo, su permanencia es vigente y funcional.

A través de la historia podemos observar como se ha interpretado el mito tebano en los escritos de los diferentes autores. Desde Homero, Hesiodo, Píndaro, Eurípides, Aristófanes, Sófocles, Apolodoro, Ovidio, Pausanias e Higino entre otros. Cronológicamente podemos establecer un periodo que abarca desde el s VIII a. d. e, al siglo II de nuestra era. Poetas principalmente, reflejaron el mito, pero si tenemos que buscar antecedentes y referencias al origen del mito tebano- aquellos vestigios que ya desde Homero en la *Iliada* y en *La Odisea* están presentes- nos remitiremos¹⁴⁸ a leyendas y fábulas e incluso a representaciones icónicas como en el caso de la Esfinge.

Después de este breve repaso a los orígenes mitológicos de Edipo, es necesario volver al tema de la conciencia moral, con el cual empezamos este capítulo y más concretamente al pecado original o la caída. Retomando el planteamiento inicial, referente al mito de Edipo y el pecado original, la conciencia moral y la culpa originaria.

La caída del hombre reflejada en el Génesis nos describe las circunstancias que se dieron para la aparición de la culpa originaria o «el dolor originario de la conciencia» (Safranski, 2002, p. 22). La prohibición de acercarse al árbol de la ciencia del bien y del mal, de tocarlo y de comer de sus frutos es el mecanismo que despliega el reconocimiento de la culpa originaria, que se transformará en conciencia moral. La transgresión de una orden supone en este caso la imputación de la acción humana como el mal moral, puesto que la desobediencia se corresponde con el acto de conciencia voluntaria ejercida libremente. Las consecuencias son y serán eternas, acompañarán infinitamente a la humanidad y, gracias a la dichosa serpiente, la libertad de elección acarreará la asunción de una conciencia trágica que se aleja de la inocencia paradisiaca y postula el comienzo del conocimiento.

148 Sobre este tema nos remitimos a: Graves, (2002, 2, pp. 12-16), Morales Peco, (2002, pp. 17-101), Bernabé Pajares, (2014, pp. 39-57).

La añoranza de retorno al paraíso, de vuelta a la inocencia, de ausencia de carga trágica contenida en la conciencia, será el anhelo que desde la otra orilla contemplaremos eternamente. Como aquellos niños que fuimos y no nos avergonzábamos de nuestra desnudez¹⁴⁹. En clave psicoanalítica freudiana podemos interpretar el pecado original como una triada que contiene el superyó, el ello y el yo.

Siendo la serpiente «el ello», se encuentra dominado por el principio de placer, es el impulso de toda energía que está en la base de todo movimiento, de toda acción de toda búsqueda. La serpiente como ente instigador no se somete, apela a la conciencia libre y placentera del deseo e impulsa el movimiento, la acción que cambiará todo.

Adán y Eva representan «el yo», la persona como sujeto de conocimiento de afectos y de actividades en contacto con el mundo externo. En «el yo» domina el principio de realidad y el esfuerzo por adaptarse al mundo real y a las normas ético-sociales.

El «super yo» está representado por Dios, es propiamente inconsciente, se ocupa en la asimilación de las normas sociales, es la sede de la conciencia ética y social, reprime los impulsos o actos innobles y aprueba los nobles. Así podemos convertir el mito del pecado original en un relato donde se articulan tres estructuras distintas que están representadas por tres instancias diferentes y cada una de ellas puede representar una parte de la estructura del aparato psíquico, siendo los deseos inconscientes parte central de la motivación de la personalidad humana.

4. 3. 4. 5. 1. 1. 1. 3 APROXIMACIÓN SEGÚN VERNANT Y NAQUET

En 1900 Freud publicó *La interpretación de los sueños*, es en esa obra donde por primera vez hace mención del personaje de Edipo, pero no será hasta 1910 en *Contribuciones a la psicología del amor I* donde hablará del complejo de Edipo.

La tragedia no se haya vinculada a un tipo particular de sueño, ni siquiera a ningún sueño en concreto. El efecto trágico que de ésta se deriva no tiene por qué ser proveniente de cuestiones oníricas. En ellas se da forma y se trata de representar «el sentimiento de las contradicciones que desgarran el mundo divino, el universo social y político, el dominio de los valores» (Vidal-Naquet, 2002, I, p. 84). Los actos humanos y las potencias divinas son conjugados y articulados, el protagonista todavía no es autónomo, y las decisiones operan sobre una culpa trágica de la cual no se puede escapar. No sólo operan en la tragedia factores psicológicos, también cuestiones sociales y jurídicas podemos encontrar en el desarrollo de la tragedia. Los relatos protoedípicos son aquellos en que la argumentación tiene como eje central el incesto y el parricidio. Si hemos de buscar razones para entender como Freud proclama el carácter universal del complejo de Edipo, bien podemos rastrear los antecedentes mitológicos que contengan relatos protoedípicos.

Las cosmogonías, es el primer relato donde podemos encontrar alusiones al incesto y al parricidio. Si tomamos estos relatos al modo de un esquema sobre la mitología, quizás sí pueden ser validos los planteamientos de relatos protoedípicos, pero si profundizamos veremos que las relaciones que establece Freud de relación edípica triangular padre-madre-hijo, no se corresponden fielmente con las relaciones reflejadas en las cosmogonías ya que éstas más bien se basan en lo que respecta a la relación madre-hijo en un esquema de duplicidad. Gea comete incesto con su hijo Urano. Es lo que entenderíamos habitualmente, pero si tenemos en cuenta que Urano ha sido engendrado sin relación sexual alguna, sin padre- puesto que Gea lo saca de ella misma, lo ha engendrado sin la

149 Recordemos que una de las consecuencias de comer el fruto prohibido fue el darse cuenta de su propia desnudez, para lo cual se escondieron y taparon con unas hojas cuando se percataron de la presencia de Dios.

aportación de padre alguno- podemos entender que se rompe esa relación triádica. Cuando Cronos castra a su padre Urano no comete parricidio, no ocupa el lugar de su padre en el lecho materno, por lo tanto las relaciones no son como las que Freud describe. Si tenemos en cuenta las cosmogonías como antecedentes protoedípicos debemos mantener ciertas reservas interpretativas.

Para Vernant-Naquet (2002), queda claro que otro punto débil de la interpretación psicoanalítica es la cuestión del conocimiento por parte de Edipo de quienes son sus padres verdaderos.

Didier Anzieu, psicoanalista francés seguidor de la estela freudiana en torno al complejo de Edipo, cree poder ver en la mitología griega la sombra de «la fantasmagoría edípica» (2002, p. 86). Para ello, interpreta que durante la consulta de Edipo al oráculo y a la pregunta de sus orígenes, el oráculo no le contesta, y le anuncia que se acostará con su madre y matará a su padre. Entonces Edipo decide abandonar Corintio. Anzieu, sostiene que Edipo sabe que sus padres no son Pólibo y Mérope, lo cual no queda demostrado en la lectura del texto de Sófocles. Por lo tanto, Edipo sigue pensando que sus padres son los que viven en Corintio, de tal forma que cuando asesina a Layo y se acuesta con Yocasta, no sabe que son sus padres. Otro punto requiere nuestra atención y es el del episodio del comentario de Yocasta referente al sueño, cuando Edipo le comenta atemorizado lo que el oráculo le desveló. Yocasta le dice: “Tú no sientas temor ante el matrimonio con tu madre, pues muchos son los mortales que antes se unieron también a su madre en sueños” (Sófocles, 2006, p. 236: 980) de lo cual no hay de qué asustarse.

El sueño de unión con la madre para los griegos es sinónimo de unión con la tierra que lo engendra todo (Gea), a donde todo vuelve. La toma de posesión del suelo, la toma del poder y en algunas ocasiones la muerte. Según Vernant-Naquet (2002), la frase de Yocasta no tiene un sentido premonitorio ni premeditado sino que se centra en un diálogo en torno a la credibilidad que deben darse a los oráculos.

El análisis de ambos helenistas, es en cierto sentido demoledor, puesto que desarma la argumentación psicoanalítica. Ahora bien, sí podemos considerar las interpretaciones freudianas como una mera hipótesis de trabajo, una nueva visión que se adapta a sus condiciones especulativas, que no son más que una simbolización. Se plantea la cuestión de adaptar una interpretación a su modelo originario, de examinar si realmente la concordancia corresponde a sus orígenes y es clara y diáfana su propuesta experimental. No deberíamos poner puertas al campo. Tratar de validar o negar no es cuestión que nos compete, pero tanto la visión freudiana como la de los helenistas pueden ampliar nuestro espectro de conocimiento y en algún momento servirnos humildemente de apoyo.



93. Passollini. *Edipo rey*. 1967.



94. Passolini. *Edipo rey*. 1967.



95. Passolini. *Edipo rey*. 1967.

4. 3. 4. 5. 1. 1. 2 EL COMPLEJO DE CASTRACIÓN

Este joven fijado al padre por el complejo de castración. (BNOC, 1981, III, p. 2492).

El complejo infantil reprimido que retorna, es el del complejo de castración. Por lo tanto, en gran medida, la realidad psíquica es derivada del retorno de lo reprimido provocado por dicho complejo. En apartados anteriores, ya tratamos esta cuestión, en primer lugar, al abordar la angustia (*cfr.* 4. 2. 2), sobre todo en *Angustia y miedo angustioso a la castración* (*cfr.* 4. 2. 2. 4). También al tratar el tema de *La clasificación temática provocadora de estímulos displicentes* (*cfr.* 4. 3. 3) y más concretamente al tratar los complejos (*cfr.* 4. 3. 3. 3). En líneas generales, el complejo de castración (CC)¹⁵⁰, es un conflicto psíquico con una fuerte proyección fantasmática desarrollada en las fantasías patológicas. La angustia es una de sus manifestaciones.

Freud, abordó esta cuestión en dos casos clínicos centrados en las fobias, concretamente en la histeria de angustia y la neurosis obsesiva, donde la castración está relacionada con la angustia que antecede a la represión (*cfr.* 4. 2. 2. 2) y lo reprimido que retorna (*cfr.* 4. 2. 1. 2).

150 En este epígrafe el complejo de castración será sustituido por las siglas (CC).

El primero de estos casos fue abordado en 1909, en *Análisis de la fobia de un niño de cinco años*, (Juanito en BNOC, 1981, II, pp. 1365-439), (Hans en AOC, 1992, X, pp. 1-117). El terror a ser mordido por un caballo, concretamente en los genitales, provoca una fobia hacia estos animales (*cf.* 4. 2. 2. 3), que desembocará en una histeria de angustia.

El segundo caso fue tratado en 1914, aunque no fue publicado por parte de Freud hasta 1918, se trata *De la historia de una neurosis infantil. El hombre de los lobos*. El "joven ruso", Sergei desarrolla fobia a los lobos, concretamente, por el terror que siente a ser devorado por éstos donde esta acción se convierte en sinónimo de castración. En este caso, el cuadro clínico nuclear será la neurosis obsesiva. (BNOC, 1981, II, pp. 1941-2009), (AOC, 1992, XVII, pp. 1-112).

Bajo una experiencia psíquica compleja, o mediante un conjunto organizado de recuerdos y representaciones que están dotados de un intenso valor afectivo- parcialmente conscientes o completamente inconscientes- se puede formar un complejo. A partir de las relaciones interpersonales que se establecen en una historia infantil, se estructurarán los diferentes niveles psicológicos tales como las emociones, las actitudes y las conductas adaptadas que condicionarán al menor en su desarrollo. El complejo de Edipo, junto con el de castración, se convertirán en experiencias psíquicas organizadoras de la vida. En líneas generales, en psicoanálisis, el concepto de castración no viene a designar una mutilación física de los genitales masculinos, más bien debemos entenderla como una experiencia psíquica inconsciente. Suele ser una experiencia radical, en el sentido de que el menor reconoce por primera vez "el precio de la angustia" (Nasio, 1996, p. 15), es decir, la diferencia anatómica de los sexos. En base a esta identificación diferenciadora, se empieza a establecer una "organización genital infantil" que generará un primado de los genitales. Posteriormente, el problema surge cuando en la conformación de la vida sexual adulta, las pulsiones tienden a unificarse, y el proceso de subordinación al primado de los genitales, no se cumplirá como en la infancia puesto que, como acabamos de decir, en dicho periodo preliminar de la "organización genital infantil" la subordinación de las pulsiones al primado de los genitales no son establecidas o si lo hacen, es de manera incompleta. Si bien Freud estableció dos organizaciones pregenitales (1905), la oral y la anal, posteriormente se verá obligado a incluir otra fase, una tercera: el estadio de organización fálica (1923). Como dice Cosentino:

El carácter principal de esa "organización genital infantil" es, al mismo tiempo, su diferencia respecto de la organización genital definitiva del adulto. ¿En qué reside ese carácter principal y, al mismo tiempo, su diferencia? (citando a Freud) "Reside en que, para ambos sexos, sólo desempeña un papel un *genital*, el masculino. Por tanto, no hay un primado genital, sino un *primado del falo*. (1999, II, p. 117), (paréntesis añadido).

Esta "lógica fálica" (Laplanche, 2003. p. 66), tardó mucho tiempo en llegar, y consecuentemente atribuir una fase fálica a la teorización de Freud:

Atribuir al complejo de castración el lugar fundamental que ocupa en la evolución de la sexualidad infantil para ambos sexos, en formular con evidencia su articulación con el complejo de Edipo y en afirmar plenamente su universalidad. (Laplanche-Pontalis, 1993, p. 58).

El objeto de la castración, el falo, tanto en la niña como en el niño, reviste igual importancia. El problema, la polémica, radica en tener o no tener *falo*. Debemos aclarar que esta primacía fálica no

debe ser confundida con una primacía del pene. En cuanto a cuestiones libidinales, el fundamento libidinal fálico, se corresponde con una forma de organizar la sexualidad humana en base, no al órgano genital masculino sino a su representación psíquica. Aquella que ha sido construida sobre el órgano anatómico del hombre. Se trata de un pene "imaginario" que se articulará en la estructura subjetiva lo que, para Lacan, se convertirá en un factor significativo, en una construcción simbólica inaprehensible, que operará desde su ausencia.

4. 3. 4. 5. 1. 1. 2. 1 LA FANTASÍA PATOLÓGICA COMO LA CONCEPCIÓN FANTASMÁTICA DEL CONFLICTO PSÍQUICO

En el epígrafe (*cfr.* 4. 3. 4. 3), titulado PHANTASIE Y FANTASMA, ya dimos cuenta de la singularidad de estas construcciones psíquicas. Distinguimos entre *Phantasie* y fantasma. En esta última, es donde se desarrollará la fantasía inconsciente, la que se articula en lo siniestro patológico y en lo vivenciado. Es una *fantasía patológica que crea un mundo fantasmático* y, a su vez, este mundo es originado en los complejos infantiles reprimidos. Por lo tanto, su manifestación se canalizará a través del retorno de lo reprimido y la angustia.

La concepción fantasmática del conflicto psíquico se caracteriza por expresar los impulsos instintivos o pulsionales en forma de fantasías. Ya hemos podido comprobar en torno al CC, que se podía manifestar mediante el miedo inconsciente a la castración (*cfr.* 4. 2. 2. 4), y cuando se llega a sustituir el símbolo (los miembros cortados), por lo simbolizado (la castración) (*cfr.* 4. 3. 3. 3).

Trataremos de comprender y comparar el conflicto psíquico al que se encuentra fijado el personaje de la novela de Hoffmann, "Nathanael", y el conflicto psíquico de uno de los pacientes de Freud, "Sergei, el hombre de los lobos". En ambos casos comprobaremos la auténtica emoción siniestra, la patológica, lo *unheimliche* en su máximo esplendor. De igual manera, comprobaremos las únicas imágenes *unheimliche* realmente surgidas del grave conflicto que atravesó Sergei a lo largo de su infancia. Nos atrevemos a decir *únicas imágenes unheimliche* convencidos de que estas imágenes han surgido de lo más profundo del aparato psíquico de la confrontación entre lo inconsciente y lo psíquico, de ahí, de donde igualmente surge la angustia. Por eso, las imágenes de la experiencia onírica y de la psicosis de Sergei, son producto del conflicto psíquico donde las fantasías, en este caso imágenes oníricas y alucinatorias, son el medio de expresión de los impulsos instintivos, es decir de las pulsiones reprimidas que retornan.

4. 3. 4. 5. 1. 1. 2. 1. 1 NATHANAEL FIJADO AL PADRE POR EL COMPLEJO DE CASTRACIÓN

Para autores como Lacan (1962-63), a la hora de abordar el origen de la angustia, *Das Unheimliche* «es el eslabón indispensable para abordar la cuestión de la angustia» (Lacan, 2004, S 10, p. 52), ésta, parte de la castración imaginaria. Lo siniestro, como emoción, encuentra en la angustia su expresión máxima. La angustia como afecto, como expresión que proviene directamente del inconsciente.

El CC es, en el caso de Nathanael, el núcleo psíquico sobre el que giran todas sus desgracias. Se muestra como la parte conflictiva no resuelta que arrastrará durante toda su vida y cuyas consecuencias psicopatológicas le impedirán un desarrollo vital regulado y equilibrado. Los diferentes

estados psiconeuróticos atraparán en una espiral al joven Nathanael y le acabarán abocando hacia un terrible destino que ponga fin a su sufrimiento: El suicidio.

En el conflicto psíquico de Nathanael, en el CC se dan diferentes factores: la feminidad, la angustia y lo siniestro.

La feminidad se materializa como actitud, cuando surge la identificación entre Nathanael y la muñeca Olimpia. Se desarrolla la materialización de la actitud femenina de Nathanael en su infancia frente a su padre, por lo tanto, Olimpia es un complejo de Nathanael separado de éste. Es como si fuera un reflejo un doble. Conviene recordar (*cf.* 4. 3. 4. 5. 1), la nota nº 1468, en (BNOC, 1981, III, p. 2492), donde podemos consultar la estructura psicoanalítica latente en el relato de Hoffmann, así como, los factores principales, (en este caso, el factor nº 6 del análisis psicoanalítico), a través de los cuales se articula la realidad psíquica. De estos factores, tres eran en los que más claramente se advertían las consecuencias del CC: La identificación Nathanael-Olimpia por lo cual se le enfrenta como persona, como el complejo reflejado, y la consecuente fijación al padre por el complejo de castración. La importancia de la citada nota al pie de página de Freud (1919), radica, en que en esta nota se desarrolla la estructura psicoanalítica que contienen las ideas latentes en el relato de Hoffmann. Magistralmente, Freud sintetiza un diagnóstico clínico y nos da las claves para comprender la dificultad que entraña el comportamiento patológico de Nathanael y el origen de sus conflictos traumáticos. Respecto a la importancia de las notas al pie de página que Freud suele incluir en sus textos, García de la Hoz comenta: «Siempre recomiendo que al leer a Freud no se descuiden las notas al pie de página que inserta, que en muchas ocasiones, más que ser meros complementos al texto como debieran, son lo esencial de él» (2004, p. 380, nota nº 9). Y en la nota nos encontramos con la siguiente parte:

Esta muñeca automática no puede ser sino la materialización de la actitud femenina de Nataniel frente a su padre, en la temprana infancia. Sus padres –Spalanzani y Coppola- no son más que nuevas versiones, reencarnaciones de la pareja paterna de Nataniel; la exclamación de Spalanzani (incomprensible de otro modo), según la cual el óptico habría robado los ojos a Nataniel (véase más arriba) para colocárselos a la muñeca, adquiere así importancia como prueba de la identidad entre Olimpia y Nataniel. Olimpia es, por decirlo así, un complejo de Nataniel separado de éste, que se le enfrenta como persona; el dominio de este complejo sobre su sujeto queda expresado en el amor por Olimpia, absurdamente obsesivo. Tenemos el derecho de llamar «narcisista» a este amor y comprenderemos perfectamente que su víctima ha de alejarse del objeto amoroso real. Por otra parte, la exactitud psicológica de la inhibición afectiva frente a la mujer que aqueja a este joven fijado al padre por el complejo de castración, queda demostrada por numerosos análisis de neuróticos cuyas historias, aunque menos fantásticas, son tan tristes como la del estudiante Nataniel. (BNOC, 1981, III, p. 2492, nota nº 1468).

Nathanael demuestra una inhibición afectiva hacia la mujer (Clara), un alejamiento del objeto amoroso real, en favor de Olimpia, con la cual se cumple una identificación en doble sentido:

1 Esta muñeca automática no puede ser sino la materialización de la actitud femenina de Nataniel frente a su padre, en la temprana infancia.

2 Olimpia es, por decirlo así, un complejo de Nataniel separado de éste, que se le enfrenta como persona; el dominio de este complejo sobre su sujeto queda expresado en el amor por Olimpia, absurdamente obsesivo.

Este cuadro patológico definido por Freud, de “*exactitud psicológica*”, en cuanto a la «*inhibición afectiva frente a la mujer, que aqueja a este joven fijado al padre por el complejo de castración*» (BNO, 1981, III, p. 2492), nos lleva a tratar de encontrar el auténtico sentido patológico de lo siniestro. La identificación con la muñeca Olimpia, que no puede ser otra cosa que la materialización de la actitud femenina del protagonista frente a su padre. Esta actitud femenina, tiene dos variables que inciden en un mismo hecho: ser amado por el padre. Las vías para llegar a este fin son el complejo de Edipo invertido y el narcisismo. Ambos conllevan implícito el complejo de castración en su variante de pérdida del objeto (pene), indispensable para poder consumir el acto sexual. El complejo de Edipo invertido se sustenta en el deseo de ser amado por el padre y el consecuente odio y celos hacia la madre. El narcisismo por su parte, en su periodo secundario, proyecta *el objeto* de deseo en la figura del padre como ideal-referente formado en su exterior con el que debe medirse¹⁵¹. Esa proyección homofílica insatisfecha de la libido, revierte en la necesidad autoerótica y narcisista, que se traduce en el interés del niño hacia su órgano y el temor a perderlo (Nasio, 1996, p. 67)¹⁵². La ausencia de pene ratifica la asunción simbólica de la relación sexual, es decir, sustituir a la madre que carece de pene. Pero la actitud narcisista, se aterroriza ante la posible pérdida del miembro, surge la angustia de castración y se reprime el impulso desiderativo. Pasa a formar parte del inconsciente donde la libre dinámica exenta de signos de realidad elaborará complejos mecanismos que sónicamente se convertirán en síntomas neuróticos.

El complejo de castración, Nasio (1996), lo estructura en cuatro tiempos. El último, el cuarto, es donde se consolida el complejo. La ausencia de pene en la madre más las reminiscencias represoras respecto al autoerotismo narcisista (tocamientos excitatorios), son las dos condiciones principales del complejo. Entran en función la percepción visual de la carencia de pene y la evocación o el retorno de las amenazas verbales proferidas principalmente por los padres.

151 Posteriormente, en 1923, en *El YO y el ELLO*, Freud, señalo ciertas consideraciones en torno a la transformación de la libido objetal en libido narcisista. (BNO, 1981, III, p. 2711).

152 Concretamente, en torno al narcisismo secundario, Nasio viene a decir que, se corresponde con un narcisismo del yo donde la constitución de dicho narcisismo, será factible cuando se constituya un movimiento mediante el cual el investimento de los objetos, retornará e invertirá al yo. Con esto, Nasio divide este desarrollo en dos procesos o movimientos:

A– Según Freud, el sujeto concentra sobre un objeto sus pulsiones sexuales parciales “que hasta entonces actuaban bajo el modo autoerótico”; la libido inviste el objeto, mientras la primacía de las zonas genitales aún no se ha instaurado.

B– Mas tarde, estos investimentos retornan sobre el yo. La libido entonces, toma al yo como objeto. Prosigue Nasio: ¿Por qué sale el niño del narcisismo primario? El niño sale de este estadio cuando su yo se encuentra confrontado a un ideal con el cual debe medirse, ideal que se formó en su exterior y que desde allí le es impuesto» (1996, p. 67). El niño en el transcurso de su existencia, va siendo sometido a las exigencias que son impuestas en su entorno. Estas exigencias, son traducidas simbólicamente mediante el lenguaje. El niño puede observar cómo mediante este medio simbólicamente asumido, por ejemplo su madre, se dirige a otros. En ese momento, el niño puede llegar a comprender que, a parte de él, existen otras opciones de “deseo” en su propia madre. Hay una interacción deseante por parte de la madre de la que es excluido. Se frustrará y ésta, será la primera herida infligida al narcisismo primario del niño. Recordemos el sistema primario, no puede hacer otra cosa que desear. En el caso del narcisismo primario, sería desear ser lo único deseado por la madre. A partir de aquí, «el objetivo del niño, será hacerse amar por el otro, complacerlo para reconquistar su amor, pero esto sólo se puede hacer satisfaciendo ciertas exigencias, las del *ideal del yo*. En Freud este concepto designa las representaciones culturales, sociales, los imperativos éticos, tal como son transmitidos por los padres. Para Freud, el desarrollo del yo consiste en alejarse del narcisismo primario» (1996, p. 67). La pérdida de la inmediatez del amor, es lo que en realidad aspira a recuperar el yo. Por ello, se someterá a la canalización ideal del yo.

En el narcisismo primario, el otro (la madre, el padre), era “un mismo”, en cambio, ahora, «uno sólo se puede experimentar a través del otro». El complejo de castración será uno de los elementos más importantes que perturbará el narcisismo primario ya que viene a certificar un reconocimiento de incompletud, que tan sólo podrá ser vencido mediante un deseo ferviente de reencontrar la perfección narcisista. Para Freud, la elección narcisista de objeto, es «amarse a sí mismo a través de un semejante» (p. 69). El yo, no encarnara un reflejo del objeto sino que se modelará sobre la imagen del objeto. Freud prioriza lo imaginario (se modelará sobre la imagen del objeto), Lacan lo simbólico (el reflejo del objeto, el estadio del espejo). Nasio destaca que hay que diferenciar entre “elección narcisista de objeto” y “elección analítica de objeto”. En este caso, «el sujeto privilegia “la mujer nutriz” o “el hombre protector”. es decir, objetos sexuales derivados de las primeras experiencias de satisfacción ligadas al ejercicio de las funciones vitales» (p. 69, nota nº 5).

La angustia de castración no es experimentada conscientemente, es inconsciente. La angustia que podemos llegar a observar en los niños y niñas en forma de pesadillas, miedos y demás inquietudes, son las manifestaciones de los trastornos que como mecanismo de defensa tratan de reprimir la angustia inconsciente. Una angustia experimentada conscientemente puede ser la respuesta contra esa otra angustia inconsciente: la angustia de castración. La percepción visual de la ausencia de pene en la madre es registrada como una huella mnémica, este registro tiende a ser reprimido, puesto que probablemente cause displacer, tensión psíquica. La representación inconsciente (representación-cosa), es sobrecargada con las representaciones-palabra (preconsciente). Esta sobrecarga es procesada en el preconsciente, que ante la tensión psíquica producida por la asociación de ambas representaciones, es capaz de someter en el proceso secundario dicha tensión y crear las identidades de pensamiento, es decir, derivadas directamente de las representaciones verbales que permiten la culminación de la cadena asociativa.

Para Freud, el acto de pensar se convierte en la sustitución del *deseo alucinatorio inconsciente* (ser amado por el padre), eso sí, no olvidemos que en una parte del proceso, la representación-cosa inconsciente, es decir el *falo* imaginario como representación psíquica inconsciente- ausente en la visión del sexo femenino- es conscientemente el objeto narcisistamente deseado, el pene, que fue asociado a la representación-palabra, es decir a lo preconsciente, a la reminiscencia auditiva represora que amenazaba con cercenar el pene si no cesaban los tocamientos. Por tanto, este proceso acaba por realizar la toma de conciencia mediante la identidad de pensamiento. Es el momento en el que el sujeto asume el peligro de estar castrado al igual que la madre. La representación consciente ha integrado la representación-cosa (*Incs*) y la representación-palabra (*Prec*).

La representación psíquica inconsciente, el falo ausente imaginado sustituye a la representación consciente materializada en el pene en base a los factores anatómicos libidinales y fantasmáticos (Nasio, 1996, p. 46). El factor anatómico se produce como apéndice del cuerpo visual y táctil, lo cual conlleva la percepción o ausencia de dicha parte del cuerpo. La carga libidinal producida por el sentido háptico del autoerotismo y el fantasmático, ante el posible escenario en el que se produce la angustia, ante la imaginación fantasmática de que dicho órgano pueda ser cercenado o mutilado. De esta forma, podemos decir que el origen de la diferencia de sexos se encuentra en las fantasías de castración.

4. 3. 4. 6 LAS IMÁGENES UNHEIMLICHE

En (cfr. 4. 1. 3), en *El núcleo de lo angustioso que además es siniestro*, planteamos que en la creación plástica, en general, resulta extremadamente difícil llegar a provocar la emoción siniestra, no así el sentimiento de lo siniestro, característico de lo siniestro imaginado. Planteamos la posibilidad de abordar la producción de las artes plásticas en torno a la experiencia de lo siniestro, partiendo de obras que hayan sido creadas por artistas que puedan haber sufrido y padecido estados emocionales siniestros derivados de experiencias traumáticas y que, mediante la sublimación, hayan sido capaces de conseguir un desbloqueo estético sustitutivo de la represión y de esta forma, podría ser que dichas obras, sean el producto de lo siniestro patológico, es decir, estar directamente relacionadas con la experiencia emocional de lo siniestro.

José Guimón, aborda este aspecto en dos de sus libros. En dichas obras dedica sendos capítulos a lo siniestro (2003, pp. 107-114), y a lo feo y la inquietante extrañeza (2016, pp. 223-243). En ambos pone como ejemplo al artista Giorgio De Chirico (1888-1905). De igual manera, Hall Foster (2008, pp. 117-132), en su ensayo *Belleza compulsiva*, revisa la figura de De Chirico, al tratar la ambivalencia afectiva en el complejo de Edipo, es decir, la actitud femenina respecto al padre y el Edipo invertido. Utilizaremos ambos textos, en la medida de lo posible, para tratar de vincular la obra del artista con

la emoción siniestra y estableceremos puentes con la clínica freudiana a través del caso del hombre de los lobos. Esto, nos permitirá comprobar la tremenda dificultad de llegar a determinar si las obras plásticas pueden ser consideradas como una fiel expresión de la emoción siniestra.

En *El núcleo de lo angustioso que además es siniestro*, planteamos que en la creación plástica, en general, a partir de sus productos, resulta extremadamente difícil llegar a provocar la emoción siniestra, no así, el sentimiento de lo siniestro, característico de lo siniestro imaginado.

De igual modo, exponíamos la posibilidad de abordar la producción de las artes plásticas en torno a la experiencia de lo siniestro, partiendo de obras que hayan sido creadas por artistas que puedan haber sufrido y padecido estados, de los cuales, se hayan derivado experiencias emocionales siniestras, podría ser, que dichas obras sean el producto de lo siniestro patológico, es decir, estar directamente relacionadas con la experiencia emocional de lo siniestro, cuestión ésta difícilmente demostrable.

A la hora de abordar este epígrafe, nos hemos encontrado con una dificultad añadida: la escasez de trabajos en el campo de la estética que relacione el ámbito de lo siniestro desde el complejo de castración. Es común en la bibliografía¹⁵³ de la investigación estética en torno a *Das Unheimliche*, generalmente, conceder especial relevancia a la extrañeza inquietante y a los factores derivados del animismo, en detrimento del complicado complejo de castración, a pesar de que el propio Freud (BNOG, 1981, III, pp. 2491-2), ya advirtiese de la importancia de dicho complejo (encarnado en la figura del terrible arenero que arrancaba los ojos a los niños), para provocar la emoción siniestra (*cfr.* 4. 3. 4. 5. 1. 1). La tendencia generalizada, es la de centrarse en lo siniestro imaginado, donde tan sólo se podrán conseguir experiencias estéticas basadas en meras representaciones "de lo siniestro" mediante los objetos artísticos.

De vuelta a las imágenes unheimliche¹⁵⁴, tomaremos como válido el ejemplo del artista Giorgio De Chirico, (1888-1978), puesto que contamos con el análisis de Foster y también, por su parte, con el análisis de José Guimón, Utilizaremos principalmente el texto de Foster, que resulta más relevante, y en la medida de lo posible, trataremos de vincular la obra del artista con la emoción siniestra y, si es posible, estableceremos puentes con la clínica freudiana a través del caso del Hombre de los Lobos. En este caso, podremos comprobar, mediante las imágenes que son generadas durante los estados psiconeuróticos, al igual que ciertas imágenes que activan los estados patológicos, como todas estas diferentes imágenes procedentes de la realidad psíquica, pueden ser consideradas como las "auténticas imágenes unheimliche" con capacidad para provocar la experiencia emocional de lo siniestro.

Concretamente en el caso del Hombre de los Lobos, su famoso sueño, «con el que empezó su periodo de angustia» (AOC, 1992, XVII, p. 71), causa de la perturbación neurótica que se estableció como una histeria de angustia (zoofobia) poco antes de cumplir los cuatro años, y que posteriormente

153 Ver anexo.

154 En el caso de otros artistas, como bien podrían ser, GOYA y KUBIN, (ya que desde nuestro punto de vista, sí podemos encontrar representaciones de lo siniestro en sus obras), se dará la siguiente circunstancia. Si bien es cierto que durante su vida padecieron trastornos psíquicos, no tenemos ningún análisis psicoanalítico en torno a unas posibles bases del trauma mediadas por las estructuras edípicas y del complejo de castración y que, además, relacionen este último con lo siniestro. En el caso de Kubin, sí parece que se encontraba fuertemente unido a su madre y que la muerte de ésta le trastornó. Tampoco es éste el lugar para emprender un análisis psicoanalítico mediante el estudio de sus obras, en busca de rastros que puedan validar ciertas estructuras psíquicas que confirmasen los complejos anteriormente referidos. Más bien, preferimos tratar a estos artistas y sus obras como ejemplos de lo siniestro imaginado y del problema añadido a la cuestión de la representabilidad de la emoción siniestra, problema éste, intrínseco e inherente a todo intento de lograr una figuración plástica de los contenidos mentales que, en el caso de lo siniestro, obedecerán a factores como son la estetización y la objetualización. Eso sí, no podremos obviar la importancia de los trastornos psiconeuroticos, que dichos artistas padecieron aún a sabiendas de que nos resultaría extremadamente difícil asegurar, que dichos trastornos fueron síntomas del complejo de castración. Lo siniestro imaginado, lo ficcionado, para nada tiene que rendir cuentas al principio de realidad, de tal modo que la producción artística, independientemente de que sus creadores hayan podido sufrir estados psiconeuróticos, será por sí misma, y solamente por ello, por pertenecer a la imaginación del creador, completamente válida como ejemplo de lo siniestro imaginado.

se transformó en una neurosis obsesiva. La importancia de aquel sueño, radica en que aquellas imágenes de la experiencia onírica, como sueño de angustia, modificaron el estado psíquico del niño. Como el propio Sergei dijo a Freud: «Desde esta noche hasta mis once o doce años tuve siempre miedo de ver algo terrible en lo sueños» (BNOC, 1981, II, p. 1954). Esto nos llevará a plantearnos y a poder comprobar, la tremenda dificultad de llegar a determinar, si las obras plásticas pueden ser consideradas como una fiel expresión de la emoción siniestra y, en consecuencia, provocar dicha emoción.

A continuación, trataremos de clarificar el planteamiento de Foster en su relación de lo siniestro con el surrealismo.

4. 3. 4. 6. 1 FOSTER Y LO SINIESTRO EN EL SURREALISMO

Foster, a la hora de abordar las relaciones de lo siniestro con el movimiento surrealista, establece una cadena asociativa causal. Lo maravilloso, como motivo central del surrealismo, incluye a lo siniestro que, a su vez, como retorno de lo reprimido, deviene del trauma. Este trauma, va implícito en el núcleo del arte surrealista, es decir, como uno de los motivos principales que subyacen en la creación artística. Las escenas traumáticas vividas en la infancia, para algunos artistas se volverán obsesivas y serán la fuente que- de forma inconsciente-, transformarán en la práctica artística y, además, convertirán en mitos en torno al origen del arte. Creemos que es conveniente aclarar, ya de partida, que si bien, el ensayo de Foster (2008), es admirable, en el sentido de tratar de asociar lo siniestro con el movimiento surrealista:

Creo que el concepto de lo siniestro es tan crucial respecto de determinadas obras surrealistas, como lo es respecto de las ideas del movimiento en general (por ejemplo, lo maravilloso, la belleza convulsiva y el azar objetivo). En este sentido, el concepto de lo siniestro no sólo es contemporáneo del surrealismo –y desarrollado por Freud a partir de preocupaciones que compartía con el movimiento–, sino también representativo de muchas de sus actividades. (2008, pp. 18-19).

En torno a las ideas del movimiento surrealista- en concreto a lo maravilloso, concepto tratado en el capítulo 2 (pp. 57-108), y la aplicación que hace Foster respecto a la inclusión de lo maravilloso como parte de lo siniestro-, por nuestra parte, tenemos nuestras dudas. Para Breton, lo maravilloso, según Foster, se sustenta en dos componentes: la belleza compulsiva y el azar objetivo. Lo maravilloso en los surrealistas, funcionará como una “negación” de lo Real, entendido, como una negación referente a la equiparación filosófica con lo racional¹⁵⁵. Principalmente, Breton, en sus inicios, asoció lo maravilloso con el amor, aunque años más tarde se produjo un giro estrictamente político, y lo maravilloso pasó a formar parte de «una “urgencia dialéctica” que revierte la realidad “burguesa” para abrir paso a otro mundo revolucionario» (Foster, 2008, p. 58). Tras varias fluctuaciones conceptuales, Breton acabará concibiendo lo maravilloso como un elemento resolutivo en vez de contradictorio, la forma de superar la paradoja de esta doble existencia real y maravillosa será poéticamente, y no como una «iluminación profana a aprovechar críticamente» (p. 59). Foster, por su parte, planteará que lo maravilloso «en todas sus variantes, es lo siniestro» (p. 60), eso sí, proyectado fuera del inconsciente y lo reprimido, hacia el mundo y la revelación futura. La proyección es un acto defensivo, en el cual «el siniestro retorno de lo reprimido» (p. 60), tiene para los surrealistas unos fines disruptivos que se

155 Por nuestra parte, en torno a la negación, nos remitimos a (cfr. 4. 3. 4. 2. 2), donde exponemos las teorías freudianas, partiendo de la prueba de realidad y del examen de realidad.

realizarán mediante la belleza convulsiva y el azar objetivo. Lo maravilloso, debe ser visto como una belleza convulsiva, el fruto de una «confusión siniestra entre estados animados e inanimados» y el azar objetivo, sería lo maravilloso que se puede manifestar en los encuentros repentinos y los objetos encontrados, que serán la experiencia de un recuerdo siniestro de la compulsión a la repetición. Para Foster, ambos términos: belleza convulsiva y azar objetivo, llevarán implícitos algún trauma, por lo que lo maravilloso, indispensablemente, deberá contenerlo también y si, además, contiene un factor de repetición, se podrá relacionar con lo siniestro y porqué no, también con la pulsión de muerte.

Este difícil equilibrio metafórico-teórico-psicoanalítico, en el cual el retorno de lo reprimido es llevado al extremo de ser la causa de que la belleza se vuelva convulsiva -confiriendo a la extrañeza inquietante un protagonismo predominante- y por otro lado, que los encuentros azarosos sean cargados de extrañeza por esa inhóspita compulsión repetitiva -que supondría el volver a encontrar lo que una vez fue reprimido y retorna-, todas estas cuestiones Foster las ejemplifica mediante el *Primer manifiesto* (1924), de Breton, donde según dicho autor, podemos encontrar «dos ejemplos de lo maravilloso» (Foster, 2008, p. 61), las ruinas románticas y los maniqués modernos. Ambos pueden ser considerados como símbolos característicos del surrealismo que, a su vez, evocarían un espacio inconsciente el primero, y una extrañeza el segundo.

Foster se pregunta: ¿Qué es lo que los vuelve maravillosos? Su extraña combinación paradójica, es decir, en el caso de las ruinas, la combinación de lo natural y lo histórico; en el caso del maniquí, lo humano e inhumano. En palabras de Foster:

En las ruinas, el progreso cultural es capturado por la entropía natural, y en el maniquí la figura humana le cede su lugar al formato de un artículo de consumo (de hecho el maniquí es la mera imagen de la rectificación surrealista). Es decir, ambas imágenes confunden estados animados con estados inanimados, y esa confusión es siniestra justamente porque evoca el conservadurismo de las pulsiones, la inminencia de la muerte en vida. (p. 61).

Mediante un siniestro retorno de lo reprimido, lo bello es maravilloso y esta particular belleza se vuelve convulsiva. Es convulsiva en su efecto físico o estético, y compulsiva por su dinámica psicológica. Entonces, si participa del retorno de lo reprimido y de la compulsión a la repetición, se llevará a cabo la experiencia de lo siniestro. Esto es lo que argumenta Foster. Lo que olvidó, es que no está diferenciando entre lo siniestro vivenciado y lo siniestro imaginado y que, al atribuir importancia a la cuestión de lo animado e inanimado, está explícitamente destacando y confirmando importancia a una cuestión que para el propio Freud no era tan relevante a la hora de señalar lo siniestro, donde la extrañeza inquietante de Jentsch, es un factor menos intenso y puro a la hora de experimentar lo siniestro. Recordemos¹⁵⁶ como Freud (1919), lo puntualizó:

El sentimiento de lo siniestro es inherente a la figura del arenero, es decir, a la idea de ser privado de los ojos, y nada tiene que hacer aquí una incertidumbre intelectual en el sentido en que Jentsch la concibe. (BNOC, 1981, III, p. 2491).

El retorno de lo reprimido y la compulsión a la repetición, son procesos psíquicos, pertenecientes al desarrollo de una realidad psíquica que nada tiene que ver con lo siniestro imaginado. Ante una

156 Nos vemos en la obligación de repetir en varias ocasiones esta cita. Creemos, que resulta de vital importancia a la hora de tratar de aclarar las cuestiones relativas a la diferencia que debemos establecer entre la extrañeza inquietante y la experiencia de la emoción siniestra. De igual forma, la cuestión de lo animado y lo inanimado, es tratado en (cfr. 4. 3. 3), concretamente a la hora de establecer tres grupos. En el caso que nos ocupa, estaría incluido en el primer grupo, el de la alteridad (cfr. 4. 3. 3. 1), donde damos cuenta de las teorías de Jentsch en relación con lo unheimliche. Para una información más detallada (Klimkiewicz, 2014, pp. 201-224).

obra que represente unas ruinas o un maniquí, resultará extremadamente difícil adivinar o distinguir vestigios de un trauma infantil con consecuencias psiconeuróticas. Poéticamente, puede resultar gratificante encontrar ese tipo de argumentación en una obra de ensayo, pero analíticamente, es una apreciación muy confusa puesto que Foster está atribuyendo una serie de conceptos psicoanalíticos o metapsicológicos a la producción de obras plásticas donde la imaginación del creador, puede establecer libremente todo tipo de combinaciones, asociaciones, creación de efectos, que para nada tienen que estar relacionados con la experiencia traumática, ni siquiera ser fruto de ella. Es más, en lo siniestro, como venimos repitiendo insistentemente, debe darse un importante factor y éste no es otro que el de la prueba de realidad donde, en el caso de la ficción, no cuenta. Es decir, no es un criterio necesario para validar absolutamente nada. Uno de los problemas comentados -volviendo al inicio de este epígrafe-, es la asociación de lo maravilloso con lo siniestro¹⁵⁷ (cfr. 4. 3. 4. 4. 5), y en este caso, el sentido que Foster trata de dar a esta cuestión. Para este autor, «[...] se trata de un estado paradójico que es simultáneamente secular, psíquico y de otro mundo» (2008, p. 59). Si es de otro mundo, no puede encontrarse sometido al principio de realidad, y por lo tanto, en cierto sentido, se acercará a la concepción freudiana de lo siniestro imaginado. Recordemos que para Todorov, lo fantástico se situaba en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Y precisamente lo maravilloso, supone admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno pueda ser explicado. Si queremos asociar lo maravilloso a lo siniestro vivenciado -puesto que es donde se desarrollan los procesos del retorno de lo reprimido y la compulsión a la repetición, que Foster asocia con la belleza convulsiva y el azar objetivo respectivamente- sólo se podrá, equiparando lo maravilloso con lo fantástico y admitiendo la inclusión de una realidad sobrenatural, en la realidad material donde lo superado, puede hacer evocar que las viejas creencias atávicas, vuelvan a ser tenidas por ciertas y, mediante la consecución de un hecho material -como prueba-, revalidar aquellas creencias ya superadas. Es la única forma de contemplar la inclusión de lo fantástico en lo siniestro. Lo maravilloso-siniestro que Foster destaca de Breton, más bien recuerda a la *incertidumbre intelectual* de Jentsch, la que Freud (1919), asoció con lo insólito más que con lo siniestro (BNOG, 1981, III, p. 2484), donde uno podía encontrarse desconcertado o perdido.

Foster disfraza la *incertidumbre intelectual* mediante lo maravilloso y trata de validar, en las teorías bretonianas de la belleza convulsiva y el azar objetivo, lo siniestro. La objeción, podemos encontrarla en que: la *incertidumbre intelectual* y, en consecuencia, los objetos inanimados, nunca fueron para Freud motivos referenciales de la experiencia siniestra. Así lo comenta en *Das Unheimliche* (BNOG, 1981, III, p. 2491), puesto que responden a cuestiones menores y se alejan del origen conflictivo que subyace al trauma evocador de la experiencia emocional siniestra: El complejo de castración.

Así pues, resulta extremadamente aparatoso relacionar las escenas traumáticas de la niñez con los efectos de lo maravilloso, a la hora de tratar de argumentar la inclusión de lo siniestro en la producción artística. Lo maravilloso, no tiene en sus orígenes el conflicto traumático derivado del complejo de castración, por lo tanto, nos preguntamos: ¿Qué clase de experiencia emocional es la que puede llegar a provocar sensaciones características de lo siniestro patológico? Desde luego, lo maravilloso no, por más que Foster trate de argumentarlo, como veremos más adelante en el caso de De Chirico y el complejo de Edipo invertido, relacionado con el de castración.

157 En torno a esta cuestión, y más en la línea que planteamos (la de la diferencia entre lo siniestro vivenciado y lo imaginado, en cuanto a la emoción siniestra y el sentimiento de lo siniestro), Jean Clair, (por cierto, citado por Foster, 2008, p. 117, en la nota al pie de página nº 175, pero obviado en torno a lo maravilloso y su distanciamiento con lo *unheimliche*), recomendamos la lectura del capítulo: *De la metafísica a la «inquietante extrañeza*, (Clair, 1999, pp. 53-76). Clair llega a plantear que la representación en el arte se aleja de la realidad, de ahí, su posible extrañeza. Por lo que para este autor, «el surrealismo no comporta ningún elemento de *Unheimliche*» (p. 66), puesto que introducen un universo autónomo, que pertenece al mundo de la ficción, es decir, de lo imaginario y la fantasía. Esta hipótesis ya fue perfilada por el propio Freud, al establecer las diferencias entre lo siniestro vivenciado y lo imaginado, cuestión, que la mayoría de los autores que estudian *Das Unheimliche*, parecen no tener en cuenta y prestarle la suficiente atención, como ya venimos apuntando a lo largo de este capítulo.

Las escenas traumáticas vividas en la infancia, son el motivo principal de la creación de las representaciones inconscientes o fantasías originarias (cfr. 4. 2. 3. 1). Las llamadas *Urphantasien*, son estructuras fantaseadas que se transmiten filogenéticamente. Son de cuatro tipos: la vida intrauterina, la escena originaria (observación del coito entre los padres), la castración y la seducción. El psicoanálisis ve en ellas la estructura primitiva, que sustentan y organizan las posteriores fantasías. Al transmitirse, no tienen por qué haber sido vividas realmente y el afecto ligado a ellas es el de la angustia. Supuestamente, mediante tres de estas fantasías, el niño llegará a concebir o estructurar -eso sí, de forma traumática-, las cuestiones básicas que afectan a su origen. En la fantasía de la escena originaria, el niño podía concebir el origen del individuo en la de castración, la diferencia de sexos, y en la de seducción. El supuesto origen de la sexualidad.

Para Foster, el retorno de estos traumas en el arte «es siniestro en sí» (2008, p. 110), al igual que la estructura de las escenas originarias ya que, según Foster, éstas, se encuentran formadas «a partir de una repetición reconstructiva o "acción diferida" (*Nachträglichkeit*)» (p. 110). Según este autor:

La memoria de ese evento se vuelve patogénica solamente si es reavivada por un segundo evento que el sujeto, ahora sexual, asocia con el primero, que es entonces recodificado como sexual, y por lo tanto reprimido. Por esa razón, el trauma parece venir desde afuera, en lugar de desde adentro, y por ende es la memoria y no el evento lo que resulta traumático. (2008, p. 111).

Esa supuesta "memoria patogénica" reavivada y reprimida -a la que Foster hace referencia, y explica en una cita a pie de página, concretamente en una referencia a Freud (1895), a su *Proyecto de psicología*, que nosotros hemos abordado en (cfr. 4. 2. 1. 4), al tratar el tema del *efecto retroactivo en las representaciones* -el cual parte del caso de «Emma»-, incluido en el *Proyecto de psicología*, (1895 [1950]), concretamente en la parte III. *Psicopatología: La proton pseudos histérica*, (AOC, 1992, I, p. 400 y ss). Pues bien, a través de esta cuestión, pudimos explicar los diferentes factores que intervienen en este proceso difícil de entender. Aquí se pueden establecer diferencias entre el recuerdo y la percepción, como se desarrolla todo el proceso retroactivo, y también, los factores que intervienen: la represión primaria, el registro mnémico inconsciente y la consecuente falta de representación de aquello fijado en el inconsciente y que forma parte de la represión. Cuestiones estas, que Foster omite y repercuten en un planteamiento de una forma un tanto confusa del efecto retroactivo. Es más, en la citada nota (nº: 160), al pie de página, se permite llamar la atención sobre una supuesta "acción diferida", que deberían llevar a cabo los historiadores del arte¹⁵⁸.

158 «[...] es tiempo que los historiadores del arte hagan lo mismo. Entre otras posibilidades, la "acción diferida" permite que uno complique las lecturas de influencia, piense la efectividad del presente sobre el pasado y mitigue la determinación teleológica de las narrativas dominantes del arte occidental (del arte moderno en particular)» (2008, p. 111). Plausible planteamiento en torno a los estudios de la historia del arte, si no fuera porque parece ser que Foster, no ha acabado de entender el efecto retroactivo, que no "la acción diferida". En el caso de la "efectividad del presente sobre el pasado", asociándolo con el efecto *nachträglich*, y consecuentemente con la acción diferida, parece ser, que no ha entendido, que el efecto citado, es del pasado sobre el presente. Si no estamos equivocados, ante un hecho del presente, se siente una carga afectiva desiderativa, que es atribuida a la percepción del hecho actual, cuando en realidad, esa angustia que proviene de una represión primaria inconsciente de un hecho pasado, que fija la representación despojada de su factor cuantitativo afectivo como carente de representación, se asociará a la representación reprimida actual, es aquí, cuando se produce el efecto retroactivo: cuando una huella mnémica no investida, es decir, carente de representación (la angustia), se asocia a la representación reprimida (el hecho actualmente reprimido), se produce el efecto retroactivo, y provocará el síntoma, que se manifestará como un signo del retorno de lo reprimido. Está claro, que es el pasado el que modifica el presente, y no es el presente el que acabará imponiendo su lectura, a no ser, que Foster nos esté planteando, un "Matrix", donde la realidad que subyace en el origen del efecto retroactivo nos es desconocida, y suplantada por las percepciones de la realidad actual. En este caso, deberíamos esperar, al igual que Neo, que Morfeo nos dé a elegir entre la pastilla roja o la azul. Foster apela a una supuesta ruptura mediante las lecturas presentes, de la *determinación teleológica de las narrativas dominantes del arte occidental*, lo que entendemos como una reivindicación contra la historiografía del arte, lo que nos lleva a no entender la comparación con lo *nachträglich*. En todo caso, Freud planteó, que el efecto retroactivo, eso sí, inconsciente nos llevaría a sentir aquella sensación reprimida y no representada psíquicamente. Por eso, el pasado se impone al presente.

Debemos aclarar, que Foster yerra al atribuir a la memoria el efecto retroactivo, «que es recodificado». No se trata de la memoria, sino del proceso de la represión. Concretamente de la represión primaria, aquella que, en parte, conforma el inconsciente.

Como ya apuntamos (*cf.* 4. 2. 1. 4), Freud (1895), en su teoría del trauma, concibió la huella mnémica inconsciente, de una forma equiparable, con el recuerdo olvidado o inconsciente. Debemos diferenciar entre el registro afectivo, es decir, la impresión que llegará a producir la percepción, con el registro propio de ésta. Esa impresión de la percepción se registrará de forma inconsciente. Se convierte en una representación investida de afecto, de algo ausente que, al regresar, al producirse el retorno de lo reprimido, no es una percepción (que viene desde fuera), ni un recuerdo de la memoria propiamente dicho sino una huella mnémica inconsciente. El recuerdo como factor principal de la memoria, no posee cualidad suficiente para excitar a la conciencia. Por lo tanto, no será capaz de establecer sobre sí el proceso de investidura (*cf.* 3. 3. 6). Para Foster, las fantasías originarias son construcciones fantasmáticas del individuo. Éste, reelabora escenas reales en base a las estructuras filogenéticas heredadas. Asocia las *Urphantasien* como estructuras capaces de reescribirse a través de «un recuerdo encubridor y por un diseño consciente» (2008, p. 112), lo que supondría que en su particularidad, para este autor, no serían tan primarias temporalmente como originarias estructuralmente. El recuerdo encubierto y el diseño consciente, anularían particularmente, esa atávica espontaneidad. De ahí, su equiparación con el arte. Precisamente, con su capacidad de contener recuerdos encubiertos mediante un diseño consciente. El arte surrealista, convertiría estas fantasías originarias en «escenarios visuales» donde lo psíquico, lo sexual y lo perceptivo estarían entrelazados de tal forma que:

[...] las fantasías originarias pueden contribuir a una explicación de las particularidades de las estructuras pictóricas y de las relaciones entre objetos en el surrealismo. En particular, pueden avanzar una respuesta acerca de por qué las posturas de los sujetos y las construcciones espaciales rara vez son fijas. (Foster, 2008, p. 112).

No sólo se equivoca Foster a la hora de plantear el origen del efecto retroactivo (*nachträglich*), también a la hora de plantear o equiparar el proceso de las *urphantasien* con las *particularidades de las estructuras pictóricas y de las relaciones entre objetos en el surrealismo*.

Si bien es cierto que el origen de las *urphantasien* puede darse en la represión primaria, esas representaciones inconscientes estarán ligadas a un afecto carente de representación, es decir, a la angustia. También es cierto, que las *urphantasien*, llegarán a convertirse en la estructura primitiva que sustentará y organizará la posterior existencia de fantasías. Por lo tanto, si las estructuras pictóricas son entendidas por Foster como fantasías, ciertamente estas estructuras pictóricas serían, en cierto sentido, equiparables a las estructuras que sustentan las atávicas *urphantasien*. El problema radica en establecer unas difíciles asociaciones entre la realidad psíquica y la sublimación. La realidad psíquica, responderá a unas estructuras psíquicas donde en el caso que nos ocupa, lo siniestro, será experimentado mediante la angustia, y será lo que hemos denominado como lo siniestro patológico, capaz de provocar la emoción siniestra. Lo otro, el producto artístico "siniestro", (tal como es comúnmente pensado), podrá contener, mediante la sublimación (esta cuestión será rebatida en el siguiente capítulo), la presencia de energías mentales en la obra de arte, es decir, una información abstracta que se desplaza del inconsciente a la obra de arte (Jiménez, 1998, p. 148). Entonces, si planteamos la sublimación como la capacidad plástica de la pulsión, esto sólo respondería a un intento de representación y no podrá equipararse a un retorno de lo reprimido donde el fracaso de la represión sobre el representante de la pulsión, no ha impedido que la representación, ya desinvertida, es decir, carente de moción pulsional, se convierte en el retorno de lo reprimido (*cf.* 4. 2. 1. 2). Es un error tratar de equiparar ambos procesos, El producto artístico como representación objetualizada, no es comparable con la representación psíquica. Los objetos y fenómenos artísticos

no son representaciones psíquicas, sí son, representaciones artísticas que tratan de transmitir ciertos contenidos articulados entre los recursos expresivos formales y las representaciones semánticas contenidas que subyacen al plano de la representación formal. De ahí, que convertir mediante el arte surrealista, las fantasías originarias en «escenarios visuales» donde lo psíquico, lo sexual y lo perceptivo estarían entrelazados, resulta un tanto arriesgado y complicado.

En definitiva, Foster viene a plantear, que las creaciones artísticas de los surrealistas, son equiparables a las estructuras de las *urphantasien*. Éstas, como fantasías originarias, serían la base de las posteriores fantasías recreadas en las obras de De Chirico, puesto que una obra pictórica no es otra cosa que una fantasía. Ahora bien, olvida circunscribir los procesos de la represión primaria- con su consecuente formación de representaciones inconscientes- con el efecto retroactivo, la fijación de la pulsión y el fracaso de la represión sobre el factor cuantitativo afectivo con la consecuente aparición de la angustia como factor carente de representación psíquica (cfr. 4. 2). Tratar de que todo este proceso psíquico, sea reducido a un posible escenario visual y, a su vez, aúne en un mismo objeto lo psíquico, lo sexual y lo perceptivo, es desconocer las claves de la teoría freudiana en torno a *Das Unheimliche*. Es, no saber diferenciar entre la realidad psíquica -núcleo fundamental de lo siniestro vivenciado- y la ficción o imaginación, como base de lo siniestro imaginado, donde el principio de realidad no es imprescindible para desarrollar lo siniestro. Además de querer, equivocadamente, transponer los escenarios fantasmáticos -meramente psicoanalíticos- a las fantasías imaginarias de la ficción -que podemos considerar mas dentro de lo psicológico- como un estudio de lo que sería la psicología de la fantasías, y no el resultado de un proceso psíquico psiconeurótico donde las fantasías -podemos decir patológicas- pueden ser concebidas como la concepción fantasmática del conflicto psíquico.

No es lo mismo imaginarse un composición pictórica, un relato ficcionado, que llegar a concebir como una realidad nuestras fantasías patológicas. Aquí estriba la gran diferencia. Mientras que en lo primero sabemos que no nos afectará, que es un producto de la ficción, en el caso del conflicto psíquico, esta nueva realidad no podrá ser distinguida de esa "otra" realidad no psiconeurótica. Cuando vemos una película, contemplamos un cuadro o leemos una novela, sabemos que no es real, que es algo creado por el ser humano y que se corresponde con registros imaginarios que intermedian entre la percepción y la conciencia, pero cuando se sufren episodios psiconeuróticos, o estados de ansiedad o angustia que pueden haberse producido por la mediación de una nueva realidad psíquica, son vividos y protagonizados en primera persona y nada tienen que ver con sensaciones provocadas por elementos ficcionales contemplativos. Al contrario, la conciencia no superará el examen de realidad, y admitirá una nueva realidad completamente dominante y destructiva.

Foster (2008), al hablar de estructuras pictóricas, ya está delimitando el campo de lo siniestro a lo imaginado. Las estructuras pictóricas, lo que entendemos como cuestiones formales de la obra, responderían a necesidades de expresión en torno a cuestiones como pueden ser la estructura y la composición principalmente, y en base a cuestiones formales se tratará de crear ciertos efectos estéticos, tal como apuntaba Freud (BNOC, 1981 III, p. 2530). Estos efectos estéticos, consecuencia de las "estructuras pictóricas", tan sólo son eso: "efectos", y en ningún momento pueden ser equiparables a los conceptos metapsicológicos que dentro de la experiencia emocional siniestra se desarrollan, por lo que, como ya señalamos en el capítulo anteriormente citado, la consecución del efecto estético, se llevará a cabo mediante la elaboración de una acción formal controlada donde, en el caso de De Chirico como en el de otros muchos artistas, se perdería la inmediatez de la emoción aplicable a la producción plástica y se sustituiría por una práctica que, aunque aparentemente, en el caso de la expresión artística pueda parecer totalmente espontánea, improvisada y azarosa. No estaría exenta de un control racional y en ocasiones automatizado, inherentes al lenguaje expresivo de la disciplina que se desarrolle.

En el caso de De Chirico, sería el lenguaje pictórico. Esta elaboración-consecuencia de una estrategia estetizadora y sustentada en un criterio mantenido por unas premisas formales,

características de cada medio, desde nuestro parecer-, difícilmente se corresponderá con emociones siniestras pertenecientes a una realidad psíquica. Tan sólo llegarán a ser meras representaciones, consecuencia del intento de traducción de dos esferas diferentes: la de lo psíquico a lo material (*cfr.* 4. 3. 4. 1). Concretamente, en el mundo artístico, es un problema que delimita la veracidad y autenticidad de lo representado, aún más, en el caso de lo siniestro que, como hemos podido comprobar, está sujeto a un complicado desarrollo psíquico que hace todavía más difícil su “supuesta” representación plástica.

4. 3. 4. 6. 1. 1 DE CHIRICO (1888-1978)

Dentro del ámbito de la creación artística y de su teorización estética, para Guimón (2003), De Chirico sufrió varios episodios psiquiátricos en los que es difícil establecer sus características y etiología. Eso sí, parece ser que marcaron las diferentes etapas de su producción artística. Perdió a su padre a la edad de 9 años. Parece ser que durante el año 1911, con veintidós años, el joven De Chirico padeció trastornos psicológicos y somáticos por lo que se vio obligado a realizar una breve cura de reposo. En 1915 se alista al ejército y es apartado en un hospital militar para que se restablezca de una depresión, a consecuencia de la guerra. Suele ser común que algunos soldados sufran de neurosis traumática, no sabemos si De Chirico la padeció. Según Guimón, posteriormente sufrió una «prolongada crisis de identidad» (2003, p. 59), que le llevo a declarar que todas sus obras fechadas en 1919-1920 eran falsas. Esta crisis de identidad, se puede apreciar en la etapa de madurez, donde realizó una continua producción narcisista de auto-retratos vestido con trajes de los siglos XVI y XVII. Por algunos fue calificado de paranoico.

Podría parecer que, en efecto, De Chirico, durante su vida tuvo que afrontar y gestionar ciertas crisis psíquicas, pero no nos queda claro el alcance de éstas ni la importancia que tuvieron en su vida. Tampoco, si realmente llegó a experimentar episodios psiconeuroticos capaces de provocar la emoción de lo siniestro, o de experimentar graves episodios de angustia que lo condicionasen hasta hacerlo experimentar una experiencia emocional siniestra. Sí parece que entre los años 1911 y 1915 necesitó ayuda profesional, como así lo testimonian sus dos estancias: la primera en una clínica de reposo, la segunda en un hospital psiquiátrico militar.

Guimón hace mención de «un sentimiento de inquietante extrañeza» (2003, p. 108), y Foster, se apoya en «lo maravilloso». Para ambos autores, estos dos factores imperan en la obra de De Chirico, y más concretamente a partir de su etapa metafísica por lo que sus obras son asociadas a lo siniestro. Ahora bien, como ya planteamos anteriormente (*cfr.* 4. 3. 3), en la *Clasificación temática provocadora de estímulos displicentes*, al organizar en tres grupos dichos estímulos y concretamente en (*cfr.* 4. 3. 3. 4), donde el tercer grupo se corresponde a *Los Complejos*, y en donde resaltamos la importancia de estos en la realidad psíquica, llegamos a la conclusión de que dichos complejos resultarán determinantes a la hora de provocar la emoción de lo siniestro. Como en el caso de los *Complejos de Nathanael* (*cfr.* 4. 3. 4. 5. 1. 1), donde lo siniestro es encarnado en la figura del arenero que, a su vez, representa la idea de ser violentamente privado de los ojos, de la castración y, contra esto, la incertidumbre intelectual planteada por Jentsch nada tiene que hacer. De lo cual podemos deducir, que hayamos un estímulo displicente en la figura del arenero, que, en su afán de dejar ciegos a los niños, hemos de atribuirle un carácter siniestro mediante la identificación inconsciente con el retorno de lo reprimido, provocado por el complejo de castración. De tal forma que éste parece ser el núcleo inconsciente del trauma -el complejo de castración- y no la supuesta incertidumbre intelectual que, como anteriormente explicamos, es provocada por muñecos inanimados. Aquella incertidumbre intelectual que Jentsch concibió. Hall Foster, en su ya mencionada obra, sí articula el

complejo de Edipo y el de castración con el desarrollo de cierta etapa de De Chirico. Comprobemos como lo hace.

4. 3. 4. 6. 1. 2 FOSTER Y LO SINIESTRO DECHIRIQUIANO

Foster, se empeña en justificar el retorno de lo reprimido. La supuesta sensación siniestra, mediante el efecto *nachträglich*, lo que nosotros apuntamos como el efecto retroactivo en las representaciones (cfr. 4. 2. 1. 4). Confiere a las escenas representadas en las obras «un sentido propio» (Foster, 2008, p. 118), donde el espacio de la plaza se transformará mediante una doble temporalidad que coexiste en su interior. Esta temporalidad será una temporalidad psíquica que remitirá a un «tiempo psíquico» (p. 128), y por otro lado, ese tiempo psíquico estará anudado a un trauma edípico. Esta articulación que propicia una relectura temporal mediante la *temporalidad psíquica*, Foster la plantea partiendo de dos obras, donde el espacio y las estatuas como figura paterna articularán una nueva temporalidad, en este caso traumática.

Casualmente, entre 1912 y 1919, De Chirico, en varios textos, expresó su interés por cuestiones como son la revelación, el enigma, la fatalidad, como una sensación enigmática e inexplicable. Para ello, tal como lo refleja en su escrito, *“Las meditaciones de un pintor”*, de 1912, mantuvo una fuerte convicción en los escritos de los filósofos que abrieron el camino de los irracionalismos. En este caso Nietzsche y Schopenhauer, para cimentar el sentido de la nueva pintura:

Una obra de arte en verdad inmortal sólo puede nacer de la revelación. Es quizá Schopenhauer quien mejor ha definido y también (por qué no) explicado ese instante cuando en su Parerga y Paralipomena dice: “Para tener ideas originales, extraordinarias y quizá incluso inmortales, hay que aislarse del mundo por unos momentos de modo tan total que las cosas más habituales aparezcan como nuevas y desconocidas, revelando de este modo su verdadera esencia”. Si en vez del nacimiento de ideas originales, extraordinarias, inmortales, imaginamos el nacimiento de una obra de arte (pintura o escultura) en la mente del artista, tendremos el principio de la revelación en la pintura. (Chipp, 1995, p. 425).

Freud, en 1919, publicó *Das Unheimliche* e igualmente, trató de descifrar el enigma de lo siniestro, de esa especie de sensación que hace, entre otras cosas, que lo familiar se vuelva extraño. Mientras que De Chirico trataba de descifrar el enigma en términos visuales, Freud, por su parte, trataría de resolver el enigma en términos psíquicos, mediante la metapsicología y el psicoanálisis. Por lo tanto, nos enfrentamos a un planteamiento imaginario: el de De Chirico, y a un planteamiento psíquico: el de Freud.

Si hemos de circunscribir ambos planteamientos en *Das Unheimliche*, uno será en lo siniestro vivenciado, el planteamiento psíquico, mientras que el otro, el planteamiento visual, lo será, en lo siniestro imaginado, es decir, en la ficción. De hecho, cuando tratamos el primero, nos referimos a teorías psicoanalíticas basadas en estudios metapsicológicos de casos clínicos, mientras que en el segundo, en lo siniestro imaginado, en el caso de De Chirico, nos apoyaremos en las obras plásticas realizadas por dicho artista. Resulta pues evidente, por nuestra parte, la perfecta división que planteamos para abordar lo siniestro, al trabajar en las teorías que plantea Foster. El crítico de arte, enuncia de la siguiente forma la hipótesis dechiriquiana: «[...] De Chirico trataba de describir el mundo en términos visuales como “un museo inmenso de rareza”, tratando de revelar el “misterio” inherente a las cosas insignificantes» (Foster, 2008, p. 117).

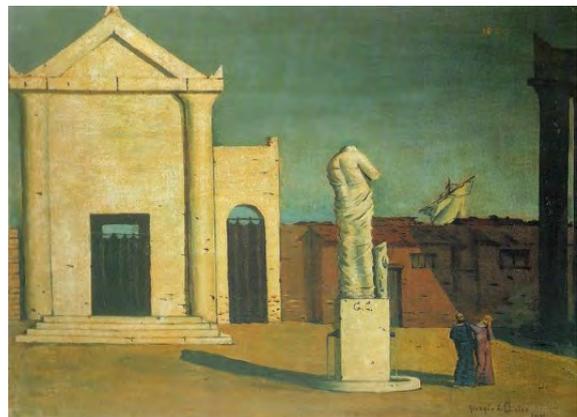
Para a continuación, transcribir la hipótesis de De Chirico a términos psicoanalíticos:

Esta fórmula parece ser la el extrañamiento que proviene de la represión y vuelve como un enigma, un enigma al que él una vez se había referido como "las grandes preguntas que uno siempre se ha planteado: por qué fue creado el mundo, por qué nacimos, vivimos y morimos. (p. 117).

¿Cómo asocia Foster el extrañamiento con la represión y a ésta "el enigma" que retorna? Lo hace a través del recuerdo, ese recuerdo que elaboró el artista en el texto de 1912 en el que sentado en la Piazza Santa Croce de Florencia, se le reveló un enigma de tal extrañeza, que para Foster, fue experimentado por el artista como una sensación siniestra, que finalmente adquirió su dimensión imaginaria y visual en dos obras: *Enigma de una tarde de otoño*, de 1910, a la que se refiere en el citado texto, y *El enigma de un día*, de 1914. Aquel texto, reflejó, para Foster, el recuerdo retroactivo de aquel momento. Y fue incluido en *Las meditaciones de un pintor*, de 1912, donde De Chirico expone las extrañas sensaciones que experimentó y que le llevaron a pintar *Enigma de una tarde de otoño*, en 1910, el texto es el siguiente:

En una límpida tarde otoñal me encontraba sentado en un banco de la Piazza Santa Croce de Florencia. No era la primera vez, desde luego, que veía esta plaza. Acababa de salir de una larga y penosa enfermedad intestinal, y me encontraba en un estado de sensibilidad casi morboso. Todo, hasta el mármol de los edificios y de las fuentes, me parecía convaleciente. En el centro de la plaza se alza la estatua de un Dante cubierto con un largo manto, sosteniendo sus obras contra su cuerpo; su cabeza, coronada de laurel, se inclina pensativa hacia el suelo. La estatua es de mármol blanco, pero el tiempo le ha dado una pátina gris, muy agradable a la vista. El sol de otoño, caliente y nada cariñoso, bañaba la estatua y la fachada de la iglesia. Tuve entonces la extraña sensación de que estaba viendo todo aquello por vez primera, y me vino a la mente la composición del cuadro. Ahora, siempre que lo miro, veo de nuevo aquel instante. Sin embargo, ese instante es para mí un enigma, pues es inexplicable. Y también me gusta llamar "enigma" a la obra que de él nació. (Chipp, 1995, pp. 425-26).

En la imagen siguiente, podemos ver la visión dechiriquiana de aquella extrañeza que le sumió en una enigmática sensación. En ambas obras el espacio de la plaza y la figura de la estatua, se repite. Las dos obras serán para Foster, las imágenes siniestras que guardan relación con el trauma que llevo a De Chirico a experimentar aquella extraña sensación enigmática.



96. Giorgio De Chirico. *El enigma de una tarde de otoño*. 1910.



97. Giorgio De Chirico. *El enigma de un día*. 1914.

En nuestra opinión, una de las aportaciones más interesantes de Foster, es descubrir la esencia del mecanismo que subyace en los planteamientos de la pintura metafísica de De Chirico. Este mecanismo será articulado por *la temporalidad psíquica*. Recordemos, que el propio De Chirico, en el texto citado anteriormente: *Las meditaciones de un pintor*, de 1912, en la referencia a Schopenhauer, ya expuso la voluntad y el sentido cuasi místico de la actitud del artista para conseguir una revelación de la verdadera esencia de una obra de arte, que lograra ser en verdad inmortal y que de paso, como a él le sucedió, el instante de la temporalidad, se volviera extraño, enigmático y siniestro. En cuanto al efecto *nachträglich* basado en el trauma edípico, tenemos nuestras dudas. Dicho efecto ya fue descrito en 1896, y en aquella ocasión fue considerado como una función normal del aparato psíquico (cfr. 4. 2. 1. 4). Atribuirlo a un trauma infantil, en el caso del artista De Chirico, resultará sumamente difícil.

4. 3. 4. 6. 1. 3 EL ENIGMA DECHIRIQUIANO

Vamos ahora a tratar de comprobar cómo Foster (2008) analiza dos obras de De Chirico, y en ellas encuentra el trauma edípico. Las obras son: *El Enigma de una tarde de otoño*, de 1910. (imagen nº 96), y *El enigma de un día*, de 1914 (imagen nº 97). Foster llega a establecer una misma estructura traumática reflejada en las dos obras. Ésta no es otra que la estructura edípica, el complejo de Edipo (cfr. 4. 3. 4. 5. 1. 1. 1). En ambas obras está representada la figura paterna. En una, como figura seductora; en la otra, como figura amenazante. También, en ambas escenas se produce un efecto retroactivo que Foster interpreta como una *acción diferida*, en una escena posterior, que introduce un recuerdo de un evento anterior. En los dos casos es el recuerdo del trauma derivado del complejo

de Edipo el que desencadenará la extraña sensación enigmática, puesto que la acción diferida es una de las características de las fantasías originarias. Por lo tanto, la estructura de la acción diferida valida el trauma edípico que tiene sus raíces en las fantasías originarias. En este caso, dicho trauma será asociado a la fantasía originaria de seducción por parte de la figura paterna. Foster razona así su hipótesis:

Así la escena resulta traumática, también, en el sentido mencionado previamente: lo enigmático le llega a De Chirico tanto desde adentro como desde afuera, a través del síntoma de la enfermedad intestinal y de la apariencia de la estatua de Dante. La enfermedad en sí no es suficiente para convertir la escena en una "revelación" originaria; tiene ese efecto porque evoca una fantasía originaria a través de una asociación retrospectiva restringida (tal vez ligando la *enfermedad* con la *sexualidad* o lo *intestinal* con lo genital). De este modo, la escena se lee como una versión desplazada de una seducción fantasmática, una hipótesis que posiciona la estatua como la figura del padre, el otro responsable de la iniciación sexual del sujeto (el título de otra sección de ese mismo texto es "El deseo de la estatua"). Aquí De Chirico reescribe una traumática iniciación sexual como un mito del origen del arte. (Foster, 2008, p. 121).

Foster, relaciona la enfermedad intestinal y la visión de la estatua con la fantasía originaria. En este caso, *a través de una asociación retrospectiva restringida*, y para ello establece una posibilidad etiológica del trauma en la seducción, cuyos síntomas se expresarían en las relaciones de la enfermedad con la sexualidad, o de lo intestinal con lo genital. La enfermedad intestinal es el síntoma del trauma, del conflicto psíquico derivado de la seducción paterna sufrida por De Chirico en su infancia. Cuando De Chirico se encontraba en la Piazza Santa Croce, «*Acababa de salir de una larga y penosa enfermedad intestinal, y me encontraba en un estado de sensibilidad casi morboso*», esta enfermedad como síntoma del trauma, junto con la visión de la estatua de Dante, desencadenaron la acción retrospectiva. Podemos recordar que para Freud, en el efecto *nachträglich*, asociado a un trauma sexual, deben darse dos escenas que establecerán la frontera entre dos fases de la vida donde debería producirse la supuesta traducción del material psíquico.

La primera escena sería la de seducción por parte de un adulto. La segunda el momento de la Piazza de Santa Croce. Estas dos escenas son las que, según Foster, el artista trasladará a las dos obras. Se da el caso que, de la primera escena, nada sabemos ni tenemos constancia de que se produjera. Foster sostiene su teoría en base a la fantasía originaria de seducción como estructura de una supuesta seducción paterna, y para ello nos pone el ejemplo de Leonardo, donde según Freud (1910), una iniciación precoz por parte de su madre, produjo una ambivalencia sexual, que el pintor expresó en la sonrisa enigmática de la Mona Lisa y en los supuestos rasgos andróginos de otras figuras de sus obras. En el caso de De Chirico, esta expresión traumática de la seducción paterna será expresada en los síntomas patentados en la enfermedad intestinal y en las estatuas, como figuras paternas que el joven artista pudo contemplar en la segunda escena. El efecto *nachträglich*, se ejecutará en la relación de los binomios:

Enfermedad-sexualidad

Intestinal-genital

Padre-estatua

La enfermedad se convierte en el síntoma de un trauma sexual, la focalización de la enfermedad en el órgano intestinal se relacionará con el órgano genital anal¹⁵⁹, y la figura seductora del padre con la representación de la estatua. Esta sería la lectura del trauma si nos ceñimos a las teorías de Freud

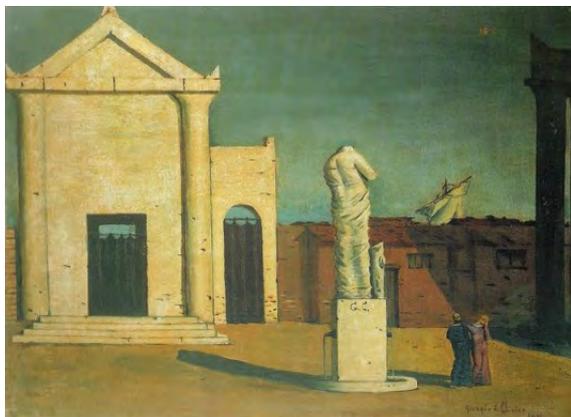
159 Sobre esta cuestión, ver: *Sobre las trasposiciones de la pulsión, en particular del erotismo anal* (1917), en (AOC, 1992, XVII, pp. 113-124, intro de Strachey y pp. 119-123), (BNOC, 1981, II, pp. 2034-38). También *Historia de una neurosis infantil*. (BNOC, 1981, II, pp. 1941-2009), (AOC, 1992, XVII, pp. 1-112).

y que trasladaríamos a De Chirico. Se aúnan bajo la extraña sensación, la “sublimación pictórica” dechiriquiana, que sintetiza en sus obras un conflicto psíquico traumático, que para Foster es una clara expresión de lo siniestro donde «*De Chirico reescribe una traumática iniciación sexual como un mito del origen del arte*». La obra de arte en verdad inmortal, sólo puede nacer de la revelación. En este caso, enigmática y extraña.

Desde nuestro punto de vista, el problema surge cuando tenemos que articular estas hipótesis en torno a *Das Unheimlich*. Como anteriormente comentamos, mientras que Freud (1919), trató de descifrar el enigma de lo siniestro en términos psíquicos, De Chirico, según Foster (2008), trataría de descifrar el enigma en términos visuales. El primero lo asociamos con lo siniestro vivenciado, mientras que el segundo, con lo siniestro imaginado. Como ya hemos comentado, Foster tratará de ejemplificar la ambivalencia del trauma edípico mediante dos obras de De Chirico: *El Enigma de una tarde de otoño*, (1910) y *El enigma de un día*, (1914). A continuación, profundizaremos en las cuestiones que plantea Foster en torno a estas dos obras.

4. 3. 4. 6. 1. 4 EL ENIGMA DE UNA TARDE DE OTOÑO

Obra realizada en 1910, con la que Foster empieza a tratar de demostrar su hipótesis. Volvemos a reproducir la imagen de dicha obra para facilitar la lectura del trabajo.



98. Giorgio De Chirico.
El enigma de una tarde de otoño. 1910.

Para Foster, es inevitable empezar con un análisis descriptivo, mediante el que intentará transmitir el “ambiente” que respira la obra. Otra vez, debemos incidir en que Foster articula, mediante cuestiones formales, la lectura de ciertos contenidos psicológicos o psíquicos. Está mezclando lo siniestro imaginado, con lo vivenciado, o por decirlo más claramente, está atribuyendo a lo siniestro vivenciado el origen y causa de lo siniestro imaginado, es decir, en la ficción.

Foster trata de validar su hipótesis, analizando en clave psicoanalítica las obras de De Chirico, por lo que resulta un tanto arbitrario y tergiversado, a la vez que de dudosa verificación. Como veníamos diciendo, la descripción de Foster destaca el ambiente cálido y el espacio que «acoge al artista y al espectador» (Foster, 2008, p. 121), y que De Chirico logra reflejar en la obra. Paradójicamente, y por el contrario, Foster a continuación comenta algo, que “sólo” él detecta:

Sin embargo, ciertas señales ambiguas perturban esa relativa calma: dos portales oscurecidos; una estatua casi andrógina, sin cabeza; y dos figuras diminutas con vestimentas antiguas en pose de Adán y Eva en el momento de la expulsión. Esta tensión constituye el "enigma" de la pintura, de una naturaleza sexual, que se podría relacionar tal vez con una iniciación precoz. (p. 121).

Esta supuesta "tensión" formal en la composición de la obra, en la que Foster encuentra la constitución del "enigma" de la pintura, que es de "naturaleza sexual", y que "tal vez" tiene su origen en una iniciación precoz a la sexualidad, es lo que encuentra Foster al analizar la obra y sustentar dicho análisis en las teorías freudianas para así, de este modo, relacionar sus hipótesis con lo siniestro. Ahora bien, vamos a analizar dichos argumentos.

1 Dos portales oscurecidos. En este caso, la oscuridad se contrapone a la luminosidad de la plaza más que a un efecto premeditado. Parece una solución lógica a la composición plástica de la obra.

2 Las figuras diminutas: Adán y Eva en el momento de la expulsión. Estos personajes bíblicos, fueron expulsados por el pecado cometido. Tomaron conciencia de su desnudez. Sólo estando ya fuera del paraíso procrearon. A no ser que Foster pretenda establecer una relación entre la seducción de la serpiente y el consecuente pecado original.

3 La estatua sin cabeza y de espaldas, a la que Foster atribuya un aspecto andrógino, y que como comentamos anteriormente en el caso de Leonardo, Freud atribuye una iniciación precoz por parte de su madre, lo que produjo una ambivalencia sexual que el pintor expresó, entre otras cosas, en los supuestos rasgos andróginos de algunas de las figuras de sus obras. Aunque posteriormente Foster establezca las figuras de las estatuas como representaciones paternas -lo cual resulta un tanto disociado de esta atribución andrógina a dicho elemento- no encontramos que relación establece entre la seducción materna de Leonardo expresada en las figuras andróginas y la supuesta seducción paterna de De Chirico expresada en las figuras de las estatuas. En ambos casos el origen es la seducción y la iniciación sexual precoz, y supuestamente es referenciada en la figura de la estatua, pero, ¿qué relación existe entre la estatua como figura andrógina, y como figura paterna? Sólo eso, que son estatuas. Entraríamos en un inevitable laberinto psicoanalítico. Aún así, Foster (2008), determina que un trauma similar al de Leonardo, será el que inspirará a De Chirico en sus fantasías pictóricas:

[...] aquí el seductor fantasmagórico parece ser paterno, y la seducción produce un sujeto edípico especialmente ambivalente. En el primer *Enigma* esta ambivalencia está elaborada en términos más "negativos" que "positivos", es decir, por un sujeto más amoroso que celoso respecto al padre. (p. 122).

Al final de éste párrafo, añade una nota en la que explica la particularidad ambivalente del complejo de Edipo. Por nuestra parte, ya dejamos constancia de este hecho (*cf.* 4. 3. 4. 5. 1. 1. 1). El complejo de Edipo negativo, hace referencia a la constatación de la posible orientación bisexual en todo menor. Puesto que en este caso, el niño, se sentirá atraído por la figura paterna y podrá desarrollar afectos hostiles hacia la madre, es un complejo de Edipo invertido. Dentro de la psicología entre hijos y padres, podemos entender esta supuesta seducción paterna -como un amor fijado en la figura posiblemente idealizada del padre- fuera parte de ser el referente del mismo sexo. Ahora bien, desde el enfoque psicoanalítico, este conflicto edípico tiene fuertes consecuencias en la etiología

sexual del menor así como en el desarrollo de sus estructuras yoicas, en base a que el conflicto traumático logre ser resuelto satisfactoriamente. Es decir, que no conlleve posibles y posteriores desarrollos traumáticos.

4. 3. 4. 6. 1. 5 EL ENIGMA DE UN DÍA



99. Giorgio De Chirico. *El enigma de un día*. 1914.

En esta obra, Foster, encontrará el tratamiento de la ambivalencia edípica en su versión positiva, cuando el padre se convierte en el rival, puesto que le impide llevar a cabo el amor hacia su madre. En este caso, el espacio, se convertirá en una amenaza, tanto para el artista como para el espectador, Foster (2008), descriptivamente, lo se resuelve de esta manera:

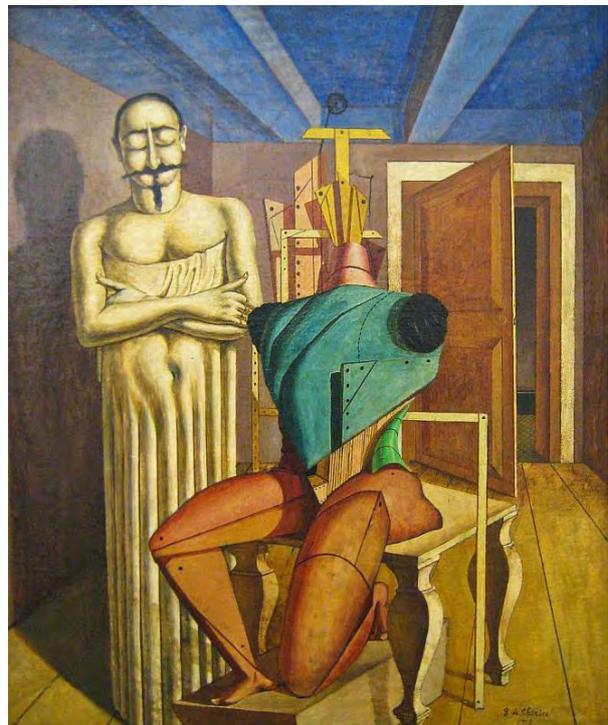
Ahora el espacio amenaza al artista y al espectador con su perspectiva extrema, y una arcada empinada, un "símbolo de la voluntad intransigente" reemplaza a los misteriosos portales. Esta arcada somete nuestra mirada y la dirige hacia la estatua patriarcal que domina la escena [...]. En los dos *Enigmas*, entonces, aparece una fantasía originaria de seducción, repetida primero en su aspecto seductor (edípico-negativo) y, luego, en su forma traumática (edípico-positiva). (p. 122).

Desde este momento, Foster planteará la figura del padre seductor partiendo de la fantasía originaria, y a través del complejo de Edipo. La cuestión, un tanto desconcertante a la hora de plantear el conflicto edípico, reside en el conflicto afectivo de la seducción. En el Edipo-negativo, la seducción es paterna. Realmente, la figura seductora, la del padre, sólo será contemplada en el primero, el

negativo. En el segundo, no hay seducción respecto a la figura paterna, hay rivalidad. Finalmente, lo que existe es una imposición, una prohibición que impide llevar a cabo el deseo de poseer a la madre pero, además, tampoco se habla explícitamente de seducción materna. Foster debería haber enunciado que la figura paterna en un caso es seductora, y en el otro represora. En ambas, existe la posibilidad de acabar en conflicto traumático, puesto que la represión será determinante en la resolución del conflicto afectivo que genera el complejo de Edipo. Más adelante, Foster (2008), se pregunta:

Pero, ¿por qué considerar este enigma como una fantasía originaria y, más escandaloso aún, por qué profesar que es una fantasía de seducción, especialmente cuando los textos de De Chirico, por más que hablen de orígenes, poco o nada tienen que ver con la sexualidad? (p. 127).

Foster desestima la represión o la sublimación como respuesta certera y afirma que el artista, en ese periodo, mostraba los signos de la seducción en sus obras de dos maneras distintas: la primera mediante la configuración temática de una seducción aceptada y con las diferentes representaciones de las figuras paternas. La segunda, a través de un «registro enigmático de una seducción traumática» (2008, p. 127), que quedará reflejada «en la penetrante mirada de los objetos, en la corrupción del espacio y en el aspecto siniestro de las formas y símbolos repetidos» (p. 127).



100. Giorgio De Chirico. *El retorno*. 1917.

Esta es una de las obras que utiliza Foster para ejemplificar la seducción aceptada, pasiva. Aquella en que el menor varón, desea ser seducido por el padre. De Chirico, en esta ocasión repite el tema mediante la figura del hijo pródigo. Para Foster, en este tema del hijo pródigo, la seducción fantasmática se encuentra «perfectamente disfrazada» ya que este personaje tradicional, permite representar al padre como un perseguidor deseado. Así, si miramos la obra referida, la figura de

bigotes, será la que representaría al padre. Según Foster (2008), De Chirico la representa «parcialmente desnuda en un estado de travestismo petrificado». El hijo, está representado por el maniquí «sin brazos y sin vista», en posición pasiva. Mientras que en otra obra posterior, la estatua se ha bajado del pedestal y el maniquí aparece con cabeza y en actitud luchadora.



101. Giorgio De Chirico. *El hijo pródigo*. 1922.

Estos tipos de imágenes donde se establece una dialéctica entre la estatua y el maniquí, se repetirán a lo largo de toda la obra de De Chirico. Resulta un tanto difícil deducir, como hace Foster, los efectos de una seducción pasiva y por lo tanto deseada. En ese caso acabaría siendo traumática, puesto que para el hijo, supondría un conflicto emocional de gran calado- como es el de imaginarse el efecto de la castración- puesto que para ser amado por el padre, deberá prescindir de su órgano sexual, que le identifica como varón y por lo tanto incapacitado para ser amado por su padre, es decir, poseído como su madre. Tal como Freud (1914) comentaba: «Si quieres ser sexualmente satisfecho por tu padre, tienes que dejarte castrar, como tu madre, y eso no puedes quererlo» (BNOG, 1981, II, p. 1965).

Más bien, parece ser, que Foster plantea una proyección idealizada en la figura paterna, en cuanto al referente que el artista perdió a los dieciocho años. Los casos clínicos de Edipo invertido, como es el caso de Sergei, -al cual pertenece la cita anterior-, conocido como el Hombre de los Lobos, presentan una fuerte neurosis obsesiva ya a temprana edad, con cuatro años, de la que en el caso del artista no tenemos noticia. Tampoco del trauma ni de la neurosis obsesiva. Desde nuestro punto de vista, resulta mucho suponer, el dar credibilidad a las suposiciones de Foster. Más bien podría tratarse de una elección analítica de objeto (Nasio, 1996, p. 69)¹⁶⁰, y no de una elección narcisista de

160 En (cfr. 4. 3. 4. 5. 1. 1. 2. 1. 1: Nathanael fijado al padre por el complejo de castración).

objeto. Puesto que el sujeto, en este caso, y por los datos que tenemos De Chirico, privilegió la figura del padre como el hombre protector, lo cual nos llevará a considerar la posibilidad de que en esta elección analítica, los objetos sexuales estén derivados de las primeras experiencias de satisfacción, asociadas con las funciones vitales donde la satisfacción está impulsada por la necesidad más que por una pulsión de deseo. En este caso, la seducción no estaría justificada o no tendría lugar. En la hipótesis planteada por Foster iremos comprobando cómo es difícil articular el complejo edípico negativo en ausencia del de castración.

El otro caso de seducción, el «registro enigmático de una seducción traumática», que para Foster es más importante, también es más difícil de ubicar. Nos referimos a la descripción que Foster hace de la expresión del trauma, reflejada en las obras del artista mediante la supuesta penetrante mirada de los objetos que pueblan y adornan el espacio formalmente corrompido, donde el aspecto siniestro de las formas y los símbolos son compulsivamente repetidos en muchas de sus obras. Como es el caso de las imágenes que mostramos a continuación.



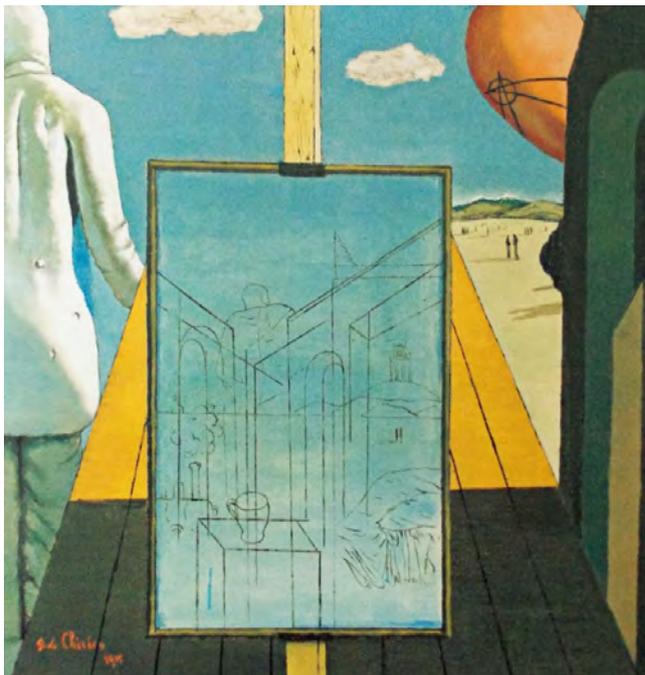
102. Giorgio De Chirico.
La torre roja. 1913.



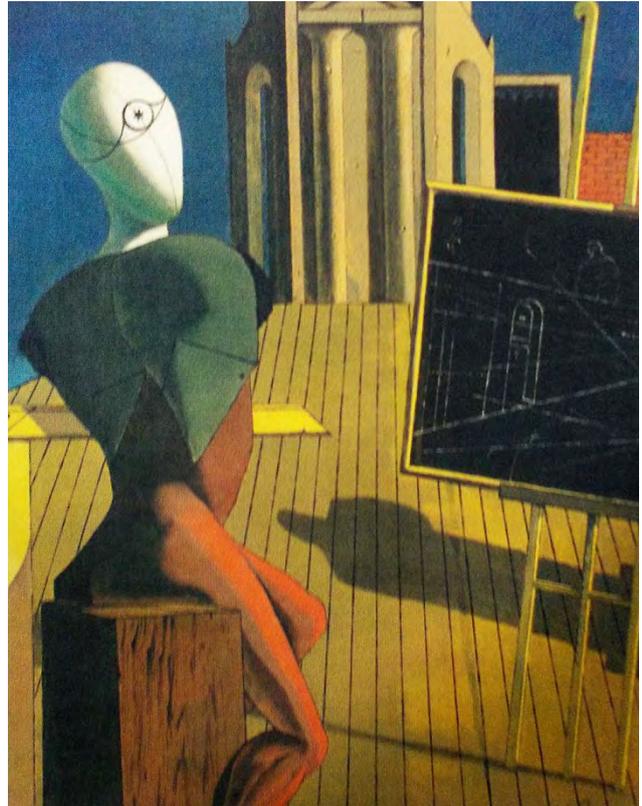
103. Giorgio De Chirico.
El viaje angustiado. 1913.



104. Giorgio De Chirico. *Plaza con estatua de Ariadna*. 1913.



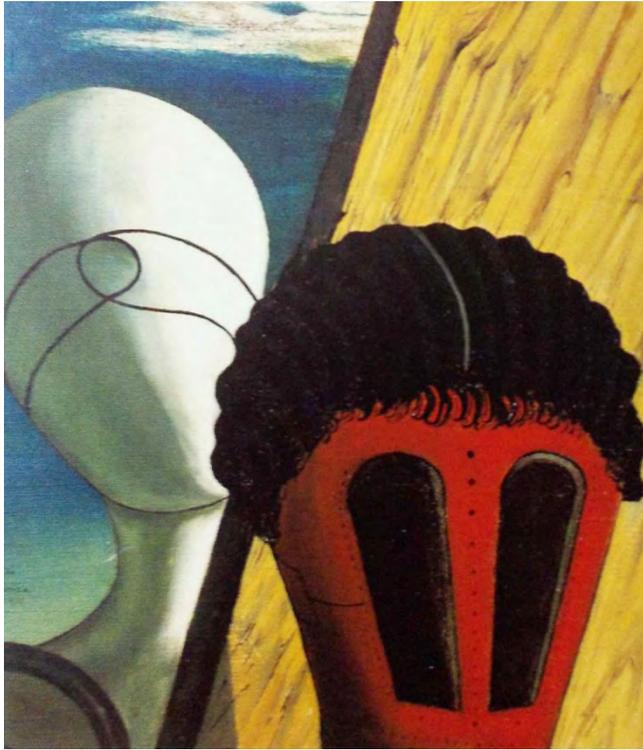
105. Giorgio De Chirico. *El doble sueño de la primavera*. 1915.



106. Giorgio De Chirico. *El vaticinador*. 1915-16.



107. Giorgio De Chirico. *Melancolía de la partida*. 1916.



108. Giorgio De Chirico. *Las dos hermanas*. 1915.



109. Giorgio De Chirico. *Las musas inquietantes*. 1918.

Foster argumentará el registro de seducción enigmática de la siguiente manera:

Una vez Breton sugirió que la "revelación" de De Chirico con respecto a "nuestra vida instintiva" se hacía por medio de una revisión del tiempo y el espacio, y que en este punto su fantasía de seducción parecía mezclarse con su arte. Según De Chirico, esto ocurre en "la profundidad deshabitada"¹⁶¹ que perturba como un "síntoma" el arreglo de la pintura metafísica; para nosotros, es el tiempo psíquico (es decir, la acción diferida de la fantasía originaria) lo que corrompe su espacio pictórico. De Chirico tiende a pensar esta extraña revisión de tiempo y espacio en términos simbólicos, hasta iconográficos. (2008, p. 128), (nota añadida).

De esta cita, debemos destacar tres argumentos que se convertirán de forma asociativa en los planteamientos principales, que Foster mantiene para conferir lo siniestro dechiriquiano. Uno será el del tiempo psíquico, el otro la acción diferida, y finalmente, la corrupción del espacio.

De estos tres planteamientos, tan sólo el tercero es supuestamente demostrable en las obras de De Chirico puesto que, principalmente, se sustentará en cuestiones formales y descriptivas, las cuales sí se pueden apreciar a través de una mirada atenta sobre sus cuadros. Los otros dos planteamientos, se corresponderían con complicados procesos psíquicos, que tendrían una fuerte carga emocional, y que difícilmente podemos asociar a los resultados expresivos plásticos, que deberían ser la consecuencia de aquellos traumas estructurados en las bases filogenéticas adquiridas mediante la inconsciente cognición de las *urphantasiën*.

4. 3. 4. 6. 1. 6 EL TIEMPO PSÍQUICO

Volviendo al texto de De Chirico, el de 1912, cuando se refiere a "aquel instante":

Tuve entonces la extraña sensación de que estaba viendo todo aquello por vez primera, y me vino a la mente la composición del cuadro. Ahora, siempre que lo miro, veo de nuevo aquel instante. Sin embargo, ese instante es para mí un enigma. (Chipp, 1995, p. 427).

De Chirico, se está refiriendo, al tiempo psíquico que produce "lo siniestro" (la extraña sensación). Como el mismo comenta en *Sobre el arte metafísico* de 1919:

Si bien el sueño es un fenómeno extraño y un misterio inexplicable, mucho más inexplicable es el misterio y el aspecto que nuestra mente confiere a ciertos objetos y elementos de la vida. Hablando desde un punto de vista psicológico, hallar algo misterioso en las cosas es un síntoma de anormalidad cerebral relacionado con ciertos tipos de locura. Creo, sin embargo, que esos momentos de anormalidad pueden darse en todas las personas, y que es de lo más afortunado cuando ocurren en hombres con talento

¹⁶¹ Respecto al término "profundidad deshabitada" utilizado por Foster, creemos que se ha equivocado. En el texto dechiriquiano titulado *Sobre el arte metafísico*, y concretamente del apartado titulado *Los signos eternos*, de donde, supuestamente ha extraído el término Foster. Pues bien, de los dos libros consultados por nosotros: (Chipp, 1995, p. 480), dice así: «Se trata del revelador síntoma de la profundidad habitada», y en (Sáenz, 1990, p. 67), figura el término en esta frase: «Tal es el síntoma revelador de la profundidad habitada». Por lo tanto, es una importante modificación que introduce Foster, puesto que tergiversa el sentido de la frase, tanto en el texto original, como en la utilización que él quiere dar para justificar sus hipótesis.

creador o clarividentes. El arte es la red fatal que atrapa esos extraños momentos que aletean como misteriosas mariposas, y que escapan aprovechando la ingenuidad y la distracción de la gente común. (Chipp, 1995, p. 477).

Momentos de anormalidad cerebral, extraños momentos que aletean y escapan como misteriosas mariposas. Recordemos en (cfr. 4. 2), establecimos el término *temporalidad del instante*, para señalar ese momento psíquico en que lo inconsciente y lo psíquico se encuentran. El momento donde surge lo unheimliche-angustia, como afecto que proviene directamente del inconsciente y por tanto, carente de representación. Esa ausencia de representación experimentada como sensación, abre un vacío donde el enigma dechiriquiano, como extraña sensación, se equiparará a *esa ausencia de representación que abre un vacío en la temporalidad del instante*. Así lo comenta De Chirico en *Los Signos Eternos*, incluido en *Sobre el arte Metafísico*, ese vacío es expresado plásticamente:

Toda obra de arte profunda incluye dos soledades: la que puede llamarse "soledad plástica", que es ese placer contemplativo derivado de la feliz construcción y combinación de formas (elementos o materiales muertos-vivos o vivos-muertos; la segunda vida de las nature morte [las naturalezas muertas], considerada no en el sentido de un tema pictórico, sino como ese aspecto espectral que puede aplicarse también a una figura supuestamente viva). La segunda soledad es la de los signos, una soledad eminentemente metafísica de la cual queda de modo automático excluida toda posibilidad lógica de educación visual o psicológica. (Chipp, 1995, p. 480).

Es el vacío de los "signos eternos", donde la obra de arte metafísica de aspecto sereno, transmitirá el revelador síntoma de la profundidad habitada, ya que nos puede dar la impresión de que algo puede ocurrir dentro de esa serenidad, y que otros signos se revelarán: «La lisa superficie del océano perfectamente en calma, por ejemplo, nos inquieta no tanto por pensar en la distancia que hay entre nosotros y su final como por lo desconocido que se oculta en sus profundidades» (Chipp, 1995, p. 480).

Para Foster, es el tiempo psíquico donde se articula la acción diferida, así lo comenta respecto a la escena del cuadro:

Por enigmática que sea, esta escena tiene un sentido propio. El espacio de la plaza se transforma a través de dos temporalidades que coexisten en su interior: un evento en un tiempo que "no es la primera vez" gatilla un recuerdo de "la primera vez", una estructura característica de la acción diferida de las fantasías originarias. (2008, pp. 118-121).

4. 3. 4. 6. 1. 7 LA MIRADA RETROACTIVA

Ese proceso retroactivo, se activa a través de la mirada. Por eso, también es sumamente interesante y merece nuestra atención dicha cuestión. Cuando De Chirico dice: «Ahora, siempre que lo miro, veo de nuevo aquel instante», "ver de nuevo", es sentir otra vez. En torno a esta cuestión, debemos destacar que el "ver de nuevo", es volver, no sólo a ver, sino a sentir otra vez. Se produce un retorno de lo psíquico, que no un recuerdo. A nivel psíquico, se producirá un retorno de lo reprimido. En anteriores epígrafes, ya dejamos constancia de las diferencias entre los registros mnémicos y el recuerdo (cfr. 3. 3. 6, 3. 3. 11 y 4. 2. 1. 3). Ahora bien, para Freud (1910), existen ciertas perturbaciones psicogénicas de la visión en su artículo *Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicógenas de*

la visión, (BNOC, 1981, II, pp. 1631-1635). El vienes se detiene en la ceguera histórica, y afirma: «Así, pues, los atacados de ceguera histórica sólo son ciegos para la conciencia; en lo inconsciente continúan viendo» (BNOC, 1981, II, p. 1631). Nos da la clave, que nos permite aproximarnos a esa capacidad psíquica desconocida en la conciencia, por lo tanto inconsciente, que atribuye a éste cierta capacidad de "ver", que no será otra cosa que sentir una sensación o emoción. La expresión «*en lo inconsciente continúan viendo*» nos llevará a considerar, que esa capacidad de ver del inconsciente, deberá ser atribuida a una disociación entre los procesos inconscientes y los conscientes en el acto de la visión. En palabras de Freud (1910): «su idea de no ver es la expresión exacta de la situación psíquica y no la causa de tal situación» (BNOC, 1981, II, p. 1632). En el caso de la ceguera histórica, hay una instancia yoica represora que impide "ver", e impone una situación psíquica de no ver, es decir, de represión psíquica. En consecuencia, si partimos de una retroactividad psíquica, que nos permite "volver a ver", a sentir, como en el caso de De Chirico, cuando uno puede ver a través del inconsciente, será porque se ha producido una asociación entre lo inconsciente y lo psíquico y ese "sentir de nuevo" a través del "volver a ver", será, tal vez, la expresión exacta de esa situación psíquica, que como retorno de lo reprimido, permitirá al artista De Chirico sentir otra vez de nuevo esa sensación, producto de la asociación entre lo inconsciente y lo psíquico (*cf.* 4. 2. 2), donde se provocará una sensación siniestra. En el caso de De Chirico, fue «una extraña sensación», un «enigma inexplicable». En esta ocasión la función de "mirar" mejor que la de "ver", provocará un proceso en el que a través de la mirada, convertida en función escópica, se pueda establecer una relación interna que vaya más allá de la conciencia. Aquí, la mirada, se vuelve pulsional, se convierte en el medio o canal de transmisión mediante el cual, se ejercitará la proyección de lo inconsciente en lo psíquico (la extraña sensación). Será un modo de satisfacer la voracidad psíquica inconsciente que alberga la pulsión escópica lacaniana y de este modo, el ojo ve lo que no sabe que ve, pero el inconsciente, por contra, sí sabe que es lo que ve. La mirada devuelve, eso sí, inconscientemente, aquella extraña sensación.

4. 3. 4. 6. 1. 8 LA CORRUPCIÓN DEL ESPACIO

Cuando De Chirico (1919), aborda la *Estética Metafísica*, en *Sobre el arte metafísico*, considerará que en la construcción de las ciudades, en sus formas arquitectónicas, subyacen los fundamentos de una «gran estética metafísica» (Chipp, 1995, p. 481). Dicha estética, está compuesta de signos que forman el alfabeto metafísico:

Mas nosotros, que comprendemos los signos del alfabeto metafísico, sabemos qué alegrías y qué tristezas se esconden en un pórtico, en la esquina de una calle, o incluso en una habitación, en la superficie de una mesa, en el interior de una caja. Los límites de esos signos, constituyen para nosotros una suerte de código de representación moral y estético; además, gracias a la clarividencia construimos una nueva psicología metafísica de las cosas. (Chipp, 1995, p. 481).

Por lo que esta nueva psicología metafísica de las cosas, tendrá que estar sujeta a una serie de factores que a modo de canon, constituyan la estética metafísica:

La absoluta consciencia del espacio que un objeto debe ocupar en un cuadro, así como del espacio que separa un objeto de otro, establece una nueva astronomía de elementos unidos al planeta por la inexorable ley de la gravedad. La utilización minuciosamente atenta y cuidadosa de la superficie y de los volúmenes constituye el canon de la estética metafísica. (Chipp, 1995: 482).

Dicho canon, establecerá una composición determinada partiendo de la interacción entre los elementos que la constituyen, cuyo resultado será, transmitir ese nuevo arte metafísico.

De Chirico, estudió el trabajo teórico de Otto Weininger (1903), *Sexo y carácter*, traducido al italiano en 1912. En este trabajo, el filósofo austríaco, planteó diferentes hipótesis sobre la influencia de los efectos psicológicos derivados de las formas geométricas. Para el artista se convirtieron en revelaciones de una metafísica geométrica, donde las formas se llegarán a convertir en símbolos de una realidad superior, que se esconderá tras el alzado de un pórtico, en la esquina de una calle, también en el interior de una habitación, o en la superficie de una mesa. Los arcos, los anillos, los triángulos, las escuadras triangulares, (estas últimas llegaron a obsesionarle), se convertirán en herramientas geométricas para construir la nueva estética metafísica.

Para Foster, esto será una clave psicológica, que implicará una visión traumática:

Esta clase de psicología parece implicar una visión traumática, de ambivalentes y siniestras señales. Y estas siempre parecen asociadas a su padre ingeniero, cuyo rastro (herramientas, caballetes, dibujos) aparecen por todas partes en su obra. El sujeto duplicado por extrañas figuras, vigilado por objetos siniestros, amenazado por perspectivas ansiosas, descolocado por interiores claustrofóbicos: estos significantes enigmáticos señalan un trauma sexual, una fantasía de seducción. Los complejos más evidentes que rigen su obra, la paranoia y la melancolía, respaldan esta lectura. (2008, p. 128).

Donde De Chirico construye una estética metafísica en base a unos signos que formen un canon regido por un código de representación moral y estético, Foster, verá el trauma sexual de la fantasía de seducción, proyectado como reflejos fantasmáticos en los "complejos de la paranoia y la melancolía". Se lanza hacia una hipótesis indemostrable y confusa, construida con cierta falta de rigor, donde mezcla y tergiversa las teorías tanto de De Chirico (1919), como de Freud (1910).

En primer lugar, la paranoia, es un síntoma, y la melancolía, un cuadro depresivo derivado hacia las afecciones somáticas, más que a las psicógenas. En ninguno de los dos casos, se trata de un complejo:

La peculiaridad de la paranoia (o de la demencia paranoide) reposa en algo distinto, en la forma singular de los síntomas, de la cual no habremos de hacer responsables a los complejos, sino al mecanismo de la producción de síntomas o al de la represión. (BNOC, 1981, II, p. 1516).

Lo que Foster debería hacer, es investigar la realidad psíquica del complejo que propone: el de Edipo y el de castración (*cfr.* 4. 3. 4. 5). Partiendo de esa base, verificar la importante influencia de la seducción y como Freud (1897) acabó desestimando dicha teoría (*cfr.* 4. 3. 4. 3. 2), y a partir de los datos clínicos, estructurar el desarrollo psiconeurótico de dichos complejos. Tratar de constatarlo mediante las obras de De Chirico, es una arriesgada tarea, puesto que provienen de la actividad creadora del artista, es decir imaginada, y serían válidos para verificar y contrastar lo siniestro imaginado, que no lo vivenciado.

4. 3. 4. 6. 1. 9 LA TRAUMÁTICA FIGURA PATERNA

Las ambivalentes y siniestras señales que Foster atribuye a la figura del padre de De Chirico, por un lado, se verán reflejadas en "la corrupción del espacio", mientras que por otro, en los elementos

geométricos y en las herramientas. Todos ellos, serán convertidos en significantes enigmáticos, que señalarán un trauma de seducción, reflejado en su obra mediante la paranoia y la melancolía donde la estatua encarnará la omnipresente figura paterna. Según Foster, la paranoia se verá reflejada en la figura paterna que persigue y amenaza. La melancolía, en la profunda nostalgia patológica hacia el padre muerto, nostalgia inconscientemente obsesiva y compulsiva. Así, la paranoia, «[...] es una asociación que hacen los surrealistas con respecto a De Chirico» (2008, p. 129), mientras que la melancolía será evocada por el propio artista a través de los títulos de sus obras. Tanto la paranoia como la melancolía, para Foster «subrayan la base fantasmática de su arte» (2008, p. 131).

La paranoia fue concebida por Freud como un mecanismo de defensa ante los impulsos libidinales homosexuales, concretamente en *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia Paranoides). Autobiográficamente escrito*, (1910 [1911]), conocido como el *caso Schreber*. El vienés decía: «Diríamos que el carácter paranoico está en que la reacción del sujeto como defensa contra una fantasía optativa homosexual haya consistido precisamente en un tal delirio persecutorio» (BNOC, 1981, II, p. 1516). Foster comenta: «Según Freud, la paranoia también puede ser una defensa frente a la sexualidad –la homosexualidad– en la cual el sujeto transforma al querido progenitor del mismo género en perseguidor» (2008, p. 131).

La transformación del progenitor en perseguidor se dará, en el caso de que la fantasía optativa homosexual este dirigida al padre, cuestión ésta, que Foster da por cierta. Así lo explica en una nota a pie de página:

Este problemático relato se desarrolla más o menos de la siguiente manera. Para Freud la libido pasa del autoerotismo al objeto de amor a través del narcisismo. El primer objeto de amor del varón infante es narcisista, su propio cuerpo; el primer objeto de amor fuera de él, es homosexual, un cuerpo con sus mismos genitales, su padre. (2008, p. 131, nota nº: 193).

La cita nos remite al trabajo de Freud (1910), en el caso Schreber, el problema radica en la interpretación del texto freudiano por parte de Foster. Donde Freud dice: «El curso posterior de la evolución conduce a la elección de un objeto provisto de genitales idénticos a los propios, pasando, pues, por una elección homosexual de objeto antes de llegar a la heterosexualidad» (BNOC, 1981, II, p. 1517).

En ningún momento, Freud dice que el objeto provisto de los mismos genitales sea el progenitor, a no ser que se trate de un caso de complejo de Edipo invertido donde, supuestamente, el niño fijará la elección de objeto en la figura paterna, y esto, se produciría en la fase del narcisismo secundario. Cuando un niño toma al padre como objeto de deseo, debe entenderse dentro de un cuadro sádico-anal que se corresponderá con la fase de organización pregenital, donde el niño renovará su primera elección de objeto. Así lo testimonia Freud (1914), en el caso del pequeño Sergei, cuando dirigió la elección de objeto hacia su padre: «Pero, ante todo, renovará con ella su primera y más primitiva elección de objeto, llevada a cabo, correlativamente al narcisismo del niño pequeño, por el camino de la identificación» (BNOC, 1981, II, p. 1952).

En este caso, la fase sádico-anal, se vio refrendada en las actividades sádicas del pequeño hacia su cuidadora y los animales, puesto que a ambos maltrataba por igual, resultando de ello una actitud activa sádica. Ahora bien, en el momento de focalizar la elección de objeto en el padre: «Este objeto de identificación de su tendencia activa pasó a ser, en la fase sádico-anal, el objeto sexual de una tendencia pasiva» (BNOC, 1981, II, p. 1952). Sergei sufrió una involución enlazada con una fase evolutiva espontánea anterior, de tal forma que: «El padre volvió así a ser su objeto; la identificación quedó sustituida, como correspondía a un estadio superior de la evolución, por la elección de objeto, y la transformación de la actitud activa en un actitud pasiva [...]» (BNOC, 1981, II, pp. 1952-53).

Si el comportamiento sádico hacia la cuidadora fue activo, respecto al padre, el comportamiento del pequeño, perseguía fines masoquistas. Al exteriorizar su maldad, logró dirigir los castigos y violencia paterna hacia su propia persona, puesto que reiteradas veces debió de ser pegado y castigado. El comportamiento del niño, se vuelve así en una solícita manifestación de tentativas de seducción hacia el padre. Así, de este modo lograría conseguir la deseada satisfacción sexual masoquista. En este caso, la seducción que subyace en todo este proceso edípico es la del pequeño hacia su padre, claro está, inconscientemente. No encontramos filiaciones y afinidades con el caso que Foster argumenta en De Chirico y la supuesta persecución del padre seductor. Este caso que acabamos de exponer resumidamente, un caso de elección de objeto por vía de la identificación, es una vuelta a la primera elección de objeto sexual, «la más original» (Mijolla, 2007, p. 868), nos llevará hasta el narcisismo secundario, que ya mencionamos en (*cf.* 4. 3. 4. 5. 1. 1. 2. 1. 1), al tratar la complejidad del personaje hoffmaniano, Nathaneal, fijado al padre por el complejo de castración. Consideramos, que es fundamental encontrar las filiaciones a dicho complejo, para poder determinar el retorno de lo reprimido. Foster, por su parte, asocia la seducción paterna y la persecución, con la paranoia como mecanismo de defensa que Freud atribuye a la homosexualidad.

Si nos atenemos al caso clínico de Schreber y queremos aplicarle los consecuentes efectos de lo siniestro, al equiparar la figura del padre perseguidor con el "padre malo" del relato hoffmaniano-donde Freud fija el núcleo de lo siniestro en la figura del "arenero castrador"- será indispensable encontrar la materialización de la actitud femenina en el complejo de castración. Si Foster (2008), plantea que la actitud femenina de De Chirico está en la seducción paterna, tendrá que demostrarla y atenerse al caso clínico de Schreber, o bien de Sergei. Más bien, parece que se inclina por el primero al optar por, lo que denomina "complejo", al hablar de la paranoia. ¿Dónde se enclava el complejo de castración en la paranoia? Foster lo omite, y se limita a incidir en el padre seductor y perseguidor, pero al sostener esta argumentación contraviene el complejo de Edipo negativo que supuestamente, él atribuye a la seducción pasiva: «[...] el seductor fantasmagórico parece ser paterno, y la seducción produce un sujeto edípico especialmente ambivalente» (2008, p. 122).

En el Edipo del varón, la figura del padre se convierte en el personaje principal, y en el Edipo negativo o invertido, es donde se dará un cambio radical en el estatuto del objeto-padre. El objeto deseable sexual se focalizará en el padre, que pasará de objeto ideal a sexual. En un primer momento, el padre es lo que uno quería ser. En el Edipo negativo, el padre es lo que uno querría tener: un objeto sexual.

En el desarrollo edípico se dan diferentes etapas respecto a la figura paterna, que se presentará como un ser amado, como un ideal y como un objeto sexual. Esta es la esencialidad del Edipo masculino donde reside la relación del niño con su padre. De esta relación conflictiva es de donde puede surgir la futura neurosis adulta, que será fruto de un conflicto afectivo no resuelto en el desarrollo edípico con su padre.

En el desarrollo sexual del menor, se darán básicamente estos procesos: las tres fases libidinales (oral, anal y fálica), los complejos de Edipo y de castración y el narcisismo. Todos estos factores, determinarán la evolución y desarrollo, tanto de la sexualidad, como de las relaciones con su entorno. Resumiendo, podemos decir, en base a *Los tres ensayos de una teoría sexual* (1905), que se producirá un proceso donde sobre las pulsiones de autoconservación, se cimentarán o apuntalarán las pulsiones sexuales, y donde el autoerotismo desencadenará cierta confusión pulsional, cierto aspecto conflictivo entre el objeto (de identificación y sexual) y el sujeto, derivado de sus imposiciones narcisistas.

Para De la Hoz, se producirá la transformación o pasaje «[...] desde el predominio de lo biológico a su encuentro con los orígenes de lo psicológico» (2004, p. 370), de un predominio de las necesidades vitales de autoconservación de un cuerpo biológico, a las necesidades desiderativas de un cuerpo libidinal, psíquico, y así alcanzar un cuerpo social. Establecer de esta forma tres niveles:

biológico, psicológico y sociológico, siendo la etapa edípica donde se estructurará «[...] la primera confluencia vital para el sujeto de los niveles psicológico y social» (De la Hoz, 2004, p. 370). Respecto a las fases libidinales, la oral y la anal, se corresponderán con las organizaciones pregenitales, mientras que la fase fálica, se corresponderá con la última fase del desarrollo libidinal infantil y ésta, será ya considerada como genital. Hecho que se corrobora al obtener placer sexual directamente de los genitales. La unificación de las pulsiones sexuales se organizará en torno a la zona genital, al falo propiamente dicho. Es la fase donde se establece el predominio del complejo de castración, y donde su relación con el complejo de Edipo llegará a su momento culminante con la disolución de éste. El conflicto se establece en las repercusiones que se dan en cuanto a la formulación inconsciente de la relación entre lo fálico (presente-ausente) y la castración. La amenaza imaginaria en Freud, y simbólica en Lacan.

4. 3. 4. 6. 1. 10 OBJECIONES AL PLANTEAMIENTO DE FOSTER

A decir de Foster, si De Chirico sufrió un trauma de seducción por parte de su padre, un complejo edípico negativo, y este trauma se exteriorizó en un síntoma como la paranoia, repetimos: ¿dónde se articula la fase fálica y el complejo de castración?, puesto que esa extrañeza inquietante provocada por la acción diferida, no es otra cosa que el efecto *nagträglich*, que culminara con el retorno de lo reprimido, que se manifestará mediante un afecto que proviene directamente del inconsciente y que es experimentado como una sensación: la angustia, y que si esta sensación es la que equipararemos con lo *unheimlich*, en este caso, sería provocada por los complejos infantiles reprimidos que retornan, y en el caso de lo *Unheimlich*, no es otro que el de la castración. Por lo tanto, ¿es la paranoia como síntoma, el referente conflictivo de lo traumático, de lo reprimido que retorna? La respuesta es no, tan sólo es un síntoma, que no un complejo, de igual forma que la seducción paterna queda en entre dicho, si nos atenemos a los síntomas y a los datos expuestos por Foster, y a la forma en que él articula el complejo edípico con la paranoia y la figura paterna.

Entonces tenemos el siguiente cuadro, del cual se derivaran los factores psicodinámicos y los consecuentes desórdenes psicopatológicos:

1 el origen filogenético de las fantasías de seducción, estructuradas en las atávicas *urphantasien*

2 la elección del padre como objeto sexual, justificada por el desarrollo sexual infantil libidinal, pasando por el desarrollo del narcisismo: del primario (autoerotismo), al secundario (elección de objeto sexual con los mismos genitales)

3 La ambivalencia edípica: padre seductor, padre perseguidor (Edipo negativo y positivo)

4 La paranoia como mecanismo de defensa ante el impulso libidinal homosexual. Donde según Foster se sublima el deseo homosexual por el miedo a la castración (2008, p. 121, nota nº 193) .

Estos cuatro factores, si nos atenemos a las teorías freudianas, estarían bien atribuidos para determinar el trauma que Foster atribuye a De Chirico. La cuestión es que, por nuestra parte, no compartimos como Foster argumenta y justifica estos factores psicodinámicos y los consecuentes

desórdenes psicopatológicos, para atribuir un trauma, que De Chirico sublimó mediante lo siniestro en sus obras.

Si Foster plantea que lo que le ocurrió a De Chirico fue, que procesó un complejo desarrollo psíquico en el que la acción diferida de las fantasías originarias, le hizo sentir aquello que las fantasías primarias, filogenéticamente transmitidas, son capaces de provocar en base a consolidarse como estructuras prefijadas en el inconsciente. Inevitablemente, será a través de un trauma, de un conflicto psíquico, bien sea éste, de castración, de seducción, o de contemplación del coito entre los padres. Como ya mencionamos en (*cf.* 4. 3. 4. 3. 4), las escenas primarias o *urphantasien*, son estructuras que sobrepasarán las fantasías patológicas personales, y supondrán la estructuración de unas fantasías primarias, equivalentes a formaciones psíquicas típicas, anteriores a la vivencia individual. Éstas, serán experimentadas traumáticamente por lo que, estas escenas, conllevarán un fuerte conflicto psíquico. Aquel que encuentra su máxima expresión en la fantasía patológica. Siendo fieles a esta hipótesis, la escena que en primer lugar fue pintada (1910) y luego descrita (1914), en realidad, según Foster, no respondería al acontecimiento pintado y descrito, sino, que respondería a una estructura fantaseada inconscientemente y que se basaría en un acontecimiento distinto, eso sí, traumático. De ahí su efecto retroactivo. Esta hipótesis resulta extremadamente arriesgada, e imposible de demostrar. Enunciemos los principales inconvenientes que encontramos:

1 No disponemos de un historial clínico que demuestre la existencia de un trauma, donde la complejidad psíquica quedaría expresada en síntomas como signos de un retorno de lo reprimido. Por lo que atribuir ciertas connotaciones sintomáticas partiendo de las obras y los escritos de De Chirico resultan un tanto arriesgados y meramente subjetivos.

2 La transducción de lo psíquico a lo plástico sublimado, es puramente imaginaria y, por lo tanto, pertenece al campo de la ficción. De tal forma, que atribuir complejidades psiconeuróticas a la elaboración formal de una obra, puede resultar excesivamente interdependiente de la subjetividad del analizador.

3 No se puede establecer una base del conflicto psíquico sustentada en los complejos infantiles y aplicar unos síntomas expresivos típicos de la incertidumbre intelectual, de tal forma que esos síntomas, mucho más leves, no se correspondan con los síntomas típicos de dichos complejos en las tres psiconeurosis (neurosis obsesiva, histeria y paranoia).

4 Lo siniestro patológico se experimentará mediante lo siniestro vivenciado que, a través de una realidad psíquica y una realidad material, culminará en la emoción siniestra, lo que resultará incompatible con una hipótesis sustentada en lo siniestro imaginado.

5 Lo siniestro imaginado, las obras de los artistas, son producto de la imaginación y mediante la errónea interpretación de la sublimación, se convertirán en representaciones de un universo psíquico autónomo que no obedece al principio de realidad. Así es que, mezclar lo siniestro vivenciado como origen- pero sustentado en la incertidumbre intelectual y sus síntomas-, para acabar con lo siniestro imaginado como expresión del trauma- como ya hemos comentado-, puede ser meramente subjetivo ya que carecemos de un expediente clínico.

Por lo tanto, es muy complicado validar las teorías que estructuran y conforman *Das Unheimliche*. No negamos, la sublimación, pero sí la ponemos en duda. En nuestra opinión, difícilmente las argumentaciones que sostienen la hipótesis de Foster en torno a los traumas de De Chirico -a la hora de aplicar las teorías metapsicológicas y psicoanalíticas a lo "siniestro dechiriquiano"-, resultan confusas. El tiempo psíquico de las representaciones pertenece al mundo de la ficción, de la imaginación, de la fantasía de lo maravilloso, no de la incursión de lo fantástico en la realidad, de la apertura inconsciente del conflicto traumático fantasmático inserto en la experiencia emocional carente de representación. Precisamente por eso, por la representación, la expresión plástica estetiza y objetualiza la emoción siniestra y no conseguirá otra cosa, que provocar un sentimiento racionalizado. Así pues, creemos necesario para desarrollar esta parte tan importante de nuestra investigación, (donde tratamos de demostrar las diferencias existentes entre lo que hemos considerado las auténticas imágenes *unheimliche*, de lo siniestro vivenciado, de las imágenes ficcionadas en lo siniestro imaginado), diferenciar entre las teorías de Foster en torno a lo siniestro dechiriquiano, y lo siniestro vivenciado, donde la angustia determinará la consecución de ciertas imágenes *unheimliche*, por lo que resumiremos algunas de las cuestiones planteadas por Foster, de las que disentimos. Desde un complejo de Edipo invertido, reconocido en la obra *El enigma de una tarde de otoño* (1910), (imagen nº 96), donde la obra refleja un escenario agradable y seductor, y la figura seductora paterna está representada en la estatua, pasamos a una figura paterna amenazante, perseguidora, en la obra *El enigma de un día* (1914), (imagen nº 97), donde Foster establece las bases argumentales de su hipótesis, atribuyendo a dicha obra, la capacidad de reflejar *el registro enigmático de una seducción traumática*, mediante la operatividad del tiempo psíquico, la acción diferida, y finalmente, la corrupción del espacio. Foster trata de apoyar dichas hipótesis en las teorías de Freud pero, como acabamos de comprobar, de una forma que no compartimos mediante la supuesta paranoia dechiriquiana y su origen de fantasía optativa homosexual reprimida, que confiere a la figura paterna el papel de seductor-perseguidor. Este conflicto ambivalente, que Foster interpreta, parte de unas premisas un tanto confusas y complicadas. Debemos tener en cuenta la evolución del complejo de Edipo, hasta terminar con su disolución por parte del complejo de castración (*cf.* 4. 3. 4. 5. 1. 1. 2). En el niño, la angustia de castración será la que determine el final del complejo edípico. El papel del padre que rivaliza, -como anteriormente comentamos-, y que por lo tanto tratará de imponer su ley, se da en el complejo de Edipo positivo, aquel en el que el menor no es seducido por el padre sino reprimido. En el caso contrario, el papel del padre seductor, también se vuelve ciertamente conflictivo. Freud abordó las cuestiones edípicas y la angustia de castración, principalmente, en dos casos clínicos donde la sintomatología estaba focalizada en la zoofobia. Como ya comentamos anteriormente, en el epígrafe dedicado al CC, el primer caso, fue diagnosticado como una histeria de angustia donde el niño tenía miedo a ser mordido por un caballo en los genitales, lo que es un sinónimo de la castración (*cf.* 4. 2. 2. 3 y 4. 2. 2. 4), el pequeño Hans, en *Análisis de la fobia de un niño de cinco años* (1909), desarrollando el complejo de Edipo positivo. El segundo caso fue diagnosticado como una histeria de angustia que acabó en neurosis obsesiva¹⁶². "El joven ruso", Sergei, sufrirá fobia a los lobos. De la cual se derivará el miedo a ser devorado por uno de estos animales, sinónimo de la castración. En este caso clínico, *De la historia de una neurosis infantil* (1914 [1918]), tendrá especial relevancia el complejo de Edipo invertido. En ambos casos, el CC está relacionado con el retorno de lo reprimido, y la angustia que antecede a la represión.

Dado que Foster, centra parte de sus argumentaciones en la influencia de la figura seductora paterna ambivalente, hemos creído conveniente resaltar como en las fases del desarrollo libidinal, tan importantes en la etiología de la teoría del desarrollo psicosexual del menor, adquiere especial relevancia el CC, en su última fase, la fálica. De tal forma, que nos permita determinar la importante y

162 Aunque posteriormente una vez abandono el tratamiento con Freud, fue finalmente diagnosticado de paranoia cuando entre 1926 y 1927, acudió la consulta de Ruth Mack-Brunswick (1897-1946), psiquiatra y psicoanalista norteamericana. Este nuevo diagnóstico, abrió una doble vía de interpretación entre los partidarios de la neurosis o de la psicosis. Cuestión ésta, que trataremos a continuación.

relevante función de la seducción, aunque anteriormente (*cfr.* 4. 3. 4. 5. 1. 1. 2), dejamos constancia de la importancia de la fase fálica, fase fálico-genital, del desarrollo del narcisismo secundario y la proyección del objeto de deseo (*cfr.* 4. 3. 4. 5. 1. 1. 2. 1. 1). Estos factores, son importantes, para determinar la fijación del CC y, como la seducción, puede desarrollarse fantasmáticamente, como un conflicto afectivo vivenciado mediante una fantasía patológica (*cfr.* 4. 3. 4. 5. 1. 1. 2. 1). De igual forma, no entendemos como Foster, a la hora de establecer el trauma edípico, mediante el Edipo negativo que se encuentra en la pintura de 1910, y el positivo, mediante la figura del padre "castrador" en el cuadro de 1914, si en el primero, el negativo, no lo califica como trauma, mientras que en el segundo sí. Advierte Foster, por tanto, que De Chirico, refleja en sus obras un complejo universal y completo. Tanto negativo como positivo, eso sí, sólo traumático el segundo, mediante la seducción de la ley fálica, que impone el complejo de castración, cuando en el primero, es igualmente traumático si no es debidamente resuelto, como aparentemente plantea Foster. Por otro lado, al tratar la materialización de la actitud femenina en el complejo de castración, Foster, trata de adscribir ciertos traumas y complejos al artista De Chirico, al conferir, en dichos traumas, la incertidumbre intelectual o el extraño enigma que causó sensaciones siniestras en el pintor. Recordemos, que la cuestión de los muñecos inanimados en Freud, (las estatuas en De Chirico), solamente es asociada por Freud al complejo de castración a través de la figura de la muñeca Olympia, cuando ésta, se convierte en la materialización de la actitud femenina de Nathanael frente a su padre. En *Das Unheimliche*, el complejo infantil reprimido que está en el núcleo de lo siniestro, es el complejo de castración, y no el de seducción. Otra cuestión diferente, es que del trauma edípico, se deriven filiaciones con dicho complejo, en el caso de la actitud femenina de Nathanael respecto a la figura paterna materializada en la muñeca Olympia. Foster, argumenta así esta cuestión:

[...] el maniquí, el modelo y la muñeca son como autorretratos disfrazados, cuyo significado paranoico Freud desarrolla en "Lo siniestro", cuando habla de la historia de E. T. A. Hoffmann, "El hombre de arena". En ella, por la ambivalencia edípica del hijo Nathaniel, el padre está dividido en dos conjuntos de figuras, unas bondadosas y protectoras, las otras, castradoras y determinadas a dejarlo ciego; una asociación familiar entre castración y ceguera, central para el surrealismo. El deseo que siente el hijo por el padre bueno es importante aquí, siendo esta una "actitud femenina" que es representada por la muñeca Olympia: "Olympia es, al parecer, un complejo disociado de Nathaniel que lo confronta en tanto persona, y la esclavitud de Nathaniel respecto de ese complejo se manifiesta en su obsesivo amor sin sentido por Olympia. En términos psicológicos, es posible que aquí radique la importancia de esta autorrepresentación surrealista. Sexualmente ambigua en la obra de De Chirico, esta figura sugiere que la persecución fantasmática del padre podría ser una forma invertida de la seducción que este desea. (2008, p. 132).

La autorrepresentación surrealista «sexualmente ambigua» para Foster, quedará evidenciada en el maniquí, el modelo y la muñeca. Éstos, se revelarán como autorretratos disfrazados y como significados paranoicos, donde supuestamente De Chirico se representa en sus obras. Por lo tanto, las representaciones de estos elementos junto con las estatuas que representan al padre, es donde quedará expuesto el impulso libidinal homosexual hacia su padre por parte de De Chirico, y que mediante la paranoia, además, será el mecanismo de defensa contra ese impulso libidinal. Si rastreamos la obra del artista, escasamente aparecerán ambas figuras juntas y mucho menos representadas femeninamente. En el caso de *Las musas inquietantes*, (nº 109), tan sólo aparecerán las figuras femeninas, ni rastro de la figura paterna.

En *El retorno*, y en *El hijo pródigo*, dos obras en las que sí se reproducen simultáneamente ambas figuras, (la del padre y el hijo), la representación de los maniqués, aparenta ser claramente masculina. Por lo tanto, ¿dónde queda la materialización de la feminidad? ¿Dónde está representada?, por nuestra parte y abordamos estas cuestiones en (*cfr.* 4. 3. 4. 5. 1. 1. 2. 1. 1), por lo que no encontramos signos claros de dicha representación, de esos signos paranoicos.

Ya para finalizar, hablaremos del problema que conlleva asociar la paranoia con el complejo de castración y todo el proceso psicodinámico y psicopatológico que ésta encierra y aglutina. Con anterioridad, en una nota al pie de página, ya comentamos que a raíz de las investigaciones de Ruth Mack-Brunswick (1926-27), se inició una doble vía interpretativa en torno a la psicosis y la neurosis. La paranoia, puede ser considerada como una psicosis crónica. La paranoia fue concebida por Freud como un mecanismo de defensa ante los impulsos libidinales homosexuales, concretamente en *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia Paranoides). Autobiográficamente escrito* (1910 [1911]), conocido como el caso Schereber. En este caso, es donde se apoya Foster para determinar la paranoia de De Chirico. Esta cuestión, podemos resumirla de la siguiente manera con esta explicación de la paranoia:

[...] como el amor inconsciente por el padre, que ha sido proyectado hacia afuera en la persona de un hombre acosador a quien uno odia y teme. Donde, la causa de la paranoia es la reactivación aguda de una fantasía homosexual edípica. (Nasio, 2008, p. 22).

Esta sería la aplicación de las teorías freudianas a lo que plantea Foster. Bien, si no nos salimos de dichas teorías sería correcto atribuir la paranoia, como parte de un síntoma que puede ser asociado al complejo de castración. A raíz de los trabajos de Lacan¹⁶³, esta cuestión tomará otros derroteros ante la imposibilidad de la simbolización en la paranoia, lo que debemos entender como la ausencia de lo simbólico. Como consecuencia, tiene la forclusión del NDP (nombre del padre), donde se sustanciará la negación y el rechazo de la castración. Por lo tanto se aleja del conflicto traumático, en definitiva, del fracaso de la represión primaria, de la fijación estructurada en las *urphantasien*, de la seducción y la resolución de la disolución edípica ante la angustia de castración. En este sentido, la teoría lacaniana del rechazo o forclusión, es donde lo alucinado (la paranoia, la psicosis, el delirio), no es subjetivado, por lo tanto no puede ser simbolizado, está fuera de la cadena de significantes de tal forma que no entra dentro de lo reprimido que retorna, lo cual no es compatible con el complejo de castración. Según esta teoría, la paranoia no puede ser utilizada para argumentar una construcción traumática basada en el complejo de castración, algo que será fundamental para asociar todas estas cuestiones a lo siniestro. Por nuestra parte, tan sólo nos queda reconocer la labor de Foster¹⁶⁴ en este y posteriores trabajos, aunque no compartamos muchas de sus opiniones.

4. 3. 4. 6. 2 LAS IMÁGENES SENSORIALES TRAUMÁTICAS EN EL HOMBRE DE LOS LOBOS

Acabamos de comprobar cómo en la obra del artista De Chirico, es realmente difícil encontrar, en sus imágenes, la expresión emocional de lo siniestro, puesto que estas imágenes son el producto de un ejercicio racional, controlado mediante unos factores metodológicos y técnicos sujetos a las directrices y formas de un lenguaje, el pictórico. No cuestionamos la capacidad creativa y expresiva del autor, lo que entendemos cuestionable, y de lo cual disentimos, es de las ideas que argumentan que en la obra de De Chirico se pueda encontrar la expresión de lo siniestro, es decir, de la emoción

163 «Este dedico todo un año de enseñanza (1955-1956) a Schereber» (Nasio, 2008, p. 66), además, podemos encontrar gran parte de su trabajo en (Alain-Miller, 1988).

164 Foster, en un párrafo argumenta: «Por supuesto, la imagen surrealista no es un rastro directo de un trauma psicosexual, de la misma forma en que el objeto encontrado surrealista tampoco es, simplemente, reencontrar algo perdido. Ya que son inconscientes, estos términos no pueden funcionar como referentes intencionales o como orígenes en términos literales de este arte; más bien, nos pueden ayudar a comprender su estructura» (2008, p. 171).

sinistra provocada por los complejos infantiles reprimidos que retornan. Según Foster (2008), así es. Para nosotros, no, como hemos tratado de argumentar durante todo el epígrafe anterior.

La emoción siniestra desarrollada en lo siniestro patológico, y experimentada en lo siniestro vivenciado, es una experiencia traumática y psiconeurótica que, además, provoca una sintomatología identificable. En los casos clínicos estudiados por Freud, empezó en la niñez y tuvo consecuencias en la edad adulta. Dentro de la sintomatología de las psiconeurosis en lo siniestro patológico -como es en el caso del joven Sergei-, encontraremos imágenes reales e imágenes oníricas que provocarán estados caracterizados por una angustia patológica enfermiza, donde se llegará a experimentar la emoción siniestra. Como venimos reiterando, éstas, serán para nosotros las imágenes *unheimlich*, las que instaurarán una estética del horror como *imágenes sensoriales traumáticas* (Cosentino, 1999, I, pp. 188-189). Por el contrario, las pertenecientes al mundo del arte, serán meras representaciones ficcionadas, que como tal, como no, serán la más pura expresión de lo siniestro en la ficción o en lo imaginado. No ponemos en duda que dichas imágenes puedan provocar sensaciones, de hecho así será. Pero desde nuestro punto de vista no pueden ser comparables a las sensaciones producidas por las imágenes *unheimlich*, que sensorialmente, sumirán al que las padece en un estado de angustia característico de la enfermedad mental. No dudamos, que museos, galerías, cines etc. tengan la posibilidad de mostrar imágenes potencialmente traumáticas, eso sí, bajo el paraguas de la ficción. No como en el caso de una realidad psíquica impuesta, donde la puerta de salida siempre estará cerrada.

4. 3. 4. 6. 2. 1 EL HOMBRE DE LOS LOBOS

El historial clínico, *De la historia de una neurosis infantil* (1914 [1918]), más conocido como el caso del Hombre de los Lobos, supuso, entre otras cosas, el trabajo de llevar a cabo la configuración de una realidad histórica minuciosamente recopilada. Así lo comenta James Strachey: «Es este el más elaborado y, sin duda, el más importante de todos los historiales clínicos de Freud» (AOC, 1992, XVII, p. 3). Como así lo demuestra en la adición que en 1923-24 incluyó en el trabajo (no sólo se suministra información del tratamiento llevado a cabo por el propio Freud, sino, que también, se da información procedente de publicaciones posteriores del propio Freud, y de información obtenida después de la muerte del vienés), donde recopiló cronológicamente los sucesos ocurridos en dicho historial (BNOC, 1981, II, pp. 2008-9), (AOC, 1992, XVII, pp. 110-1), estableciendo la diferencia entre la realidad histórica del sujeto y el nexo que se establece entre las escenas primordiales. En el caso de Serguei, se tratará de la observación de la relación sexual entre los padres y las fantasías primordiales u originarias (*Urphantasien*), (cfr. 4. 3. 4. 3. 4). Otro de los hallazgos clínicos, según Strachey, «quizás el principal fue la revelación del papel determinante que tuvieron en las neurosis del paciente sus mociones femeninas *primarias*» (AOC, 1992, XVII, p. 7), lo que llevó a Freud (1925), a considerar el carácter universal de la bisexualidad y el reconocimiento de la existencia de un complejo de Edipo invertido o negativo, donde «la bisexualidad interviene en los destinos del complejo de Edipo»¹⁶⁵.

El Hombre de los lobos, Serguei Pankejeff (1886-1979), sufrió una neurosis infantil, es decir, un conflicto intrapsíquico desarrollado entre escenarios fantasmáticos inconscientes asociados al complejo de Edipo, expresados de modo simbólico. Freud atendió al HDL¹⁶⁶, en el periodo que va de 1910 a 1914. Cuando acudió a su consulta, el paciente se encontraba en un estado casi de minusvalía

165 (BNOC, 1981, III, p. 2713), (AOC, 1992, XIX, p. 34), (EYE, 2012, p. 31. 3º de *El yo y el ello: El yo y el super-yo (ideal del yo)*, donde encontraremos el complejo de Edipo completo: positivo y negativo).

166 A partir de este momento, nos referiremos a Serguei, como el Hombre de los Lobos (HDL).

y necesitaba estar acompañado permanentemente. Su salud, al parecer, se había ido deteriorando a partir de sufrir una gonorrea a los dieciocho años. Freud siguió investigando el caso, una vez finalizó el tratamiento con el HDL. Según el propio Freud, el HDL sufría de una neurosis obsesiva. Esta neurosis le había provocado una fuerte patología focalizada en las funciones del aparato digestivo, impidiéndole defecar con normalidad, hasta llegar el caso de que sólo podía realizar dicha función por medio de lavativas. El HDL continuó muy enfermo durante cincuenta años y consultó con diferentes terapeutas a lo largo de todo este periodo, no consiguiendo una estabilidad psíquica perdurable. Para Freud (1914), este caso clínico se convirtió en el medio perfecto para demostrar el papel psicodinámico de algunos elementos, en opinión de Mahoney, estos serían:

La escena primaria, la organización oral precoz de la libido, las pulsiones femeninas arcaicas, los efectos diferidos, el raro ejemplo de un trauma surgido de un drama manifiesto, las complejidades de un erotismo anal y del complejo de castración, y las múltiples vicisitudes de lo obsesivo. (Mijolla, 2007, I, p. 618).

Mediante este caso, Freud (1914), llegará a describir un gran número de desórdenes psicopatológicos desarrollados en la infancia de Serguei. Tales desordenes, contemplan: anorexia infantil, ataques de pánico que le incapacitaban para poder controlar sus pulsiones, tendencias sadomasoquistas, fobias, además de síntomas obsesivos. De tal forma, que este cúmulo de fenómenos se concatenarán en torno a una patología fundamentalmente edípica donde tendrán especial relevancia, la escena primaria y el complejo de castración. Cronológicamente, estos serían los hechos acaecidos en la infancia de Serguei:

- 1 La observación del coito entre los padres (escena primaria), al año y medio.
- 2 Amenaza de castración por parte de su niñera, a los dos años y medio.
- 3 Seducción por parte de su hermana, a los tres años.
- 4 El sueño traumático a los cuatro años.
- 5 Síntomas obsesivos en torno a la Historia Sagrada, también a los cuatro años
- 6 Alucinación a los cinco años.

Freud, centrará gran parte de su arqueológico estudio clínico en el mencionado sueño. A partir de éste, elaborará la función del complejo de castración, así como la importancia de la escena primaria como *urphantasi*, estructuradora de las posteriores construcciones fantasmáticas en torno a las que girará todo el conflicto psíquico.

Para Jacques Alain-Miller, *El Hombre de los lobos. Un seminario de investigación psicoanalítica*, este historial clínico se basa en «un estudio de la neurosis infantil a partir de su observación en el adulto» (Miller, 2011, p. 12). La neurosis infantil se convierte en el origen de la neurosis adulta. Mediante el pormenorizado estudio de la sexualidad infantil, quedará determinada la etiología de la neurosis, estableciendo como mecanismos principales de ésta, los procesos del inconsciente y la repetición, que a su vez, se convertirán en la conexión que se establece entre la sexualidad y la neurosis. Freud espera que mediante las declaraciones del adulto, se pueda dar una mejor expresión y conocimiento a la sexualidad infantil y de este modo, poder «recuperar el núcleo de verdad del relato» (Miller, 2011, p. 13). De tal forma que se establecería una articulación entre el síntoma, como expresión de la verdad deformada, y el fantasma «donde la verdad encuentra un límite: no tanto el de los hechos como el de la paradoja que da soporte a la fantasía inconsciente» (Miller, 2011, p. 13). La zoofobia (miedo a los lobos, concretamente a ser comido por estos), se convirtió en el foco infantil

de la neurosis obsesiva que produjo al paciente estados de invalidez. Siguiendo su modelo clásico, el de la seducción, Freud trató de hallar la estructura de una neurosis obsesiva, en este caso, el aspecto diferencial sería el del agente seductor. Para Miller, Freud (1914), emprende un trabajo de arqueólogo, «en el que intenta suplir con ficciones las lagunas de la rememoración o del razonamiento clínico» (Miller, 2011, p. 15). Este hecho convierte a la experiencia onírica del paciente (el sueño de los lobos), el acontecido a los cuatro años, en el núcleo central de las vivencias infantiles y, a través de su análisis, hallará el acontecimiento principal significativo en el relato, la escena primordial u originaria, aquella que en su primera infancia pudo contemplar desde la cuna: el coito entre sus padres. En esta escena, un coito *a tergo*, pudo comprobar, como el pene del padre desaparecía en la vagina materna. De este modo, inconscientemente, el pequeño Serguei, habría percibido la diferencia sexual, pero ésta, tan sólo será significativa posteriormente en el sueño, donde llegará a adquirir un sentido de castración. La angustia experimentada durante el sueño, que llevará a Serguei a despertar y a permanecer en dicho estado angustioso, será interpretada por Freud, como angustia de castración.

Esta es la argumentación que esgrimiremos para vindicar lo que hemos denominado como las auténticas «*imágenes unheimlich*». En este caso, al contrario que en el esgrimido por Foster, tenemos una base clínica empírica que demuestra el desarrollo de un trauma con consecuencias, ya en la edad adulta, completamente patológicas, además de poder verificar los fenómenos psíquicos que establecieron cierta dinámica en el desarrollo de la neurosis. Por lo tanto, tenemos unos complejos mecanismos psíquicos, como la escena primaria, las pulsiones femeninas arcaicas, el efecto retroactivo de las representaciones, el erotismo anal y el complejo de castración. Todo esto será proyectado en los síntomas: anorexia infantil, ataques de pánico, tendencias sadomasoquistas, fobias, además de los síntomas obsesivos y la angustia que acompañará a todas estas patologías, que se revelarán como signos de un retorno de lo reprimido.

Hay una imagen, la que se produjo durante el sueño. Esta imagen¹⁶⁷ será la que concentrará el núcleo perceptivo de la sensorialidad traumática. A partir de la cual, mediante el efecto retroactivo de esta representación, Serguei sufrirá, como ya hemos dicho, la angustia de castración, es decir, lo siniestro: *Das Unheimliche*.

4. 3. 4. 6. 2. 2 LAS IMÁGENES SENSORIALES TRAUMÁTICAS

En el caso del HDL, estas imágenes, las sensoriales traumáticas, se produjeron en la etapa que va de los 4 a los 5 años. Anteriormente, el pequeño Serguei, tuvo acceso a otro tipo de imágenes, unas reales, y otras ficticias que, presumiblemente, fueron determinantes en la producción de las posteriores imágenes sensoriales traumáticas. Con lo cual, podemos atribuir un proceso y carácter dinámico a la fijación sensorial de las imágenes vistas o escenas contempladas durante la infancia

167 Será interesante poder comparar las imágenes, una al lado de la otra, y ver que, aparentemente, ninguna de las dos parece producir ningún efecto "siniestro". Se alejan de estereotipadas imágenes "unheimlich" a las que habitualmente podríamos recurrir. Lo cual nos llevará a determinar la validez de la hipótesis de esta tesis en torno a la emoción, el sentimiento y la diferencia entre lo vivenciado y lo imaginado. El núcleo de la experiencia emocional siniestra fijada en el CC. Otra cuestión, también puede ser el problema de la representación. Expliquémoslo, la cuestión sería, aplicar la misma teoría que Lacan aplica al signo sausseriano partiendo de la teoría del signo, del significado y el significante, en este caso aplicado a las imágenes. Éstas serían el significante. Es lo que generalmente se suele hacer. Tomar el significante por un equivalente del significado. Una cosa son las imágenes (significantes), y otra bien distinta lo que sentimos y pensamos (significados). Cuando atribuimos a una imagen características de lo siniestro, estamos sustituyendo a la imagen por lo que pensamos y sentimos, que es una cosa diferente. En psicoanálisis, una persona puede estar utilizando un significante, creyendo a nivel consciente, que le está dando un significado concreto. Muchas veces, sin embargo, ese "significante concreto" puede remitir a otros significados, que de momento pueden ser inconscientes. Por lo tanto, los significantes tienen más importancia que los significados. En el caso de las "imágenes siniestras", estaríamos sustituyendo el significante (la imagen), por el significado (la experiencia siniestra).

del sujeto. Nos estamos refiriendo a la capacidad sensorial de las sensaciones derivadas de las percepciones (cfr. 4. 2. 1. 3), en este caso, provocadas por la mirada, que como pudimos comprobar (cfr. 4. 3. 4. 6. 1. 7, en La mirada retroactiva), el "volver a ver", nos acercará a un retorno de lo psíquico y, consecuentemente, a un retorno de lo reprimido.

Para una mejor comprensión de este epígrafe, hemos dividido en tres grupos las imágenes que influyeron en la infancia de Serguei:

- 1 Reales: escena primordial, mariposa, animales.
- 2 Ficticias: ilustraciones del lobo.
- 3 Alucinadas: pesadilla y alucinación del dedo cortado

Resulta difícil establecer un orden cronológico que nos permita concretar la incidencia de cada imagen en un periodo determinado. Lo que sí está claro, es el inicio y el final. Por lo que podemos establecer cronológicamente tres periodos, que irían desde el primer año y medio, al quinto año.

- 1 Periodo (año y medio): Escena primordial (coito a *tergo* entre los padres)
- 2 Periodo (dos a cuatro años): miedo a animales, escena de la mariposa, y las ilustraciones del lobo.
- 3 Periodo (cuatro a cinco años): pesadilla y alucinación.

A continuación, nos centraremos en cada periodo y en sus imágenes correspondientes.

1 PERIODO (año y medio)

En este periodo fue donde se produjo la visión de la escena primordial. Esta escena será la que retroactivamente, desencadenará la pesadilla de la tercera etapa, cuando tenía cuatro años, por lo que las dos escenas, estarán indisolublemente asociadas. Se establece un origen y una consecuencia, una causalidad psíquica. La escena se desarrolló en la habitación de los padres. En aquel momento, el niño se encontraba allí, debido a unas fiebres. Vamos con la escena:

Dormía, pues, en su camita en la habitación de sus padres cuando despertó, tal vez a consecuencia de un aumento de la fiebre [...] Al despertar fue testigo de un *coitus a tergo* repetido tres veces. Pudo ver los genitales de la madre así como el miembro del padre y comprendió el hecho así como su significado. (AOC, 1992, XVII, pp. 36-37).

En este breve párrafo, se encuentra uno de los puntos más polémicos del historial clínico, como así lo demuestra el testimonio que el propio Freud (1914), nos hace llegar antes de adentrarse en la descripción de la escena.

En este punto me veo precisado a dejar de apuntalarme en la trayectoria del análisis. Temo que sea también el lugar en que me abandone el crédito de los lectores. Lo que esa noche se activó del caos de las huellas de impresiones inconscientes fue la imagen de un coito entre los padres bajo circunstancias no del todo habituales y particularmente favorables a la observación. (AOC, 1992, XVII, p. 36).

Cuando en el párrafo anterior, el de la descripción de la escena, Freud dice: «y comprendió el hecho así como su significado», incluye una nota al pie de página donde explica que Serguei, llegó a comprender la escena a los cuatro años, y no en el momento de la observación. En ese momento, recibió las impresiones, que mediante el efecto *nachträglich*, posteriormente y en la época del sueño, pudo comprender gracias al desarrollo de su excitación e investigación sexual. Debemos recordar, que la escena primordial, es una de las escenas primarias incluidas en las *Urphantasien* (cfr. 4. 3. 4. 3. 4), de las cuales, se originarán las estructuras posteriores de las fantasías que poblarán el universo fantasmático del sujeto.

Imágenes de coito a *tergo*. Plano de conjunto y detalle



110. Coito a *tergo*.



111. Detalle.

En la contemplación de esta escena, se encierran una serie de factores, que serán de vital importancia en el posterior desarrollo del trauma. Éstos, gravitan principalmente en torno a la diferenciación de sexos, lo cual, establecerá la estructura inconsciente del inicio del complejo de castración que se construye en torno al periodo fálico, el falo imaginario en Lacan. Estos factores, entre otros, serán: la desaparición del pene en la vagina, la ausencia de pene en la madre, en este caso, sustituida por la vagina, que posteriormente se convertirá en "el culo de delante", además de la herida causada por el miembro cercenado (castración). Incluso, posteriormente, se podrá llegar a plantear el acto de la micción paterna como factor de seducción y la predilección de la actividad sexual a *tergo*. Estas cuestiones serán tratadas posteriormente con más detenimiento en el caso de la pesadilla.

2 PERIODO (dos a cuatro años)

En este periodo, se mezclan las imágenes reales (miedo a los animales), con las ficticias (ilustraciones del lobo).

Así lo cuenta Freud:

Había cierto libro ilustrado donde se figuraba a un lobo erguido y en posición de avanzar. Cuando veía esa figura empezaba a gritar como enfurecido, tenía miedo de que viniera el lobo y se lo comiera. Pero su hermana siempre se las arreglaba para que no tuviera más remedio que ver esa imagen, y se divertía

con su terror. Entretanto, también tenía miedo a otros animales, grandes y pequeños. Cierta vez corría tras una gran mariposa con alas veteadas de amarillo a fin de cogerla. De pronto fue presa de tremenda angustia ante el animal; dando gritos, desistió de perseguirlo. También sentía angustia y horror ante escarabajos y orugas. Sabía acordarse, empero, de que en esa misma época martirizaba escarabajos y cortaba orugas en pedacitos; también los caballos le resultaban ominosos *{unheimlich}*. Se ponía a gritar cuando un caballo era azotado [*schlagen*] y por esa razón se vio obligado una vez a salir de un circo. (AOC, 1992, XVII, p. 17).

Tenemos el caso de la mariposa, el del caballo y el de las ilustraciones infantiles. Bien, en primer lugar vamos con los casos de los animales.

En el caso del caballo, Freud, ya ejemplificó un caso de zoofobia (*cfr.* 4. 2. 2. 3). En *Análisis de la fobia de un niño de cinco años*, (1909). (AOC, 1992, X, pp. 1-117), (BNOC, 1981, II pp. 1365-1439), Freud estableció que el origen de la angustia de Juanito, encontraba su núcleo en el complejo de castración, del cual se deriva una angustia desplazada de su padre, a través de una zoofobia a los caballos.

El caso de la mariposa, merece una atención especial. El paciente, relató a Freud (1914), un recuerdo procedente de la época donde los accesos de cólera, terminaban en ataques de angustia. Recuerdo que mencionamos anteriormente. En él, la mariposa acabará por causarle una terrible angustia. La imagen de este recuerdo retornaba de vez en cuando durante el análisis lo cual, para Freud, supuso que, si de hecho ese recuerdo había sido conservado en la memoria, no sería por su propio valor, más bien, debía de tratarse de un "recuerdo encubridor" al cual, algo más importante debía encontrarse fijado. El recuerdo, de esta manera, adquirió una dimensión psíquica. Aquellas pretéritas sensaciones reprimidas, estaban a punto de ser descubiertas. La palabra Mariposa, en el idioma del paciente (*babuschka*), también significaba madrecita. Tenemos un mismo significante, con diferente significado. Además, relacionaba las mariposas con representaciones del sexo femenino, y los escarabajos y orugas, con los del sexo masculino. Freud deduce, que en aquella escena de angustia, se hubiera suscitado un recuerdo de una persona de sexo femenino. En otro contexto, pasados unos meses, el paciente hizo la siguiente observación: en el episodio de la mariposa, lo que le angustió, lo que le había hecho sentir algo siniestro (*unheimlich*), fue el batir de las alas del insecto, una vez que ésta se posó.

[...] el paciente observo que el abrir y cerrar las alas la mariposa, cuando se posó le había hecho la impresión de algo ominoso [*unheimlich*]. Habría sido como si una mujer abriera las piernas y entonces estas dibujaran la figura de una V romana (el número 5), que como sabemos era la hora hacia la cual ya en su infancia, pero aún en el presente, solía sobrevenirle un talante sombrío (AOC, 1992, XVII, p. 83).

El paciente, Serguei, sintió la emoción siniestra al observar el batir de las alas de la mariposa, entonces, «*de pronto fue presa de tremenda angustia ante el animal*», por lo que huyó dando gritos y llorando. Realmente, experimentó un ataque de angustia que, posteriormente, el propio paciente recordó que fue causado por la experiencia emocional de lo siniestro. Por lo tanto, el retorno de lo reprimido, en este caso, tiene que tener su origen en un complejo infantil reprimido. Donde lo *unheimlich*, no es la mariposa y su batir de alas, es decir el objeto real con el que se cruza el niño sino un complicado mecanismo psíquico que desarrollará desde el inconsciente un afecto de displacer. El hecho de que el niño alegremente corretease persiguiendo al lepidóptero, nos dice que, aparentemente, no había lugar para un ataque de angustia, por lo menos mientras la mariposa revoloteaba. Ahora bien, en el momento en que ésta se posó y aleteó, provocó la experiencia siniestra y el posterior ataque. Esta argumentación, apoyaría parte de la hipótesis mantenida en esta investigación, ante la imagen de una mariposa batiendo las alas: ¿quién puede tener un ataque de angustia? ¿Experimentaremos la emoción siniestra ante la representación de la imagen de una mariposa?



112. Mariposa.

Lo *unheimliche*, se encuentra en el sujeto y no en el objeto. Éste, en algunos casos, será un estímulo displicente, pero no un "motivo siniestro" como ya comentamos anteriormente (*cfr.* 4. 3. 3). La mariposa es la alusión a una persona del sexo femenino. La supuesta V que crea el espacio negativo entre las alas abiertas, remitirá a las piernas abiertas de una mujer. Freud (1914), encuentra detrás del recuerdo encubridor de la mariposa, el de una niñera "Gruscha" y comenta:

[...] ¿de dónde podía proceder el miedo aparecido al ser activado su recuerdo? La hipótesis más próxima habría sido la de que el niño habría observado en ella por vez primera el movimiento de las piernas que había descrito refiriéndolo a la V, signo del número cinco en la escritura romana, movimiento que hace accesibles los genitales [...]» (BNOG, 1981, II, p. 1991).



113.



114.



115.

En estas tres imágenes, según el relato del paciente, (aunque a la última, la de las piernas abiertas, Freud, no pareció prestarle mucha importancia)¹⁶⁸, podría establecerse un vínculo psíquico. Entendemos por vínculo, una capacidad asociativa. En definitiva, establece una asociación libre (*cf.* 3. 2. 2), entre los diferentes elementos, con el fin de descubrir el contenido latente, en este caso, de los recuerdos encubridores que se esconden tras las alas de la mariposa. El primero de ellos, el movimiento de las piernas. La apertura de éstas llegando a formar una esquemática **V**, además de dejar al descubierto la herida, como rastro de la cercenación y la consecuente ausencia de pene¹⁶⁹. El segundo, la **V**, como número cinco, y que remite a la hora donde habitualmente, el pequeño Serguei, entraba en un estado afectivo deprimente. Por lo tanto, mediante el símbolo esquemático de la **V**, no sólo se produce la sustitución de una representación por otra- el número cinco y las piernas abiertas por la mariposa- sino que se unen, la simbolización del complejo de castración, mediante un símbolo figurativo, unido a un estado afectivo displicente. Una representación, se une a un afecto. Para Laplanche (2003), el síntoma manifiesta el doble sentido de la simbolización, éste, se encuentra en la representación (contenido representativo) y la fijación (ligazón del afecto). A este respecto, la simbolización freudiana, pasará por la sustitución de unos objetos (representaciones), por otros, de lo cual podemos deducir que se establece una asociación entre dos representaciones, es decir, que se "juntan". Ahora bien, Laplanche se pregunta:

¿Acaso se trata de un lazo establecido entre dos objetos (dos «simples», si se puede decir así) o, por el contrario, entre dos complejos, o aun entre dos relaciones? [...] En todo caso, de esta simbolización, que pone juntas dos representaciones, de ella claramente se trata en «Sobre las trasposiciones de la pulsión, en particular del erotismo anal», cuando Freud habla de «ecuación simbólica», que enlaza una serie de objetos tan distintos como el pene, el hijo, las heces, el pecho, etc.¹⁷⁰. El problema consistiría, también en este caso, en saber si se trata de una identidad puramente imaginaria, ligada a la forma de las «representaciones-cosa» en cuestión, o si detrás de esta se encuentra una identidad de función, por lo tanto una relación de relaciones. (Laplanche, p. 271), (nota añadida).

168 «Mas, por nuestra parte, preferimos ahorrarnos esta hipótesis y esperar la aparición de nuevo material» (BNOC, 1981, II, p. 1991). Para Freud, es un estímulo casual el que va a activar una vieja vivencia que, en consecuencia, llegará a provocar la "fobia" a la mariposa. Así lo comenta en (p. 2003). Llega a considerar el episodio de la mariposa como un caso de fobia. Aunque en el desarrollo de su texto, más bien, parece un caso aislado y que no tiene un recorrido pretérito como se da en el caso de lobo y la influencia de los cuentos infantiles. Así y todo, ese miedo a la mariposa, es desencadenado por el efecto retroactivo (*nachträglich*) de la escena de Gruscha, aquella en la que ante el intento de seducción, fue reprendido. La escena consistió en ponerse a orinar mientras Gruscha, arrodillada en el suelo fregaba, entonces debió de recibir una amenaza de castración. Todo esto, para Freud, enlazará con la escena primordial: «Cuando vio a la muchacha de bruceos sobre el piso, ocupada en fregarlo, arrodillada, las nalgas tendidas hacia adelante, la espalda horizontal, reencontró en ella la posición que había adoptado la madre en la escena del coito. Ella le devino madre; lo arrebató (*ergreifen*) la excitación sexual a consecuencia de la activación de aquella imagen (antes del sueño) y se comportó virilmente hacia ella como el padre, cuya acción sólo pudo haber comprendido entonces como un orinar (erotismo uretral). Su acto de orinar en el piso fue en verdad un intento de seducción, y la muchacha le respondió con una amenaza de castración como si lo hubiera comprendido» (AOC, 1992, VXII, p. 85), (paréntesis añadidos).

169 Esta amenaza de castración ante la visión del órgano sexual femenino, puede tener su origen en intento de seducir a la *chacha* por parte del menor. Este intento de seducción será la consecuencia de la seducción ejercida por la hermana sobre Serguei, éste, rechazó a la persona (la hermana), pero no "a la cosa" (BNOC, 1981, II, p. 1950). Trató de sustituir la persona de su hermana por otra, por la *chacha*. «En consecuencia, comenzó a jugar con su miembro ante la *chacha*, conducta en la que hemos de ver una tentativa de seducción, como en la mayor parte de aquellos casos en los que los niños no ocultan el onanismo. Pero la *chacha* le defraudó, poniendo cara seria y declarando que aquello no estaba bien y que a los niños que lo hacían se les quedaba en aquel sitio una «herida». Los efectos de esta revelación, equivalen a una amenaza de castración, actuaron en muchas direcciones, en las cuales habremos de seguir sus huellas» (BNOC, 1981, II, p. 1950-51). Esta herida, tan sólo admite comparación en el caso de la escena primaria, donde pudo comprobar la ausencia de pene en la madre, o en los juegos de seducción sexual por parte de la hermana, donde hubiera podido comprobar el sexo de ella, o en el caso de que en alguna de las niñas que tuvo a lo largo de la infancia, hubiera podido comprobar tal "herida".

170 Que Freud ejemplificará en el caso de HDL. Según Strachey: «Además, varias de sus conclusiones parecen derivar del análisis del «Hombre de los Lobos» (1918b), cuyo historial fue en su mayor parte redactado en el otoño de 1914. En la sección VII de dicho historial (*supra*, págs. 74 y sigs.) se ilustra con cierto detalle la tesis del presente trabajo» (AOC, 1992, XVII, p. 116).

Cuando Laplanche plantea que el problema consistiría en *saber si se trata de una identidad puramente imaginaria ligada a la forma de las «representaciones-cosa», o si detrás de esta se encuentra una identidad de función*. En el primer caso se trataría de una identidad imaginaria, ligada a una representación inconsciente, lo que para los lacanianos, es el falo simbólico (Nasio, 1996, p. 47). En el segundo caso, si estos objetos son el nexo como identidad de función que facilitará establecer relaciones, en este caso, para los lacanianos, la función de estos objetos, es la de hacer de "señuelo", es decir, facilitar y mantener el deseo sexual, lo cual quiere decir, que la función de estos objetos al nivel del falo simbólico, es la de ejercer de patrón simbólico como referente que garantiza la operación de la sustitución, ya que la castración se organiza en torno a un objeto central imaginario, que será experimentado como la ausencia simbólica de un objeto imaginario¹⁷¹. Objeto imaginario (falo), que será sustituido por los objetos, tanto en su función imaginaria asociada a la representación inconsciente, como al objeto que sustituye y permite la identidad de función, la posibilidad de mantener el deseo. Esta sería una respuesta, más en la línea de las teorías de Lacan. Eso sí, Laplanche, plantea otra opción: «La otra respuesta sería que *la simbolización enlaza*, no dos representaciones, sino *un afecto y una representación*» (2003, p. 271). Laplanche, en este caso, nos remite las primeras experiencias de Freud y Breuer en torno al afecto, como noción de energía libre (quantum), y también su capacidad de adherirse a una representación, para finalizar con la capacidad del quantum como angustia a la hora de ser investido en una red de símbolos donde, supuestamente, el afecto tiene la capacidad de movilizarse¹⁷². En este sentido, Laplanche, planteará el afecto y la simbolización en la fobia (2003, p. 273).

Esta podría ser una de las posibles teorías para encontrar sentido a lo *unheimlich*. En la imagen de la mariposa, una vez que se posa, el pequeño observó una abstracción figurativa de la forma **V**. Recordemos, en (cfr. 4. 3. 4. 4. 6), ya mencionamos las etapas del dibujo infantil, en donde a la edad de cuatro años, se da la fase de la línea, y entre los cinco y seis, la fase del simbolismo descriptivo (Burt, 1921), y la del pre-esquematismo (Lowenfeld, 1947). Teniendo en cuenta que Serguei, no debía tener más de cinco años, no resulta difícil comprender la capacidad del niño, de establecer ciertas relaciones figurativas a nivel inconsciente donde la mariposa, esquemáticamente, configurase cierta representación asociativa con los registros de las representaciones inconscientes, como podrían ser el caso de las piernas abiertas. Lo cual hemos podido comprobar en las imágenes de la página anterior.

También el pequeño Serguei sufrió grandes dosis de angustia debido a una imagen ficticia. En esta ocasión, su hermana, dos años mayor que él, se ensañaba en producir miedo a su hermano pequeño a través de la ilustración de un libro:

Había cierto libro ilustrado donde se figuraba a un lobo erguido y en posición de avanzar. Cuando veía esa figura empezaba a gritar como enfurecido, tenía miedo de que viniera el lobo y se lo comiera. Pero su hermana siempre se las arreglaba para que no tuviera más remedio que ver esa imagen, y se divertía con su terror. (AOC, 1992, XVII, p. 17).

La influencia que pueden tener los cuentos infantiles en los niños, pueden ser importantes a la hora de desarrollar una posible zoofobia (cfr. 4. 2. 2. 3). El propio Freud ya destacó esta cuestión en 1913, en *Sueños con temas de cuentos infantiles* donde dedica gran parte del texto a centrarse en el

171 La "falta viene a faltar" que decía Lacan (1962-63), (2006, S, 10, p. 52). Lo cual a nivel afectivo, será experimentado como «un sentimiento de catástrofe subjetiva» (Alvarez, Margarita. "El inconsciente real", en www.elblogdemargaritaalvarez.com).

172 Estas cuestiones, son tratadas a la hora de abordar en el capítulo cuarto Lo siniestro patológico, concretamente (cfr. 4. 2. 1) en "El retorno de lo reprimido: la represión y la angustia", en (cfr. 4. 2. 1. 1), donde desarrollamos la represión, con todos los factores y procesos que habilitan el retorno de lo reprimido. Especialmente, en (cfr. 4. 2. 1. 2: Lo reprimido inconsciente, 4. 2. 1. 5: La represión primaria y la fijación de la pulsión, y en 4. 2. 1. 7: Como funciona lo reprimido), y también al abordar la cuestión del afecto en la angustia (cfr. 4. 2. 2), en (cfr. 4. 2. 2. 3: El fracaso de la represión del factor cuantitativo afectivo).

caso de Serguei y su conocido sueño, aquel que le dio el sobre nombre de El Hombre de los lobos. Freud comenta:

El soñante siempre vinculó este sueño con el recuerdo de que en aquellos años de su infancia sentía extraordinario miedo a la estampa de un lobo reproducido en un libro de cuentos. Su hermana mayor, y mucho más despierta que él, solía divertirse a costa suya exhibiéndole precisamente aquella estampa con cualquier pretexto, ante lo cual se chava a gritar, horrorizado. En esa imagen el lobo estaba parado en dos patas, con una levantada, las garras extendidas y las orejas enderezadas. Cree recordar que la imagen correspondía a una ilustración del cuento de *Caperucita Roja*. (BNOG, 1981, II, p. 1731).

El miedo de Serguei, ante aquella imagen tan atemorizante del lobo, le estimulaba a imaginarse la posibilidad de que el animal se hiciese real y por supuesto, viniera a comérselo. De ahí, la asociación con el cuento de Caperucita. Esta experiencia, por otro lado, parece ser bastante frecuente entre los menores, de igual modo que se pueda utilizar para atemorizar y meter miedo, como el famoso caso del "Hombre del saco". Otra cuestión es, que dada la tendencia de Serguei a la neurosis, esa experiencia infringida por la hermana supusiera un detonante para que Serguei desarrollase una posterior zoofobia. Algo que el propio Freud ya apuntó en 1913, en concreto en *Tótem y tabú*: «Asimismo pueden constituirse en objeto de una fobia animales que el niño no conoce sino por los libros de estampas o por los cuentos que ha oído relatar» (BNOG, 1981, II, p. 1828-9).

Tal como describió Freud el lobo, (suponemos que esa descripción tan detallada, salió de los labios del propio Serguei), realmente podía resultar un animal amenazante: «*En esa imagen el lobo estaba parado en dos patas, con una levantada, las garras extendidas y las orejas enderezadas*». Ciertamente parece una posición antropomórfica, más bien, la de un lobo-hombre. Donde el lobo despliega todo su poderío, a través de una figura erguida, erecta o fálica, con el fin de infundir el mayor miedo posible para que su presunta víctima quede paralizada de terror.

116. Patrick Tatopoulos.
Fotograma de *Underworld:
la rebelión de los licántropos*. 2009.



3 PERIODO (de cuatro a cinco años):

Como acabamos de comentar, Freud (1913), ya abordó este famoso sueño en otra ocasión, en relación con los sueños y los cuentos infantiles *Sueños con temas de cuentos infantiles* (BNOG, 1981, II, p. 1730-33), para posteriormente, en *De la historia de una neurosis infantil* (1914 [1918]), realizar un análisis centrado en la neurosis. De este análisis, en la parte final de su trabajo, en *IX Síntesis y problemas* (BNOG, 1981, II, p. 1998-2009), el vienes realizará un resumen cronológico y ordenado de los síntomas del paciente. Si por nuestra parte, anteriormente, ya enunciamos ciertos aspectos de esta cuestión, en concreto, el papel psicodinámico de algunos elementos, y los

desórdenes psicopatológicos desarrollados por Serguei en su infancia. Ahora, y dado la importancia del desenlace onírico, retomaremos en *Síntesis y problemas*, algunas de estas cuestiones que nos sirvan para verificar la importancia de las causas que originaron la experiencia onírica angustiosa, que hemos denominado como imagen sensorial traumática. En definitiva, imagen *unheimlich*.

1 La fase oral de la organización sexual: en esta fase, principalmente encontraremos un cuadro sintomático, relacionado con el miedo al lobo y la anorexia. En este caso, en el joven Serguei, Freud (1914), observa una organización oral precoz de la libido. Ésta, se encuentra en los síntomas asociados con la alimentación. La excitación sexual, en este caso, se apoya en el instinto de alimentación. De lo cual deducimos que las alteraciones de los hábitos alimenticios en esta fase, son indicios de una organización sexual libidinal conflictiva, donde «[...] el organismo no ha podido llegar a dominar la excitación sexual» (BNOC, 1981, II, p. 2000). En la fase oral, el fin sexual, debe ser entendido como la ingestión de alimentos, el canibalismo (puesto que Freud la calificó de oral o caníbal), que en Serguei, «[...] tal fin exterioriza, por regresión desde una fase superior: el miedo a ser devorado por el lobo. Este miedo hubimos de traducirlo por el de servir de objeto sexual a su padre» (BNOC, 1981, II, p. 2000). Freud señala, que en años posteriores, más o menos, en la época de la pubertad, desencadenó una anorexia infantil, en la cual se manifiesta una neurosis como síntoma de una repulsa sexual hacia las muchachas. Esto, debe encontrar su filiación con la fase oral de la vida sexual. Además, añadiremos las expresiones habladas, el uso del lenguaje, como factores que influyen en esta fase. Expresiones como ¡te comería!, “apetitoso”, o “dulce”, donde encontraríamos relación en la denominación de un objeto erótico y de una persona amada respectivamente.

2 La fase anal de la organización sexual: en esta fase, tiene gran influencia la escena primaria o primordial, de la cual se derivaran los factores psicodinámicos y los consecuentes desordenes psicopatológicos. El cuadro sintomático, será el del erotismo uretral (en el intento de seducción de Groucha) y el narcisismo secundario de la organización genital, que dará paso la seducción activa (Groucha) y pasiva (hermana). Posteriormente, el desarrollo sádico-anal, dará paso al sadismo (Groucha y animales), al masoquismo (desplazamiento objetal y azotes paternos) y finalmente, a la aparición de la zoofobia, que encuentra su máxima expresión en la experiencia onírica angustiosa. El foco principal derivado de la interpretación del sueño será la escena primordial que ahora regresa mediante el efecto retroactivo de las representaciones, en este caso, imágenes sensoriales:

La activación de la imagen que ahora, en su estadio más avanzado de la evolución intelectual, puede ya ser comprendida, actúa como un suceso reciente, pero también como un nuevo trauma, como una intervención ajena análoga a la seducción. (BNOC, 1981, II, p. 2002).

Para Freud (1914), «la organización genital interrumpida¹⁷³», ahora, es continuada nuevamente. Ahora bien, se ha realizado un «progreso en el sueño», que no es otro que el de la reactivación y

173 Entendemos que si Freud habla de fase genital, ya debería estar refiriéndose al estadio fálico, a la última fase, la fálico-genital, puesto que la oral y la anal, son consideradas como fases pregenitales. No será hasta 1923, que Freud publique, *La organización genital infantil*. Por su parte, Freud incorporó dicha fase a su anterior trabajo, *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905), en una revisión de 1924 (BNOC, 1981, II, p. 1210). Por lo tanto, como hemos comentado en anteriores ocasiones, las teorías freudianas evolucionan y se autocorrigen, como en esta ocasión. Se dará la circunstancia, que aunque Freud siga hablando de fase anal-sádica: «La organización sádico-anal subsiste pues, también, en la fase ahora iniciada en la zoofobia, mezclándose a ella fenómenos de angustia» (BNOC, 1981, II, p. 2002), al incluir la castración, de la cual se deriva ese fenómeno de angustia (cfr. 4. 2. 2. 5). Ya estaríamos en la fase genital fálica.

el consecuente reconocimiento inconsciente de la escena primordial pero, esta vez, «no puede ser conservado». Entonces deberá ser reprimido¹⁷⁴, y estos «nuevos descubrimientos», serán sustituidos por una fobia. Acto seguido, Freud (1914), rotundamente afirma:

Del análisis del sueño de angustia deducimos que la represión se enlaza al descubrimiento de la castración. Lo nuevo es rechazado porque su admisión supondría la pérdida del pene, una reflexión más detenida nos hace descubrir lo siguiente: Lo reprimido es la actitud homosexual en el sentido genital, que se había formado bajo la influencia del descubrimiento. Pero tal actitud permanece conservada para lo inconsciente, constituyendo un estrato aislado y más profundo. El móvil de esta represión parece ser la virilidad narcisista de los genitales, la cual promueve un conflicto preparado desde mucho tiempo atrás, con la pasividad del fin homosexual. (BNOC, 1981, II, p. 2002).

Queda claro que el complejo de castración se ha anudado en el “ombigo del sueño”, donde para Freud, en el inconsciente, se conservará el impulso libidinal homosexual como un estrato aislado y más profundo. Esta profundidad aislada es la del deseo reprimido de ser amado por el padre, donde la ecuación pene-madre-padre, tan sólo encuentra sentido en sí misma. Si se ha sustituir a la madre, para alcanzar el fin libidinal con el padre, entonces la virilidad narcisista de los genitales peligraría. En este caso, el objeto genital narcisista en el estadio fálico estará sometido a una dinámica que pivotará sobre la oposición fálico-castrado. Ambos factores de esta dinámica contraria serán imaginarios, tanto el pene como su castración, tan sólo serán representaciones psíquicas futuribles que pueden o no ocurrir, pero que antes de su consecución ya tienen sus efectos. Habrá que esperar al “retorno a Freud” por parte de Lacan, para circunscribir el “falo imaginario” como la representación psíquica inconsciente resultante de tres factores: el anatómico, el libidinal, y el fantasmático.

Tanto en el caso que anteriormente mencionado de la mariposa, como en el del lobo, serán tratados por Freud (1914), como casos de fobia, y para él: «Puede decirse que la angustia que entra en la formación de estas fobias es miedo a la castración» (BNOC, 1981, II, p. 2004).

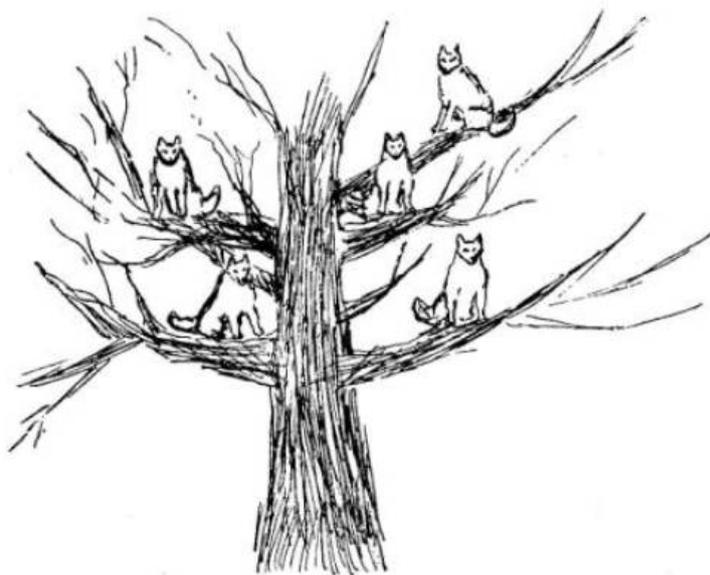
4. 3. 4. 6. 2. 3 LA EXPERIENCIA ONÍRICA ANGUSTIOSA

Con anterioridad (*cfr.* 2. 3), en el capítulo 2, en parte dedicado a los procesos subconscientes, abordamos bajo el título de *La pesadilla*, las características psicológicas y su filiación arcaica con la mitología y la literatura clásica griega y romana. De igual forma, resaltamos la consideración de las pesadillas como un síndrome orgánico mental, equiparable a las experiencias alucinatorias o delirios. La diferencia estriba, en que las pesadillas se experimentan en estado inconsciente. También entendimos, que existen procesos que provocan estados emocionales y que, uno de esos estados, puede ser la emocionalidad de lo siniestro y, mediante la pesadilla, comprobamos como lo siniestro puede ser emocionalmente experimentado. Ahora, llegado el momento, a través de una de esas “pesadillas”, en esta ocasión, narrada en primera persona, trataremos de comprender que las imágenes sensoriales traumáticas que pueblan dichos estados inconscientes se pueden convertir en las imágenes *unheimlich*, a las que continuamente venimos haciendo alusión a lo largo de esta investigación. Así lo transcribe Freud (1914), del testimonio del propio Serguei:

174 En esta ocasión, otra vez, el tema de la represión que provoca la angustia, será posteriormente rectificado (*cfr.* 4. 2. 2. 2), aunque a poco que pormenorizamos en este párrafo de Freud, encontraremos que la angustia provocada por la experiencia onírica, que resultará ser como un nuevo trauma, antecede a la represión. Ésta, se organizará como un mecanismo de defensa fóbico.

Soñé que era de noche y estaba acostado (mi cama tenían los pies hacia la ventana, a través de la cual se veía una hilera de viejos nogales. Sé que cuando tuve este sueño era una noche de invierno.) De pronto, se abre sola la ventana, y veo, con gran sobresalto, que en las ramas del grueso nogal que se alza ante la ventana hay encaramados unos cuantos lobos blancos. Eran seis o siete, completamente blancos, más bien parecían zorros o perros de ganado, pues tenían grandes colas como los zorros y enderezaban las orejas como los perros cuando huelen algo. Presa de horrible miedo, sin duda de ser devorado por estos lobos, empecé a gritar... y desperté. Mi niñera vino a ver qué pasaba. Demoré largo rato en convencerme que éste había sido un sueño. El hecho de haber visto abrirse la ventana y los lobos encima del árbol me hizo creer que había presenciado una escena de la vida real. Después me calmé, sintiéndome como salvado de algún peligro y volví a quedarme dormido. El único movimiento del sueño fue el de abrirse la ventana, pues los lobos permanecieron estáticos en las ramas del árbol, a derecha e izquierda del tronco, y mirándome, fijamente. Daba la impresión que sólo me miraban a mí. Creo que fue éste mi primer sueño de angustia. Tendría por entonces tres o cuatro años, cinco a lo más. Desde aquella noche hasta mis once o doce años tuve siempre miedo de ver algo terrible en sueños. (BNOC, 1981, II, p. 1953-54).

El joven ruso realizó él mismo la imagen del sueño, que a continuación reproducimos.



117. Dibujo de Sergei.

Esta imagen, parece ser el más fiel reflejo de la experiencia onírica angustiosa, puesto que fue realizada por el propio sujeto. Además, fue el origen (como pesadilla) de su prolongada angustia. Si anteriormente, de la mano de Foster (2008), las imágenes de lo siniestro eran las obras, entre otros, de De Chirico -obras en nuestra opinión, pertenecientes a lo siniestro imaginado, por lo tanto "imágenes artísticas"-, en este caso, estamos hablando de una imagen sensorial traumática, es decir, un producto directo del inconsciente, sin mediación manufacturada. Sin la intromisión de cuestiones metodológicas y procesuales, al igual que ausente también, de cualquier pretensión estetizante, y mucho menos de alcanzar cierto estatus objetual artístico reconocible. No sólo esto sino que, fundamentalmente, es una formación inconsciente producto de un proceso psíquico, cuyo origen está anudado en el complejo de castración, aquel que es el origen de la experiencia emocional siniestra mediante la realidad psíquica. La experiencia traumática onírica, en su elaboración (*cfr.* 3. 3. 2), partirá de un material que será transformado. Éste, será la escena primordial, el cuento del lobo y

el de las siete cabritillas, la transformación de este material acabará por ser el reflejo de la progresión que el pensamiento lleva a cabo durante la elaboración onírica, que no es otro, que el deseo de alcanzar la satisfacción sexual con la ayuda del padre que llevará implícita, el reconocimiento de la castración, por lo tanto; el miedo al padre.

Freud (1914), hará constar que el análisis de este sueño no fue fácil, al contrario, su interpretación «fue tarea de varios años». Por lo que al tratar de sintetizarlo, es probable, que no hagamos justicia a la ingente labor de análisis e interpretación del maestro vienés.

En el capítulo IV *El sueño y la escena primordial*, (BNOC, 1981, II, p. 1953-1965), (AOC, 1992, XVII, p. 1-112), es donde el vienés acomete el análisis del sueño y su interpretación. En primer lugar, se limita a establecer las relaciones que el paciente le facilita en torno a los factores que hubieran podido influir en la elaboración onírica. La labor de este análisis por parte del propio paciente, se centra en el contenido manifiesto del sueño, que resumiremos a continuación. Freud nos va narrando el desarrollo de la experiencia onírica, en base a unas preguntas en torno a la enigmática imagen estática que el propio paciente facilitó en su dibujo. Estas preguntas, van siendo contestadas, y Freud nos narrará las argumentaciones que el paciente debió de facilitarle. Según Freud, el paciente siempre relacionó este sueño con los recuerdos de la infancia. Cuando su hermana le asustaba con la imagen de un lobo que aparecía en un libro de cuentos, supuestamente, la imagen del lobo, pertenecía al cuento de caperucita. Ahora, Freud (1914), plantea las preguntas a las que hicimos alusión con anterioridad.

1 ¿Por qué son blancos los lobos? El paciente establecerá una relación con las ovejas que pastaban en las inmediaciones de la finca donde él vivió.

2 ¿Cómo aparecen los lobos subidos en el árbol? La argumentación de este supuesto, se apoya en la historia de un cuento que su abuelo le narró. Supuestamente, antes del sueño de angustia. El cuento es el siguiente:

Un sastre está sentado en su cuarto dedicado a su labor; de pronto la ventana se abre y salta dentro un lobo. El sastre le pega siguiéndolo con la vara... no —se corrige el paciente—, lo toma por el rabo y se lo arranca, de modo que el lobo sale corriendo aterrorizado. Tiempo después el sastre se interna en el bosque y de repente ve acercarse una manada de lobos, de los que se refugia subiéndose a un árbol. Al comienzo los lobos se desconciertan, pero el mutilado, que está entre ellos y quiere vengarse del sastre, propone que se monten uno sobre otro hasta que el último alcance al sastre. El mismo —es un lobo viejo y vigoroso— quiere formar la base de esta pirámide. Así lo hacen los lobos, pero el sastre a todo esto, ha reconocido a su castigado visitante y exclama de pronto como aquella vez: “¡Toma al viejo {*Grau*} por el rabo!”. El lobo rabón se aterra con este recuerdo, sale disparando y los otros caen dando tumbos. (AOC, 1992, XVII, p. 30-31).

En el cuento se pueden encontrar integrados varios factores. El árbol al cual están encaramados los lobos del sueño y una alusión que para Freud, resultará inequívoca respecto al complejo de castración. Esta no será otra que la mutilación del rabo del lobo por parte del sastre, por lo que: «Las largas colas de zorro que los lobos ostentan en el sueño son seguramente compensaciones de tal mutilación» (BNOC, 1981, II, p. 1955).

3 ¿Por qué el número de lobos es de seis o siete? En este caso, parece ser, que Freud ayudó al paciente a clarificar esta cuestión. Finalmente, se decidió, que el número de lobos se relacionaba

con el cuento de "El lobo y las siete cabritillas". Donde se pueden encontrar ciertas filiaciones con el sueño de angustia. Estas serían, el número seis, el árbol, el lobo y el color blanco.

Hasta aquí, la interpretación del paciente con la ayuda de las preguntas realizadas por el propio Freud, el cual, antes de exponernos el análisis y la interpretación del contenido latente, ya tiene claro que hay razones más que suficientes para asociar los argumentos desgranados por el paciente con una zoofobia hacia los lobos, donde este animal se convirtió en el sustituto del padre, al que Serguei tenía tanto miedo. El trabajo de Freud (1914), prosigue con éste planteamiento:

Ahora dejemos de lado todo cuanto se adelantaba en ese ensayo sobre la valoración del sueño y pasemos a su interpretación más inmediata. Quiero puntualizar que obtenerla fue una tarea cuya solución abarcó varios años. El paciente había comunicado su sueño muy al comienzo, y enseguida aceptó mi convencimiento de que tras él se escondía la causación de su neurosis infantil. En el tratamiento volvimos muchas veces sobre ese sueño, pero sólo en los últimos meses de la cura se logró comprenderlo del todo y, por cierto, merced al trabajo espontáneo del paciente. Siempre había destacado que dos aspectos del sueño le provocaron la máxima impresión: en primer lugar, el total reposo e inmovilidad de los lobos, y segundo, la tensa atención con que todos ellos lo miraban. También le parecía digno de notarse el duradero sentimiento de realidad efectiva en que desembocó el sueño. (AOC, 1992, XVII, p. 32-33).

Para Freud, en la interpretación de los sueños, el sentimiento de realidad puede llegar a tener cierta intencionalidad. En el material latente del sueño, puede encontrarse algo que en realidad aspira a ser "recordado" como real, lo que quiere decir que hay algún suceso real ocurrido y no fantaseado (cfr. 3. 3. 7). De una «realidad efectiva» de algo que ha sido ignorado, por lo que se podía suponer que tras el contenido del sueño se hallaría una "escena" ignorada. La forma de acercarse al contenido de aquella escena, sería prestando atención a los factores del contenido manifiesto, que el paciente había destacado del sueño: la mirada de los lobos y su inmovilidad. De la primera parte del análisis, Freud (1914), sacó varias conclusiones:

1 En el tema de los rebaños de ovejas, se encontrarían las primeras pruebas de su investigación sexual infantil. Esos intereses, se vieron colmados al ser acompañado por su padre.

2 En esas visitas, también se encontrarán indicios de miedo a la muerte, por la enfermedad de las ovejas a la cual todas sucumbieron.

3 El cuento del abuelo, resolvió el elemento más llamativo del sueño, la situación de los lobos en las ramas del árbol, donde su relación con la castración «podía ser lo apasionante y el estímulo del sueño».

4 El lobo era una sustitución del padre, de tal forma, que el sueño, exteriorizó este temor.

Después de ordenar estos factores y teniendo en cuenta que el sueño, en su contenido latente esconde una realidad efectiva, se planteará una estructura mediante la cual se pueda intentar una reconstrucción: «Un suceso real-acaecido en época muy temprana-el acto de mirar fijamente-inmovilidad-problemas sexuales-castración-el padre-algo terrible» (BNOC, 1981, II, p. 1957).

La espontaneidad del paciente, le llevó a sugerir a Freud (1914), que, en el sueño, en aquel fragmento donde la ventana se abría sola, no está convincentemente explicado mediante la comparación con el cuento del sastre, donde el lobo entraba de un salto a través de la ventana. Para él, debía de tener otro sentido. Podría ser que él mismo hubiera abierto de repente los ojos, lo cual se podría interpretar como que estando dormido, habría despertado, abierto los ojos y contemplado el árbol con los lobos. Para Freud, en este detalle se había producido una inversión: «La fija contemplación atribuida en el sueño a los lobos, debía más bien ser atribuida al propio sujeto» (BNOG, 1981, II, p. 1957). Freud llega a plantearse:

¿Y si también el otro detalle acentuado por el sujeto se hallara deformado por una inversión? Entonces, en lugar de inmovilidad (los lobos se mantenían quietos mirándole fijamente, pero sin moverse) se trataría de un agitado movimiento. (BNOG, 1981, II, p. 1957).

Por lo que Freud (1914), llega a deducir que, el sujeto habría despertado de repente y al abrir los ojos habría contemplado una "escena" muy movida que se realizaba ante él, y que además hubiera contemplado con «intensa atención». De tal forma, que la deformación por inversión, en el primer caso hubiera sido por una transposición de sujeto y objeto, en actividad y pasividad, en ser mirado en vez de mirar. Mientras que en el segundo caso, se dará una transformación en lo contrario, la inmovilidad en lugar del movimiento. Esta es parte de la argumentación que justificaría la posterior interpretación del contenido latente como escena primordial.

Pero finalmente, Freud añadirá una nueva interpretación, la del árbol de navidad y los regalos. El sueño se produjo pocos días antes de Nochebuena, día que coincidía con su cumpleaños. De ahí, que el niño se encontrase especialmente ilusionado, «sabemos que en tales circunstancias los niños anticipan fácilmente en sus sueños el cumplimiento de sus deseos» (BNOG, 1981, II, p. 1958). De tal forma, que en el sueño del pequeño, era Nochebuena y los lobos los regalos que colgaban del árbol de navidad, lo que le llevó a sentir un intenso miedo a ser devorado por un lobo, que probablemente sería el propio padre. De lo que se deduce que entre los deseos productores de la experiencia onírica, el que fue más fuerte, fue el del deseo de la satisfacción sexual procurada por el padre:

La intensidad de tal deseo consiguió reavivar la huella mnémica, olvidada hacía ya mucho tiempo, de una escena en la que él mismo presenciaba cómo su padre procuraba a alguien satisfacción sexual, y el resultado de esta evolución fue la aparición del miedo: terror ante el cumplimiento de su deseo, represión del impulso representado por el mismo y, en consecuencia, huida del padre junto a la niñera, menos peligrosa. (BNOG, 1981, II, p. 1958).

Ahora, cabe preguntarse, ¿Cuál es esa huella mnémica olvidada en la cual su padre procuraba satisfacción sexual a alguien?, o como el propio Freud (1914), plantea la pregunta: «¿cuál podía ser la imagen conjurada por la actuación nocturna del deseo sexual, con poder suficiente para apartar, temeroso, al sujeto del cumplimiento de sus deseos?» (BNOG, 1981, II, p. 1958).

Esta imagen debería reunir una condición, la de poder adecuadamente explicitar el complejo de castración, es decir, fundamentar su existencia, puesto que el miedo a la castración «fue luego el motor de la transformación de los efectos». Ahora, llegados a este «punto, el propio Freud (1914), nos advierte: «En este punto me veo precisado a dejar de apuntarme en la trayectoria del análisis. Temo que sea también el lugar en que me abandone el crédito de los lectores» (AOC, 1992, XVII, p. 34). Y nos descubre lo que aquella noche activó el supuesto caos reinante en las huellas de las impresiones inconscientes: «[...] fue la imagen de un coito entre los padres bajo circunstancias no del todo habituales y particularmente favorables a la observación» (AOC, 1992, XVII, p. 34).

Entonces, cuando Serguei despertó, fue testigo de un *coitus a tergo*, donde pudo ver los genitales de la madre y los del padre. Los de la madre, carecían de pene, y en su lugar, la vagina, bien podría representar una herida. El miembro del padre desaparecía en aquella herida. De igual forma, pudo observar la posición de ambos, la del padre erguida (como el lobo), la de la madre, agachada, como los animales. Esta escena primordial, se convirtió en arquetipo de la satisfacción que él deseaba. Por parte de Freud, ya se ha conseguido una síntesis del sueño. Por lo que acto seguido, nos propone en una extensa nota al pie de página, donde acabará por exponer una visión panorámica entre los vínculos del contenido manifiesto y el latente¹⁷⁵. Para acabar, resaltaremos el efecto patógeno de la escena primordial y la incidencia del efecto retroactivo en la evolución sexual del menor. La importancia de la escena primordial, se puede constatar en el hecho de que, a partir de su influencia, se desarrollaron varias vías, o corrientes sexuales «como en una fragmentación de la libido», y no sólo una. Lo cual explicará en las diferentes fases del desarrollo sexual, las pregenitales y la genital, la importancia de los mecanismos que subyacen en la seducción, el sadismo, el masoquismo, el rechazo al sexo femenino, y la carga libidinal homosexual. También, Freud (1914) al referirse, en este momento de su trabajo, a «la activación de esa escena» evite, intencionadamente, emplear la palabra “recuerdo”¹⁷⁶. (AOC, 1992, XVII, p. 42), puesto que dicha reactivación, tiene el mismo efecto que si fuese un suceso reciente, cosa que los recuerdos no pueden provocar (cfr. 4. 2. 1. 3). Comenta Freud:

Quando el paciente profundizó en la situación de la escena primordial sacó a la luz las siguientes autopercepciones: Antes ha supuesto que el proceso observado era un acto violento, sólo que no armonizaba con ello el rostro de contento que vio poner a la madre; debió reconocer que se trata de una satisfacción. Lo esencialmente nuevo que le aportó la observación de) comercio sexual entre los padres fue el convencimiento de la efectiva realidad de la castración, cuya posibilidad ya antes había ocupado su pensamiento. (La visión de las dos niñas orinando, la amenaza de la ñaña, la interpretación de la gobernanta sobre los alfeñiques, el recuerdo de que el padre había partido en pedazos una serpiente.) En efecto, ahora veía con sus propios ojos la herida de que había hablado la ñaña, y comprendía que su presencia era una condición para el comercio sexual con el padre. Ya no podía confundirla con la «cola», como en la observación de las niñas. (AOC, 1992, XVII, p. 43-44).

Por lo que al final, el sueño se convirtió en angustia. Esta fue provocada por la repulsa o desautorización del deseo inconsciente de satisfacción sexual que el sueño le inspiró. De aquí, que los sueños son la expresión de un deseo reprimido. En este caso, imagen sensorial traumática que provoca angustia puesto que, inconscientemente, también esta experiencia onírica traumática tiene su origen en las *urphantasien*, donde a través de la herencia filogenética, se añan la escena primordial y el complejo de castración. A este respecto, Freud (1914), en la última parte del texto, en IX *Síntesis y problemas* en la parte final, hace mención de los dos problemas, que él consideró dignos de especial atención, y que están directamente relacionados con la escena primordial:

1 Los Elementos filogenéticos congénitos, de los que se adivina la hipótesis del factor hereditario filogenéticamente adquirido de los afectos: «Sé que estas hipótesis, que acentúan el factor hereditario filogenéticamente adquirido, de la vida anímica» (BNOC, 1981, II, p. 2008). Esto es admisible desde el momento en que la práctica psicoanalítica llega a los registros hereditarios: Filogénia (huellas del pasado), a través de «los estratos de lo individualmente adquirido» (ontogénia).

175 (AOC, 1992, XVII, p. 41-43, nota nº 17), (BNOC, 1981, II, p. 1962-3, nota nº 1340). Para una más detallada información sobre el caso, y una mejor comprensión de los intrincados procesos psíquicos que intervienen en este complejo caso clínico.

176 Como ya apuntamos en (cfr. 3. 3. 6): «el recuerdo, a diferencia de la percepción, no posee cualidad suficiente para excitar a la conciencia y atraer de ese modo sobre sí una investidura nueva» (AOC, V: 589-90).

2 La escena primordial reactivada (conocimiento previo, preparación a la comprensión), donde debemos entender que exista un patrimonio instintivo, (como se da en los animales, y que si se da en los humanos, preferentemente será en los procesos de la vida sexual, aunque no sólo se limitaría a estos), es decir, pulsional. Con este párrafo de gran importancia, Freud (1914), además de hacer alusión al patrimonio primitivo instintivo, también trata de definir el contenido del inconsciente la represión y lo reprimido:

Este elemento instintivo (pulsional), sería el nódulo de lo inconsciente, una actividad mental primitiva destronada y sustituida por la razón humana posteriormente adquirida; pero que conservaría muchas veces, y quizá en todos los casos, el poder de rebajar hasta su nivel procesos anímicos más elevados. La represión sería el retorno a este estadio instintivo; el hombre pagaría con su capacidad para la neurosis aquella magna adquisición y testimoniaría con la posibilidad de las neurosis, de la existencia del grado primitivo anterior instintivo. La importancia de los tempranos sueños infantiles reposaría en que procurarían a este inconsciente una materia que le protegería de ser suprimido por la evolución posterior. (BNOC, 1981, II, p. 2008) (el paréntesis es añadido).

El elemento instintivo es el núcleo de lo inconsciente, es una actividad primitiva heredada filogenéticamente que tiene la capacidad de someter los procesos anímicos a ese instinto primitivo. Por lo tanto es un proceso que se produce bajo un automatismo no consciente y que es de una gran capacidad, capaz de someter y canalizar los procesos anímicos, tanto los más primarios como los superiores. La represión, no lo reprimido, ni lo que se reprime, sino la represión misma, sería lo que nos volvería a situar en ese estadio primitivo. Por lo tanto, la represión es el modo habitual del inconsciente, es el inconsciente en sí. Entonces como dice Nasio (1999, p. 115), el inconsciente se compone de lo reprimido y de la represión. Seguimos con este mismo párrafo: «La importancia de los tempranos sueños infantiles reposaría en que procurarían a este inconsciente una materia que le protegería de ser suprimido por la evolución posterior» (BNOC, 1981, II, p. 2008).

Y la constancia de lo reprimido se manifiesta fehacientemente en los sueños infantiles. No sólo le procuran al inconsciente la materia que le protegerá de desaparecer sino que también, lo reprimido puede tener influencia posterior en nuestros actos, e incluso, según Freud (1938), influir y llegar a determinar en nuestras elecciones afectivas, es decir, en decidir qué tipos de personalidades serán las que admitamos o rechacemos en nuestro círculo más íntimo:

No es preciso, salvo en sueños, que los niños recuerden jamás cuanto vivieron, sin comprenderlo a la edad de dos años. [...], en todo caso, esos recuerdos invaden alguna vez su vida en época posterior bajo la forma de impulsos obsesivos que dirigen sus actos, que les imponen simpatías y antipatías, que deciden muchas veces su elección amorosa. (BNOC, 1981, III, p. 3317).

Podemos dar por finalizado el tercer periodo, el de los cuatro a los cinco años. En este periodo, el de la terrible pesadilla, hemos podido comprobar la importancia de la escena primordial, en el posterior desarrollo de la histeria de angustia, en las fobias y en la neurosis obsesiva que padeció el desafortunado Serguei. Desde otros puntos de vista, autores como Juan Carlos Cosentino o Jacques Lacan también prestaron atención al caso del Hombre de los Lobos. En particular, Cosentino (1999), realizó un tratamiento de este caso centrado en la transposición del pensamiento a imágenes visuales en la experiencia onírica, en cómo se fija la libido, y en la imagen sensorial traumática en la falla de la función del sueño, es decir, en el despertar provocado por el sueño de angustia. Por su parte, Lacan, al que venimos haciendo referencia a lo largo de este epígrafe, trató el caso del Hombre de los Lobos, en su famoso seminario en el libro 10, dedicado a la angustia de 1962-63, y en unas notas de un seminario inédito de 1952 titulado El Hombre de los Lobos. Lacan (1962-63), fundamentalmente,

encontró «la aparición en el sueño de una forma pura, esquemática del fantasma» (Lacan, 2006, S 1, p. 85). Cuestiones éstas, que vamos a tratar a continuación y que nos permitirán reactualizar las teorías freudianas, que anteriormente hemos expuesto.

4. 3. 4. 6. 2. 4 LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL HORROR

Este autor, al tratar la cuestión de las experiencias oníricas, plantea, que en la transposición del pensamiento a imágenes visuales en la experiencia onírica, se efectúan tres procesos:

- 1 De la representación a una imagen sensible o imagen sensorial.
- 2 La animación alucinatoria de las imágenes perceptivas
- 3 La mudanza de pensamientos en imágenes visuales, pueda ser consecuencia de la atracción que sobre el pensamiento, ya desconectado de la conciencia (en el sueño), ejerce el recuerdo representado visualmente y que lucha por ser reanimado. (Cosentino, 1999, I, p. 146-7).

Es la particular forma de la experiencia onírica de convertir su contenido de representaciones a imágenes sensoriales (cfr. 3. 3. 5). Es el sentido regresivo, en el cual se invierte el sentido perceptivo (cfr. 3. 3. 6), donde el deseo alucinado se convierte en identidad de percepción (cfr. 3. 3. 7. 2 y 4. 3. 1. 3). Para Cosentino, al igual que Freud (1900), se trata del carácter regresivo, de la regresión, así lo comenta el propio Freud:

Hemos dicho que esta regresión es, dondequiera que aparece, un efecto de la resistencia que se opone a la penetración del pensamiento en la conciencia por la vía normal, así como de la simultánea atracción que sobre él ejercen recuerdos que subsisten con vivacidad sensorial. (AOC, 1992, V, p. 541).

Para Cosentino, en la regresión, de alguna manera, Freud, nos está anunciando la teoría de la represión, pero no, la que se deriva de la articulación del proceso primario y secundario en la "Traumdeutung" (cfr. 3. 3. 10), sino la desarrollada en *Trabajos sobre metapsicológica* (1914 [1915]), (cfr. 4. 2. 1. 1), donde ya establece una teoría que le permitirá desarrollar, un segundo periodo para acabar en 1925 con el tercer periodo. Cosentino comenta:

Se anticipa ese poder aún desconocido: la atracción que ejercerá en 1914 el resto que deja la operación de la represión primaria. De esta manera, la *activación* de la escena primaria en el sueño de los lobos, que *ex profeso* Freud la opone al término *recuerdo*¹⁷⁷, va a tener el mismo efecto que si ella fuera vivencia reciente. Pero dicha activación de la imagen, cuya *repetición* ignora el tiempo, no sólo opera como un suceso fresco, también actúa como un nuevo *trauma*, como una *intervención ajena*, análoga a la seducción. Cabe anticipar que en el historial del pequeño Hans, que padece de una fobia, Freud escribirá que el caballo (objeto del miedo) es entronizado como imagen sensorial del terror. Se anticipa así, frente a lo innumerable de lo que introducirá la escena primaria, lo inmemorial (*uralten Zeit*). Es decir, las lagunas (*Lücken*) de la verdad individual; rebasadas, por fuera de la rememoración (*Erinnerung*), por "una verdad prehistórica". (Cosentino, 1999, I, p. 147), (nota añadida).

177 En cuanto a los recuerdos, ver el epígrafe donde exponemos que el recuerdo carece de intensidad para ser investido (cfr. 3. 3. 9).

Cosentino incide en la particularidad de la imagen sensorial del terror, frente al efecto retroactivo de las representaciones inconscientes, donde entra en juego algo más que el característico desplazamiento sustitutivo de la fobia que permitirá controlar la angustia. En el caso del efecto *nachträglich*, tal como acabamos de comprobar, los elementos filogenéticos congénitos y la escena primordial reactivada, principalmente, retroactivarán componentes afectivos heredados filogenéticamente, que como un patrimonio instintivo, será pulsional. De hecho, para Laplanche-Pontalis (2006, p. 74, nota nº 13), la represión primaria, como primer tiempo de la represión, es la responsable de la consecuente formación de representaciones inconscientes o fantasías originarias (Urphantasien) (cfr. 4. 3. 4. 3. 4).

Dentro de la *Teoría general de las neurosis* (1916-7[1917]), cuando Freud se interroga por la neurosis infantil en la 23ª conferencia *Vías de formación de síntomas* (BNOC, 1981, II, p. 2345-57), se plantea, que sería inconcebible que la libido regresase con tanta regularidad a las épocas de la infancia, si no existiese algo que evidentemente, pueda ejercer una atracción sobre ella. Esta fijación, estará condicionada en base a la inmovilización de un determinado monto de energía libidinosa. Se trata de establecer un lazo íntimo entre la pulsión con su "objeto". Para Cosentino, hemos pasado de la fijación de ese representante psíquico único, que al principio era independiente de su objeto, a la fijación de la pulsión. A un objeto «cuya consistencia dibuja el borde del objeto perdido de la experiencia de satisfacción» (Cosentino, 1999, II, p. 65), es decir, pasamos del modo de inscripción de ciertos contenidos representativos, experiencias, imagos o fantasías, como representaciones psíquicas de la pulsión donde se revela el conflicto del trauma en la represión primaria, a la fijación de la pulsión en un objeto (aunque en el caso de Sergei, este objeto sea conscientemente incomprendido, lo que no le libraré de las consecuencias inconscientes derivadas de esa fijación de la pulsión a un objeto). La angustia carece de representante psíquico, y la defensa es un proceso en el que la pulsión contrarresta la descarga de su investidura. La fijación en la neurosis infantil, tiene que llegar de la mano de «ese otro modo de inscripción de las pulsiones parciales» (1999, p. 65), al decir parciales, se refiere a esa inscripción carente de representación, pero que en cierta medida comienza a inscribirse parcialmente en el registro inconsciente del menor, y que no será desarrollado hasta etapas posteriores. Este registro parcial, es lo que Freud denomina como sexualidad. «Con este giro, la fijación de la pulsión a su "objeto" queda, a diferencia de la fijación del representante psíquico de la pulsión, como resto que deja –su otra vertiente- la operación de la represión primaria» (Cosentino, 1999, II, p. 65).

En este caso, los contenidos representativos o representaciones psíquicas, son el fruto de la represión primaria que, al denegar su acceso a la conciencia a la pulsión, fijará la representación psíquica en el inconsciente ligada a su pulsión. Pero, si la pulsión ha sido ligada a un objeto, quedará como un resto que es consecuencia de la represión primaria que no ha podido ejercer su acción sobre el representante psíquico de la representación, puesto que la pulsión ya se encuentra ligada a un "objeto".

Al carecer de representación psíquica, del representante psíquico de la pulsión, pero sí tener la pulsión fijada a un objeto, la sexualidad se encuentra sin su representante-representación (cfr. 4. 2. 1. 1), es decir, sin su representación-cosa (cfr. C 3, introducción), sin su representación inconsciente. Por eso, en el caso del Hombre de los lobos, parece ser que Freud (1914), tiene dificultades para hallar la representación-cosa de la escena primaria (aquella que consiste en contemplar a los padres realizando el *coito a tergo*, y que el pequeño Sergei contempló con año y medio). Como bien explica Cosentino:

En el "Hombre de los lobos", Freud no logra hallar la representación-cosa de la escena primaria. Durante dicha escena que reconstruye, pues forma parte de las lagunas de la verdad individual –"23ª Conferencia"- y se ubica por fuera de la rememoración [...]. (Cosentino, 1999, II, p. 65).

Se trata de la dificultad de hallar la representación inconsciente, puesto que ésta, considerada por Freud (1916), como fantasías primitivas, son las que constituyen el patrimonio filogenético. De hecho, como anteriormente comentamos, el elemento instintivo pulsional, es el núcleo de lo inconsciente, es lo que está *por fuera de la rememoración*. Cuando el niño contemplo la escena primordial, con un año y medio, para Cosentino:

[...] alcanza toda su pertinencia esa primera excitación sexual que se presenta como deposición, pues viene a indicar y a obturar –allí donde el sujeto se hace excremento- el núcleo del *Icc*: la castración en la madre, que retomaremos. La acción de espiar con los “ojos” el coito *a tergo* entre los padres, como construcción en el análisis, da lugar a esa primera excitación sexual “[...] y, por los efectos que trae a posteriori –“Algunas consecuencias psíquicas...”-, pasa a ser el punto de partida para todo desarrollo sexual” [...]. (1999, II, p. 65).

Así lo comenta Freud (1914), en *El erotismo anal y el complejo de castración*, y no duda en interpretar dicha deposición, como una excitación de la zona anal:

El niño interrumpió por fin el coito de sus padres con una deposición [...] No se trata en él de una impresión externa [...] sino de una reacción personal del niño [...] Y su interpretación no ofrece lugar alguno a dudas: significa una excitación de la zona anal (en el más amplio sentido). (BNOC, 1981, II, p. 1985).

A su vez, Cosentino (1999), considera, que esa primera excitación sexual anal, también nos indicará el núcleo del inconsciente: la castración en la madre, puesto que el niño tiene una clara predisposición psíquica asociativa pasiva, lo cual le llevará a una posterior identificación con la mujer.

En este caso, para Freud (1914), la castración que adquiere más significación es la de la madre, no la del padre: «Bajo la influencia de la escena primordial dedujo que la madre había enfermado por aquello que el padre había hecho con ella» (BNOC, 1981, II, p. 1983).

Esta enfermedad intestinal de la madre, debía de ser disentería, de la cual, la había oído quejarse. Al enterarse el niño de esta circunstancia se asustó mucho, afirmando que a él le ocurría lo mismo y tuvo miedo de morir de disentería, por lo que:

[...] y su miedo a echar sangre al defecar, o sea a estar enfermo como su madre, eran la repulsa de su identificación con su madre en aquella escena sexual; la misma repulsa con la que había despertado del su sueño. Pero la angustia era también la prueba de que en la elaboración ulterior de la escena primordial se había sustituido él por su madre, envidiándole aquella relación con el padre. (BNOC, 1981, II, p. 1983).

De lo que Freud (1914), deduce, que el órgano con el cual se manifestaba la identificación con la mujer, y de paso la actitud pasiva homosexual con respecto al hombre, no es otra que la zona anal, por lo que los problemas funcionales de la zona anal, adquieren una significación de «impulsos eróticos femeninos» (BNOC, 1981, II, p. 1983). Así llegó la hipótesis de que el niño, durante el sueño, llegó a comprender que la mujer estaba castrada y que, en consecuencia, tenía una herida, -que servía para la relación sexual-, en lugar del miembro peneano. Por esto, la castración se convirtió en condición indispensable de la feminidad. Entonces la amenaza de la cercenación y pérdida del pene, lo condujeron a reprimir la actitud femenina hacia el hombre, «despertando entonces con miedo de sus ensoñaciones homosexuales» (BNOC, 1981, II, p. 1983).

Cosentino (1999) considera que se establecerán las fijaciones de la libido y el punto que determinará la orientación y sentido del deseo en el sujeto:

Así, "la experiencia analítica nos obliga sin más –"23ª Conferencia"- a suponer que unas vivencias puramente contingentes de la infancia son capaces de dejar como secuelas fijaciones de la libido". Esa primera excitación: el sujeto responde a la situación –"[...] ese momento que la naturaleza ofrece a esa estructura eventual de *cesión* subjetiva" –aliviándose con una deposición, como indica Lacan en "La angustia". Retorna aquí con la deposición, como primera excitación, ese exceso de placer del primer tiempo de la fórmula del desarrollo de una neurosis: ese resto que deja, como fijación de la libido, la operación de la represión primaria.

En el fantasma –que Freud llama de renacimiento- de ser penetrado por el padre y de tener un hijo de él, con la satisfacción paradójica que pone en juego, retorna lo que fue *cedido* (el excremento) por el "Hombre de los lobos" en ese encuentro inoportuno del trauma sexual: aquello que *fija* a la pulsión –los puntos de fijación de la libido- y, en tanto tal, lo que determina el trayecto particular del deseo del sujeto. En el sueño de angustia que le da nombre al historial se *activa* la escena primaria ("[...] adrede –señala Freud- evito el término recuerdo") y el sujeto (que en la reconstrucción espiaba con los "ojos" el coito a tergo entre los padres) entra en un estado de detención fascinada u horrorizada por lo que la escena lo mira: los lobos, que velan e incluyen la mirada. Con el fracaso de la represión –tercera fase- la "[...] irrupción se produce –escribe Freud- en "Puntualizaciones..."- desde el lugar de la fijación": esa vivencia contingente de la infancia que se sostiene en esa estructura de cesión subjetiva y que constituye "[...] el punto de partida para todo el desarrollo sexual". (Cosentino, II, p. 65-66)

4. 3. 4. 6. 2. 5 EL DESPERTAR ANGUSTIOSO DEL SUEÑO

Cosentino cree necesario establecer las diferencias entre la imagen sensorial y la imagen sensorial traumática, aquella que provoca "la falla de la función del sueño". Aquello que nos hace despertar, para interrumpir la agónica angustia que se desarrolla en la experiencia onírica inconsciente, pero que en la temporalidad del instante, experimentaremos conscientemente al despertar: «La *imagen sensorial* se diferencia de la *imagen sensorial perceptiva* que proponemos» (Cosentino, 1999, I, p. 188).

La imagen sensorial, la definió Freud (1900), en la ordenación metapsicológica, en el desarrollo del sentido regresivo: «Así, llamamos «regresión» al hecho de que en el sueño la representación vuelve a mudarse en la imagen sensorial de la que alguna vez partió» (AOC, 1992, V, p. 537). Esa imagen sensorial *de la que alguna vez partió*, no es la misma, que la imagen sensorial perceptiva, a la postre, traumática: «la animación alucinatoria de las imágenes perceptivas» (AOC, 1992, V, p. 536). Puesto que para Cosentino: «Cuando se trata de la imagen sensorial de percepción la investidura se conserva en el sistema mnémico» (Cosentino, 1999, I, p. 188).

Las diferencias entre un registro mnémico inconsciente, es decir, la huella de la sensación que deja la percepción (cfr. 4. 2. 1. 3), el registro inconsciente de la emoción (cfr. 3. 3. 11) y el recuerdo (cfr. 3. 3. 9), se establecen en base a su capacidad de permanecer en el inconsciente. El recuerdo nunca tendrá dicha capacidad (cfr. 3. 3. 12), por lo que no conservará ninguna investidura en el sistema mnémico. En 1923, Freud nos dejó esta reflexión al abordar la estructuración del sujeto en *El Yo y el Ello*, aunque debemos advertir, que la utilización del término "recuerdo", en este caso, puede crear alguna interpretación¹⁷⁸ errónea:

178 Como ya advertimos en (cfr. 3. 3. 11, y 4. 2. 1. 3).

En el acto nos vienen a la memoria aquí la alucinación y el hecho de que el recuerdo, aun el más vivido, se diferencia siempre de la alucinación, así como la percepción externa. Sólo que con igual rapidez caemos en la cuenta de que en caso de reanimación de un recuerdo la investidura se conserva en el sistema mnémico, mientras que la alucinación (que no es diferenciable de la percepción) quizá nace cuando la investidura no sólo desborda desde la huella mnémica sobre el elemento P, sino que se traspasa enteramente a este. (AOC, 1992, XIX, p. 22).

Cosentino entenderá, que las imágenes sensoriales perceptivas, nos conducirán a interrumpir el sueño, donde lo imaginario ligado a la representación inconsciente se mantendrá como representación-cosa, (como pudimos comprobar anteriormente de la mano de Laplanche, 2003, en: *cfr.* 4. 3. 4. 6. 2. 2), es decir, carente de representación en la conciencia. Donde se establecerá, lo que Cosentino denomina como "fondo de angustia":

Cuando se trata de las imágenes sensoriales traumáticas, como ocurre con las "investiduras visuales"– que obedecen a la atracción que ejercen grupos mnémicos que en parte existen sólo como esas investiduras visuales, no como traducción a los signos de los sistemas que vienen después-, dichas imágenes sensoriales conducen, en las perturbaciones de la función del sueño, a ese borde donde se anudan, sobre fondo de angustia, lo imaginario y lo traumático. Se tratará, desde la 29ª *conferencia* (AOC, XXII: 26-8), de la inclusión de la pulsión emergente de la fijación traumática en la falla del sueño, allí donde el escenario imaginario ofrece un marco que sólo dejará entrever *lo visto* freudiano. (Cosentino, 1999, I, p. 188).

De tal forma, que en el sueño del Hombre de los Lobos, lo que para Freud (1914), era una deformación por inversión, donde el sujeto, sufrirá una transposición de sujeto y objeto, entendida por Freud como actividad y pasividad, concretamente, en el hecho de ser mirado en vez de mirar. Para Cosentino, será la inclusión de lo sensorial:

En el sueño de *El Hombre de los lobos* –nos anticipamos-, la inclusión de lo sensorial, no sin imaginario, sostiene la transposición del estado de detención fascinada u horrorizada del sujeto, ocultando con angustia lo que en la escena lo mira. La imagen de los lobos, como imagen-sensorial traumática¹⁷⁹, vela e incluye la mirada, mientras la cadena asociativa está allí enmarcando ese elemento no sustituible. (1999, I, p. 188), (nota añadida).

Ese elemento no sustituible, es la imagen sensorial traumática, que a diferencia de la imagen sensorial del terror, es un elemento sustitutivo que podemos encontrar en la fobia:

En el historial del pequeño *Hans* como el caballo –objeto de la fobia- puede introducir la escena primaria y el goce, la neurosis lo limita, y ese mismo caballo es entronizado –para reafirmar nuestra propuesta-

179 «Tanto la "Imagen sensorial" (op. cit., AE, V, 537; SA, II, 519) –diferenciable de la "imagen sensorial de percepción" donde "la investidura se conserva en el sistema mnémico" (*El yo y el ello*, AE, XIX, 22; SA, III, 289), [...] El ombligo del sueño, en cambio, conduce a otro borde donde se anudan real y simbólico: lo imposible de decir (J. Lacan, "Respuesta a una pregunta de M. Ritter", en *Letras de l'École*, 18, París, 1976). En las perturbaciones menores de la función del sueño la puesta en escena, como señala C. Soler ("Acerca del sueño", en *Finales de análisis*, Manantial, Buenos Aires, 1988, p. 80), "con su posibilidad de hacer aparecer o desaparecer de improviso [...] en una ruptura de cuadro, en una discontinuidad de tiempo o de espacio se presta a convocar el más allá [...] de la realidad, no sin ese marco que ofrece el escenario imaginario del sueño», en (Cosentino, 1992, p. 14, nota n°: 19).

como *imagen sensorial del terror*¹⁸⁰. El ombligo del sueño, en cambio, conduce a otro borde donde se trata de un límite en el decir mismo: lo imposible de decir. (1999, I, p. 188), (nota añadida).

Cosentino, establece la diferencia entre la imagen sensorial del terror (caballo en la fobia de Hans), y las imágenes sensoriales traumáticas (el sueño de Sergei). En ésta, la investidura se conserva en el sistema mnémico. Se ejerce una atracción sobre los grupos mnémicos *que en parte sólo existen como esas investiduras visuales*. Estas imágenes sensoriales traumáticas, que han sido atraídas como investiduras visuales de los grupos mnémicos cuando se experimentan las perturbaciones de la función del sueño, dichas imágenes, las imágenes sensoriales traumáticas, nos conducirán al desarrollo de una experiencia sensorial *donde se anudan sobre fondo de angustia, lo imaginario y lo traumático*. Ese fondo de angustia es el derivado de las *Urphantasien*, en concreto de la escena originaria (*coito a tergo* entre los padres), que como portadora de angustia, hará las veces de aglutinante entre lo imaginario y lo traumático, donde lo imaginario (el lobo), y lo traumático (el complejo de castración), se unirán dando salida a las imágenes sensoriales traumáticas.

Por otro lado, en la imagen sensorial del terror, a diferencia de la imagen sensorial traumática, no se conserva una investidura en el sistema mnémico, es decir, una investidura visual capaz de ejercer una atracción lo suficientemente fuerte para que se produzca la carga de la investidura del grupo mnémico (en el caso de Sergei, esa huella mnémica se corresponderá con la escena primaria). Por lo tanto, la imagen sensorial del terror (el caballo), al no tener o no poder hacer que la angustia, una vez liberada, sea reversible en libido junto con la introducción del goce, modificará el valor del objeto, volviéndose objeto fóbico (*cfr.* 4. 2. 2. 3. 1).

Ya para finalizar, y siguiendo con Cosentino (1999), destacaremos el término *Estética del Horror*, como ese estado cuando despertamos de la pesadilla y aún mantenemos consciente parte de la imagen sensorial traumática. Puede ser comparable, con el estado del periodo hipnopómpico (*cfr.* 2. 3. 2), que se experimenta entre el sueño y la vigilia. Son las denominadas alucinaciones hipnopómpicas, que pueden ser percibidas como reales, ya que se producen en el momento de la interrupción del sueño. Recordemos, que el propio Freud, resaltó que la sensación de realidad en el sueño, aquella que experimentó Serguei al despertar al abrir los ojos y contemplar la escena de los lobos en el árbol, puede ser significativamente determinante, puesto que —como anteriormente comentamos—, el propio Freud (1914), dijo: «Nos revela que en el material latente del sueño hay algo que aspira a ser recordado como real, esto es, que el sueño se refiere a un suceso realmente acaecido y no sólo fantaseado» (BNO, 1981, II, p. 1956).

En los sueños de angustia, se producirá el *encuentro imposible con el despertar, antes del despertar pleno*. Ese momento fugaz, donde lo inconsciente invade la parte psíquica de la conciencia —donde se hace consciente el encuentro entre lo inconsciente y lo psíquico, allí donde la carencia de representación psíquica, es decir, la representación psíquica inconsciente, la representación-cosa, lo que en la experiencia onírica, mediante lo imaginario, se ha ligado a la representación inconsciente—, lo que para Lacan (1962-1963), aparece como «la forma pura, esquemática del fantasma» (Lacan, 2006, S 10, p. 85). A este respecto, Cosentino nos dice:

En los sueños de angustia, a pesar del sistema y, la *irrupción* de lo *desgradable* incomoda el principio de displacer y al deseo de dormir, y no puede impedir con la llamada mudanza del afecto, en el instante del despertar, produciendo un giro, el displacer de la satisfacción, vale decir el goce. Más aún, allí donde

180 «El caballo —leemos en el historial— “fue siempre para el niño el modelo del placer de movimiento (*Soy un potrillo*, dice Hans en tanto da brincos), pero como este placer de movimiento incluye el impulso al coito —e introduce el goce—, la neurosis lo limita, y el caballo es entronizado —para nuestra sorpresa— como *imagen sensorial del terror*: Parece que la neurosis no deja a *las pulsiones reprimidas* otra dignidad que la de brindar *los pretextos para la angustia* dentro de la conciencia” (40). Del placer al momento de terror, se modifica el valor del objeto: se pasa de la nostalgia al apremio del objeto. Interviene el objeto de borde de la pulsión», en (Cosentino. 1998, p. 36).

se patente la divergencia, la angustia desanuda satisfacción y cumplimiento de deseo, el cumplimiento de deseo no encarrila lo desagradable y lo desagradable es el *resplendor* (padre, ¿no ves que estoy ardiendo?) del encuentro imposible con el despertar, antes del despertar pleno. Hay lugar para la estética del horror, introducida a posteriori, distinta de la estética kantiana: en la temporalidad del instante lo *heimlich* (familiar) se vuelve *unheimliche* (siniestro)» (Cosentino, 1999, I, p. 190-1).

Cosentino, no sólo no descubre el mecanismo de lo siniestro en *la temporalidad del instante*, sino que nos acerca a *la estética del horror*. En este caso, distanciada de la kantiana, ya que en el caso de Freud se produce de una forma posterior y tiene su base en la temporalidad del instante, que a modo de vacío representacional desconocido, que se efectúa en el instante del *tiempo de la excitación* (: 205) referenciado a lo conocido-ausente¹⁸¹, que lo provoca y tiene la cualidad terrorífica de llenar el vacío mediante un afecto displicente: la angustia. La estética kantiana en torno a lo sublime, como contenido displicente, se *autoresuelve* en la concienciada razón, que subroga y aplaca el inconmensurable goce estético. En el caso del horror estético freudiano, las imágenes sensoriales «se anudan, sobre fondos de angustia, lo imaginario y lo traumático» (Cosentino, 1999, I, p. 188), se producen fijaciones que sustentan la energía pulsional y ésta, se experimenta en las imágenes sensoriales de las pesadillas, que nosotros llamamos las *imágenes patologizadas* (cfr. 2. 2. 5. 1).

4. 3. 4. 6. 2. 6 EL FANTASMA QUE ME MIRA

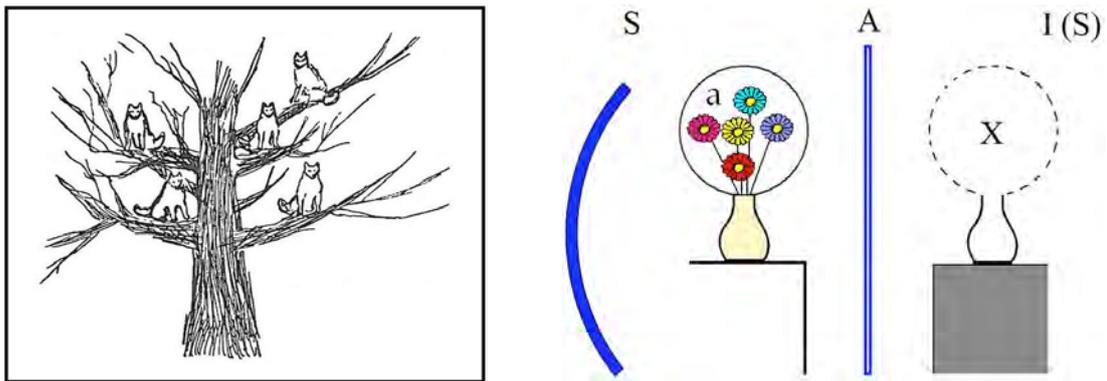
En el sueño del Hombre de los lobos, se nos ofrece la relación del fantasma con lo Real. La imagen dibujada por Serguei, Lacan (1962-62), la comparará con su esquema del espejo por cuanto, en el esquema, es el objeto reflejado, el fantasma, el que me mira. Como los lobos en el sueño de Serguei, que es lo que ve en el marco de la ventana. Por lo tanto, lo que se ve, se ve más allá, en el exterior, enmarcado en la ventana y en el espejo, donde lo imaginario construirá el yo, y así, podremos percibir el propio deseo. Esta es la dinámica del espejo. El reflejo virtual que me mira, y como el Gran Otro, me dice lo que soy, que en definitiva, es lo que más deseo. En el caso de Serguei, lo que soy, es lo que deseo, ser amado por el padre:

Lo que el sueño inaugural en la historia del análisis les muestra, en ese sueño del *Hombre de los Lobos*, cuyo privilegio es que, como sucede incidentalmente y de una manera no ambigua, es la aparición en el sueño de una forma pura, esquemática del fantasma. Es porque el sueño a repetición del *Hombre de los Lobos* es el fantasma puro, develado en su estructura, que toma toda su importancia y que Freud lo elige para hacer — en esa observación que no tiene, para nosotros, ese carácter inagotado, inagotable, sino porque se trata esencialmente y de un extremo al otro, de la relación del fantasma con lo Real — ...¿Qué es lo que vemos en ese sueño? La apertura {*béance*} súbita — y los dos términos están indicados — de una ventana; el fantasma se ve más allá de un vidrio, a través de una ventana que se abre; el fantasma está enmarcado y lo que ustedes ven más allá, reconocerán allí, si, desde luego, saben percatarse de eso, reconocerán allí, bajo sus formas más diversas, la estructura que es tal como lo que ustedes ven, aquí, en el espejo de mi esquema. (Lacan, 1999, S, 10, clase 6, p. 9, LF)¹⁸².

181 Hiato, vacío, deformación, discontinuidad, en fin, todos los posibles términos que apunten a la consecución de un estado emocional perturbador. Ese instante entre lo familiar que se torna extraño: «Como indicamos *el tiempo de la excitación* introduce, en estado práctico, un tiempo diferente para la discontinuidad: la temporalidad del instante. En ese breve lapso lo *heimliche* (lo familiar) se vuelve *unheimliche* (inquietante y extraño) incluyendo el fenómeno del horror» (Cosentino, 1999, I, p. 205).

182 Para las citas transcritas del seminario 10 de Lacan, utilizaremos de forma alterna, la Versión crítica elaborada por el colectivo Lacantera Freudiana (LF), (www.lacanterafreudiana.com.ar), que citaremos como LF, e incluiremos la clase a la que se refiere el texto citado (con el fin de facilitar su búsqueda en la red) y la de Jacques Alain-Miller. (Lacan, Jacques. (2006). *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 10. La angustia (1962-63). Barcelona. España: Paidós.), (la versión autorizada y canónica). En todo momento, ambas ediciones, se pueden cotejar.

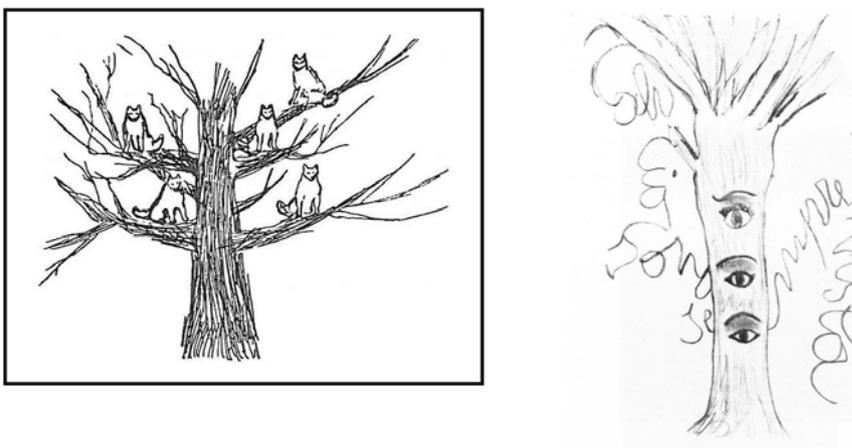
Al establecer esta comparación, Lacan tratará de esquematizar y estructurar la angustia, en un ejercicio de abstracción incomparable, donde los lobos sobre las ramas de convertirán en significantes que mediante la angustia harán entrada en lo Real. Esta entrada en lo Real, como imagen sensorial traumática, o significantes en Lacan, supondrá la incursión de lo Real en lo simbólico.



118. Dibujo y esquema óptico.

La imagen de la derecha, se corresponde con el esquema del espejo, donde el sujeto (S), puede observar el objeto original (a), que aparece reflejado (x), a través de (A) el Gran Otro (el espejo o la madre). Es la estructura dinámica del estadio o fase del espejo, aquella que para Lacan es anterior a la identificación originaria de Freud que se desarrolla durante el complejo de Edipo. En Lacan, esta fase del espejo es fundamental en la construcción del yo imaginario, que se formará a partir del Otro. Si en este esquema, sustituimos al florero por un niño, la dinámica será la misma. El niño vera su propia imagen reflejada, ahora imagen no real, una ilusión, que para él será una imagen completa, ideal del yo (I), mediante la cual se formará una estructura en torno a una dimensión imaginaria e ideal del yo $\$$ (yo vedado). Tal como Lacan (1962-63), dice, en estas dos imágenes: «Hay siempre dos barras, la de un soporte más o menos desarrollado y la de algo que ésta soportado. En este sueño, son los lobos en las ramas del árbol» (Lacan, 2006, S 10, p. 85).

Lacan, comparará el dibujo de Serguei, con el de una paciente esquizofrénica, como mostramos a continuación:



119. Dibujos: Sueño y árbol.

Vean este dibujo de una esquizofrénica. ¿Qué hay en el extremo de las ramas? Para el sujeto en cuestión, lo que desempeña el papel que desempeñan los lobos para el hombre de los lobos, son significantes. Más allá de las ramas del árbol, ella ha escrito la fórmula de su secreto, *lo sono sempre vista*. Es lo que hasta entonces nunca ha podido decir, Siempre soy vista. (Lacan, 2006, S 10, p. 85).

Por lo tanto, los lobos, son significantes que contienen un significado que va más allá de su mera representación como figuración continente. Ese significado, debemos buscarlo en la asociación de lo imaginario (imagen del lobo), con su representación-cosa, o representación inconsciente. En Freud (1914), era la figura paterna, puesto que ya se había desarrollado la identificación primaria. Sin embargo, para Lacan (1962-63), es la imagen idealizada reflejada en el espejo, el yo imaginario (*moi*), donde se anudará lo simbólico, que en el inconsciente está estructurado como el lenguaje, es decir, por el valor de los significantes que, mediante el agujero que abre la angustia, permitirá a estos, los lobos, como significantes, «su funcionamiento, su surco en lo Real» (Lacan, 2006, S 10, p. 87).

Para Lacan (1962-63), lo *Unheimliche*, lo que representa el sueño de Serguei, el fantasma, aparecerá siempre enmarcado:

Lo único que quiero destacar hoy, es que lo horrible, lo oscuro, lo inquietante, todo aquello con lo que traducimos, como podemos, en francés, el magistral *unheimliche* alemán, se presenta a través de ventanillas. Es enmarcado como se sitúa el campo de la angustia. Aquí vuelven ustedes a encontrarse con aquello con lo que he introducido mi comentario, a saber, la relación de la escena con el mundo. (Lacan, 2006, S, 10, p. 86).

Esta escena con el mundo, es la resolución de la consecución del deseo, consecuencia de la carencia o falta del sujeto, que en el niño, es la insuficiencia orgánica del control sobre su propio cuerpo. Entonces, ante la imagen del espejo, el niño se engaña, por pura necesidad, puesto que necesita reforzar su yo, que a lo largo de su vida será frágil e incapaz de sintetizar al sujeto. El yo se constituirá a base de identificaciones imaginarias como la del espejo (fantasmas). Éstas, vendrán del Otro materno y de las imágenes especulares, por lo tanto, en la dimensión de lo imaginario, subyace en la trayectoria del sujeto un reconocimiento imaginario que permitirá simbolizar el yo (*je*). Así, se establecerá el principio constitutivo de la «alienación en lo imaginario» (Dor, 2013, p. 92), de donde se empezará a perfilar el «desconocimiento crónico que no dejará de mantener consigo mismo» (Dor, 2013, p. 93). Se dará un estado paradójico entre el ideal del yo alcanzado ficticiamente y la realidad del cuerpo fragmentado. El que se siente y experimenta, el incompleto, el que mantiene una falla estructural. La causa de todo deseo, contra el que se defiende, el yo, entre la oposición del yo y el deseo. Se dará una discordancia originaria en la que la huella del cuerpo fragmentado, del deseo no satisfecho, de ese objeto "a", objeto de su deseo, inalcanzable, pero con el que establecemos una relación imaginaria, constituida por el yo imaginario y estructurada por el fantasma, que irremediablemente, nos alejará cada vez más del sujeto del deseo: «Pero cuanto más se acerca el hombre, cuanto más rodea, acaricia lo que cree que es objeto de su deseo, de hecho más alejado se encuentra, extraviado» (Lacan, 2006, S 10, p. 51).

Por lo que Lacan (1962-63), advierte que esta dinámica especular, en la cual el yo se adentra mediante una vía de perfección de relación de objeto, el sujeto, más engañado estará, por lo que el inconsciente, seguirá trabajando ante la represión a la que se ha sometido al deseo, Lacan dice: «¿Cuándo surge la angustia? la angustia surge cuando un mecanismo hace aparecer algo en su lugar que llamaré, para hacerme entender, natural, a saber, el lugar (- φ)» (Lacan, 2006, S 10, p. 52).

Cuando se produce la ausencia simbólica de un objeto imaginario: la castración. De tal forma, -retomando la imagen del sueño-, y apartándonos de la interpretación freudiana, la imagen

unheimliche- la que provocara la emoción siniestra, la que para Lacan, mediante la angustia, permite el funcionamiento de los significantes en lo Real o la incursión de lo Real en lo simbólico, como "lo angustioso"-, será una representación inconsciente que bajo la ausencia de lo simbólico, impedirá la consecución de una representación psíquica u objeto imaginario que accederá a la conciencia, directamente desde el inconsciente, como una emoción refractaria. Lacan (1962-62), interpretara el sueño de Serguei así:

A este sueño, para comprenderlo, es necesario invertirlo. La realidad apuntada ha sido abolida por esta inversión: ventana abierta: es lo inverso del velo que envuelve al sujeto: es un espejo donde él va a verse a sí mismo mirando (bajo la forma de esos animales que lo miran) — una escena agitada: el padre y la madre teniendo un *coitus a tergo*. Esto acarrea una relajación esfinteriana debida al terror. (Representando esto un regalo orgánico del bebé). El enfermo ha olvidado esta escena, la que es inintegrable a su memoria consciente. Ella resurge cuando él intenta mediatizar su deseo creando una relación simbólica con el padre. En su inconsciente se trata de una relación homosexual pasiva. Pero esto es reprimido por una exigencia narcisista. ¿Qué es el narcisismo? ¿Una relación libidinal con el cuerpo propio? La relación narcisista está centrada por una reflexión: una imagen especular, narcisista y una identificación al otro. (Lacan, 1985, p. 13. Inédito, LF)¹⁸³.

Las imágenes *unheimliche*, al igual que la carga afectiva que como sensación llega a la conciencia y se experimenta emocionalmente, comparten un mismo canal: el inconsciente. Ese *topos*, carente de representación, tan solo encontrará una opacidad figurativa sublimada en lo freudiano, y un agujero gélido, aséptico y distante en lo lacaniano bajo una estética anamórfica que hace posible el encuentro con lo Real.

¹⁸³ En este caso se trata de un documento inédito: Notas de Seminario (1952). *El Hombre de los Lobos*, en (www.lacanterafreudiana.com.ar).

CAPÍTULO 5

LO SINIESTRO IMAGINADO

5.0 INTRODUCCIÓN

En esta parte final de la investigación, trataremos el tema de lo siniestro imaginado o lo «siniestro en la ficción» (BNOC, 1981, III, p. 2503), que es como lo denomina el propio Freud (1919). A lo largo de nuestra investigación, venimos manteniendo la diferencia entre el sentimiento de lo siniestro y la emoción siniestra (*cf.* 2. 1. 6, y 4. 1. 1). De igual forma, en (*cf.* 4. 1. 3), comenzamos a plantear la diferencias existentes entre la realidad psíquica y lo siniestro imaginado en la producción artística. En (*cf.* 4. 3. 2), planteamos que lo siniestro, no sólo se dará en los complejos infantiles que retornan o en las viejas creencias atávicas ya superadas y que vuelven a ser válidas sino que también, se producirá en lo siniestro en la ficción. Esta última cuestión, requiere de ciertas puntualizaciones que ya perfilamos en el epígrafe anteriormente citado. Éstas, no son otras que las características esenciales de lo siniestro en la ficción, que a nuestro modo de entender las cosas, se distancian de lo siniestro vivenciado y, por lo tanto, en la ficción, lo siniestro «no ha obtenido un efecto puro» (BNOC, 1981, III, p. 2504), por lo que «Lo siniestro emanado de los complejos reprimidos, tiene mayor tenacidad» (BNOC, 1981, III, p. 2504). De esta diferencia entre lo vivenciado y lo imaginado, es de donde partirá el problema que suscita la representación ficcionada de *Das Unheimliche*. Atribuir a la representación artística de lo siniestro, es decir, a lo siniestro en la ficción, la capacidad de provocar lo siniestro (*Das Unheimliche*), es prácticamente, equiparar lo siniestro vivenciado con lo imaginado, error éste que suele ser común en el tratamiento dispensado a lo siniestro a la hora de establecer relaciones en torno al campo de la estética. Por nuestra parte, en este capítulo, partiremos de una línea divisoria entre las dos experiencias de lo siniestro, a la vez que trataremos de hallar una base teórica, que nos permita argumentar y establecer una serie de articulaciones entre la estética, lo siniestro imaginado y lo siniestro vivenciado, cuestión ésta escasamente planteada desde la teórica estética, y que fue una de las cuestiones que el propio Freud dejó expuesta para la posteridad, pero no resuelta.

La cuestión, inevitablemente, pivotará entre la experiencia emocional siniestra y la estética, o la capacidad de ésta, para ser garante de lo siniestro patológico. Como acabamos de comentar, el planteamiento freudiano encuentra una irresoluble limitación en la disolución de lo siniestro patológico en la ficción, en lo que hemos llamado lo siniestro imaginado. Como pudimos comprobar en el capítulo anterior (*cf.* 4. 3. 4. 6), al establecer las diferencias existentes entre las consideradas “imágenes *unheimliche*”, surgieron varios problemas. En este capítulo trataremos de explicar cómo esta diferencia, cómo ésta irrepresentabilidad estética de la experiencia emocional siniestra, será apuntalada en la incapacidad generalmente confundida y mal interpretada de la sublimación en la cual, se producirá una disyunción de la represión y la idealización, que impedirán el retorno de lo reprimido, por lo tanto, la emergencia de lo siniestro. Esta cuestión de vital importancia, nos obligará

a plantear una opción, a establecer una clara diferencia entre lo siniestro imaginado y la irrupción de lo siniestro en el registro imaginario.

Articularemos esta cuestión de la siguiente forma:

-Lo siniestro imaginado: como la vía imaginaria (Freud)

-La irrupción de lo siniestro en el registro imaginario: como la vía de lo Real

En esta diferencia de Freud a Lacan, es donde se establecerán las bases que nos permitirán poder articular lo siniestro patológico con la estética. Una cosa es lo siniestro imaginado y otra, bien distinta, es la incursión de lo siniestro en lo que Lacan llamará el registro imaginario, algo que posibilitará ir más allá de la angustia de castración y mediante la mirada como elemento pulsional: la pulsión escópica, convertir la obra de arte en un objeto fantasmático que me mira, que reclama de mí una atención que me incomoda.

5. 1 LO SINIESTRO EN LA FICCIÓN Y LA PARADÓJICA CONCLUSIÓN FREUDIANA

Para Freud: «debemos de diferenciar lo siniestro que únicamente se imagina o se conoce por referencias» (BNOC, 1981, III, p. 2502). Con esta declaración, ya estableció una clara línea divisoria aunque esta cuestión de la imaginación y la fantasía, también tiene su importancia en lo vivenciado, puesto que muchos de los motivos que pueden provocarlo, son potencialmente proclives a desencadenar un proceso imaginario que acabe cuestionando la prueba de realidad, cuestión ésta, que queda excluida bajo el dominio de la fantasía. La diferencia estriba en que deberá producirse un hecho material, una prueba. En cambio, en lo imaginado, esto no es necesario. Como el propio Freud (1919), dice, *merece en efecto un examen separado*:

Lo siniestro en la ficción –en la fantasía, en la obra literaria- merece en efecto un examen separado. Ante todo, sus manifestaciones son mucho más multiformes que las de lo siniestro vivencial, pues lo abarca totalmente, amén de otros elementos que no se dan en las condiciones de vivenciar. El contraste entre lo reprimido y lo superado no puede aplicarse, sin profundas modificaciones, a lo siniestro de la obra poética, pues el dominio de la fantasía presupone que su contenido sea dispensado de la prueba de realidad. Nuestra conclusión, aparentemente paradójica, reza así: *“mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios, para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real”*. (BNOC, 1981, III, p. 2503).

Este párrafo contiene gran parte de los argumentos para diferenciar ambas experiencias de lo siniestro. En un primer momento, lo circunscribe a la fantasía (cfr. 4. 3. 4. 3). En este caso, como ya explicamos, se tratará de una forma de la fantasía, que se encuentra dentro de los estados de consciencia. Ésta no es otra que la Fantasía Consciente:

«Suele ser más común en estados de consciencia y es característica de lo siniestro imaginado. Es una fantasía ficcional que proviene de la imaginación creativa de las ensoñaciones diurnas y encuentra una vía de proyección en la sublimación» (cfr. 4. 3. 4. 3).

Por lo tanto, se aleja de esa otra fantasía, la inconsciente, la que se desarrolla en lo siniestro patológico y cuya característica principal es la de crear un mundo fantasmático. De hecho, Freud (1900), denominó a la fantasía consciente como «sueños diurnos» (BNOC, 1981, I, p. 671). A la hora de circunscribir lo imaginado, de analizarlo en un medio o lenguaje creativo, es la literatura, la que elige Freud (1919), para demostrar lo siniestro en la ficción. No se referirá a ninguna otra disciplina o lenguaje artístico. En este caso, estaremos hablando de la transducción, proceso al que anteriormente hicimos alusión al plantear la potencialidad de la intimidad sensorial (cfr. 2. 1. 3. 4), donde los recursos literarios, efectivamente utilizados, pueden tener el suficiente poder para evocar sensaciones y sentimientos, pero siempre dentro del marco incomparable de la conciencia. Es decir, de la capacidad de imaginar y fantasear despiertos, absolutamente conscientes de que el estímulo, en este caso, proviene de una fuente ficcional, por lo tanto, irreal. De tal forma, que sus manifestaciones *son mucho más multiformes* que las que se dan en lo siniestro vivenciado, ya que *lo abarcan totalmente*, y pueden incluir otros elementos que no se dan «en las condiciones» de lo vivenciado. Con esto, ¿qué quiere decir Freud? Que exige a las manifestaciones de lo imaginado de las condiciones del vivenciar. ¿Y cuáles son esas condiciones?: lo reprimido y lo superado. Entonces, en lo imaginado, se pueden dar, o bien las características de lo vivenciado, o también pueden ser de distintas formas, más *multiformes* e incluir diferentes elementos, que no se manifiesten en las mismas condiciones *“amén de otros elementos que no se den en las condiciones del vivenciar”*. Repito, en este caso, se está eximiendo a lo imaginado de las condiciones principales de lo vivenciado: la realidad psíquica y la realidad material. Por lo que lo reprimido (los complejos), y lo superado (creencias animistas), lo que diferencia a cada forma de experimentar lo siniestro patológico, *su contraste*, no puede ser aplicado. Esa diferencia quedará anulada debido al dominio de la fantasía, es decir, la anulación de la prueba de realidad. Ésta, ya no es necesaria puesto que lo que determinaba: diferenciar entre una percepción y una representación (cfr. 4. 3. 4. 2 y 4. 3. 4. 2. 1), ya no tendrá ningún valor, no procede su aplicación. Finalmente, Freud (1919), concluye con una paradójica argumentación: «[...] mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios, para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real» (BNOC, 1981, III, p. 2503).

Si no existen en la vida real, entonces, serán imaginarios, y si son imaginarios, no se encuentran circunscritos dentro de lo vivenciado. ¿Dónde quedará la experiencia emocional siniestra? Desaparecerá.

De tal forma, que en el párrafo anterior, a la vez nos da la clave: *la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros*. Estos efectos siniestros serán los que crearán el sentimiento. No es lo mismo saber que estamos bajo un efecto que pretende simular lo siniestro, que bajo una experiencia real¹⁸⁴.

Estos efectos, porque Freud (1919), se refiere con ello a “efectos”, como pueden ser los “recursos y licencias” que emplea el “poeta”, como los de un prestidigitador o los que vemos en una película, que en este caso serían utilizados para tratar de provocar «una impresión siniestra» (BNOC, 1981, III, p. 2503), ya que, en palabras del propio Freud:

184 Nos viene al recuerdo cuando Freud (1915), a la hora de establecer las diferencias entre una representación inconsciente y una consciente, entre la duplicidad de la representación, ponía como ejemplo el tratamiento con un paciente. Cuando se comunica a un paciente una representación que ha sido reprimida por él, este hecho, no deja de hacer eficaz la represión, y tampoco anula sus efectos. La representación que era inconsciente, ahora es consciente, por lo tanto debería lograrse la extinción de las consecuencias patológicas derivadas del proceso represivo. Ahora el paciente posee en dos lugares diferentes del aparato anímico y de dos formas diferentes la misma representación. Se produce una duplicidad de la representación: ahora es inconsciente y consciente (BNOC, 1981, II, p. 2066). Tener consciencia a través del lenguaje: «*Cuando se comunica a un paciente*», esta es la cuestión. Este tipo de consciencia, que es realizada mediante las representaciones verbales, que devienen del uso del lenguaje, puede ser en cierta medida, tan sólo aparente ya que esto nos exige de la experiencia directa o “la experimentación en propia carne”. Freud nos dice: «Haber oído algo y haberlo vivido son dos cosas de naturaleza psicológica totalmente distinta, aunque posean igual contenido» (BNOC, 1981, II, p. 2067). (cfr. 4. 1. 2. 1). De igual forma, podemos sostener: “ver una imagen de “algo”, y experimentar ese “algo”, son dos cosas de naturaleza psicológica distinta, aunque posean “igual” contenido.

[...] para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad, cuestión ésta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos. (BNOC, 1981, III, p. 2503).

Es decir, no existen en la vida real, ¡son imaginarios! y por otro lado, aquí esta lo paradójico: mucho de lo que es siniestro en la vida real, en la realidad psíquica o material, no lo sería en la ficción. Ésta, la ficción imaginaria creada por el artista -añadimos por nuestra parte- no podrá provocar un estado emocional como el de lo siniestro patológico, ya que las "convenciones" que rigen el mundo de las representaciones ficcionales, ya nos sitúan fuera del conflicto psíquico, y alejados del trauma. Lo siniestro imaginado, tan sólo será, eso, lo imaginado, no lo experimentado, aunque no ponemos en duda la capacidad emotiva de lo imaginado para provocar y experimentar ciertos estados alterados. Repetimos: no es lo mismo experimentar algo, que imaginar que lo experimentamos

En el caso de la literatura, se caracterizará porque los efectos o las «numerosas licencias», entre otras cosas, que utiliza "el poeta" de forma arbitraria, formarán el «mundo de su evocación» (BNOC, 1981, III, p. 2503). Tal como Freud (1919) comenta:

Entre las numerosas licencias de que goza el poeta también se cuenta la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella. En todo caso, nosotros lo seguiremos. El mundo de los cuentos de hadas, por ejemplo, abandona desde el principio el terreno de la realidad y toma abiertamente el partido de las convicciones animistas. Realizaciones de deseos, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, efectos todos muy corrientes en los cuentos, no pueden provocar en ellos una impresión siniestra, pues para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad, cuestión esta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos. De tal manera, el cuento de hadas, fuente de la mayor parte de ejemplos que contradicen nuestra teoría de lo siniestro ilustra prácticamente el primero de los casos mencionados: en el dominio de la ficción no son siniestras muchas cosas que lo serían en la vida real. (BNOC, 1981, III, p. 2503).

Ahora, nos resulta más fácil comprender esta cuestión. El propio Freud, ha sido bien claro. Si por ejemplo -en el caso de lo siniestro vivenciado mediante la realidad material-, asistimos a una muerte recién ocurrida y, mientras contemplamos al muerto, el cadáver se mueve o realiza algún tipo de contracción postmortem, puede darse el caso de que nos asustemos y, horrorizados, pensemos que acabamos de asistir a un hecho concreto, a una prueba de que el muerto ha resucitado, o vuelto a la vida. Estaríamos ante un caso de catalepsia o resurrección (cfr. 4. 3. 3. 3), entonces: «¿Quién osaría decir que es siniestro ver cómo, por ejemplo, Blanca Nieves abre los ojos en su ataúd?» (BNOC, 1981, III, p. 2501). En un mundo ficcionado todo es posible, no debería inquietarnos lo que en él suceda. Recordemos (cfr. 4. 3. 4. 4. 5), a Todorov: «[...] una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son [...]» (1981, p. 18-19).

Claramente, este ejemplo muestra las limitaciones de lo siniestro imaginado, en este caso, en los cuentos tradicionales, en la literatura. Ahora bien, ¿podemos trasladar esta argumentación al lenguaje plástico, al lenguaje audiovisual, a la fotografía, a la escultura, a una performance, a una obra de teatro, a una poesía, etc.? En estos casos, estaríamos hablando de representaciones, de objetos, de narraciones que tienen en su núcleo esencial el hecho de formar parte de la ficción, de pertenecer a la imaginación, a la fantasía del artista que crea dichos productos. Tan sólo son eso, productos artísticos a los cuales les atribuimos cierta capacidad de provocar sensaciones, que nos llevarán a sentir diferentes afectos.

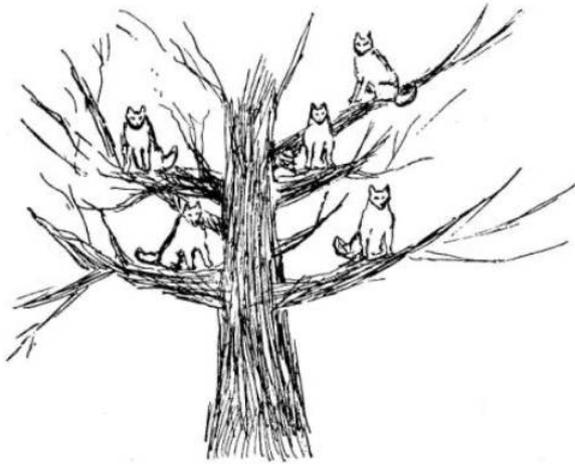
Si en el caso de la literatura, lo que sería siniestro en la vida real no podría serlo en la propia literatura, ¿por qué no, en la obra de arte? En este caso, en la pintura -por poner un ejemplo- ¿no ocurriría lo mismo? Es más, en la literatura, la transducción mediante los pensamientos en algunas ocasiones puede ser bastante potente (cfr. 2. 1. 3. 4. 1), a diferencia de la imagen, donde dependemos en muchas ocasiones de un impacto visual. Volveremos a la paradójica conclusión freudiana: «[...] *mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios, para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real*» (BNOC, 1981, III, p. 2503). Por lo que nosotros añadimos:

Mucho de lo que es siniestro en la vida real, no lo es en la ficción, y mucho de lo que pretende ser siniestro en la ficción, no lo será en la vida real. Por eso, que mezclar lo imaginado con lo vivenciado, como pudimos comprobar (cfr. 4. 3. 4. 6) en las imágenes unheimliche, resultará tremendamente confuso, y una forma de tergiversar las teorías freudianas, o de no haber sabido leer al Freud de *Das Unheimliche*, donde lo siniestro imaginado disuelve el contraste entre lo reprimido y lo superado. Es decir, la desaparición de la emoción siniestra como forma de experimentar lo siniestro patológico. Entonces, ¿qué nos queda de lo siniestro? de la experiencia emocional siniestra, aquella donde «lo siniestro emanado de los complejos reprimidos tiene mayor tenacidad» (BNOC, 1981, III, p. 2504), como por ejemplo, tal como Freud (1919), comenta en el caso de la ficción donde el joven Nathanael, fijado al padre por el complejo de castración: «El sentimiento de lo siniestro es inherente a la figura del arenero, es decir, a la idea de ser privado de los ojos (castración), y nada tiene que hacer aquí una incertidumbre intelectual [...]» (BNOC, 1981, III, p. 2491) (paréntesis añadido).

Y en el caso de la realidad, ocurría con el joven ruso Sergei (El Hombre de los Lobos) como hemos podido comprobar a lo largo de (cfr. 4. 3. 4. 6. 2). Por lo tanto, ahora, en lo imaginado donde el "poeta" «no ha obtenido un efecto puro» (BNOC, 1981, III, p. 2504), es decir, vivenciado mediante la realidad psíquica o la material, repito, entonces, ¿Qué nos queda de lo siniestro, de la experiencia emocional siniestra que supuestamente debe producir lo imaginado? ¿Será posible que una imagen ficcionada pueda causar una experiencia emocional siniestra equiparable a la experiencia emocional de lo siniestro patológico? ¿Seremos capaces de experimentar Das Unheimliche ante una película, cuadro, fotografía, obra de teatro...? Según los planteamientos freudianos, nos tememos que la respuesta es: NO.

A continuación, vamos a tratar de exponerlo mediante un ejemplo visual. Al final del capítulo anterior, pudimos comprobar la diferencia entre la imagen sensorial traumática y la imagen ficcionada. Reproducimos dos de estas imágenes.

Aparentemente, ninguna de las dos imágenes, tienen aspecto de albergar una capacidad de provocar lo siniestro, si no fuera, porque ya sabemos la historia de ambas. Pero, olvidémonos en la medida de lo posible (algo imposible), de esa circunstancia. Tratemos de contemplar las dos imágenes meramente como lo que son: dos imágenes diferentes entre sí, y sin contener explícitamente aspectos marcadamente inquietantes.



120. Sueño del Hombre de los Lobos.



121. Giorgio De Chirico.
El enigma de una tarde de otoño.1910.

Tan sólo vemos un extraño dibujo de unos lobos, y una plaza vacía.

La primera, como ya sabemos, pertenece a una imagen sensorial traumática, producto de una pesadilla, que a su portador le provocó fuertes ataques de angustia y miedo.

La segunda, una obra pictórica que trata de representar el recuerdo de una extraña y enigmática sensación.

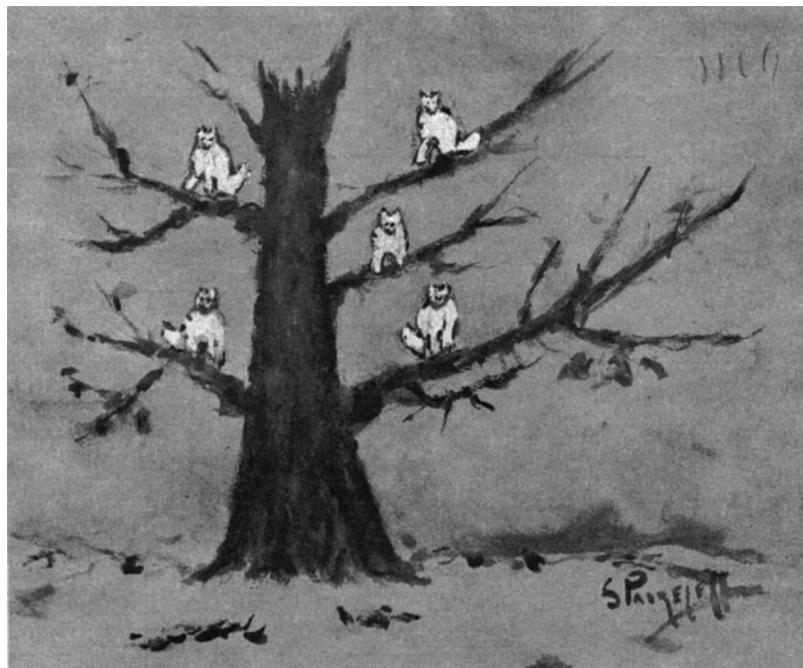
En el primer caso, podemos comprobar, que lo que resulta siniestro en la vida real, no lo es en la ficción, en la imagen representada, ya que ésta, evidentemente, no nos causa ni el más leve atisbo de inquietud. Es más, la imagen, posteriormente fue pintada por el propio Sergei en 1964, donde aparenta ser una ilustración.

En el segundo caso, en la pintura de De Chirico, lo que para Hal Foster (2008), resulta siniestro en la ficción, no lo es en la vida real, como pudimos comprobar a lo largo de (cfr. 4. 3. 4. 6. 1). Esta

es la paradójica conclusión freudiana, que hoy día en el arte mal denominado “siniestro” podemos contemplar.

Esta paradoja freudiana, nos pone en una situación un tanto compleja en lo que respecta a la “estética de lo siniestro”, ya que plantea que lo siniestro, entiéndase lo patológico, difícilmente podrá ser provocado mediante cuestiones estéticas. A partir de este momento, trataremos de desarrollar una posibilidad que nos permita articular esa difícil ecuación:

siniestro patológico - estética - siniestro imaginado



122. Serguei Pankejeff.
Ilustración de su pesadilla. 1964.

Esta y otras imágenes realizadas por Pankejeff, se encuentran en el Freud Museum London. Paradójicamente, la imagen sensorial traumática que tuvo gran influencia en la desgraciada vida de Serguei, acabó siendo una representación ficcionada. Una obra estetizada, convertida en pieza de museo y transfigurada a lo siniestro imaginado.

5.2 LA IRREPRESENTABILIDAD ESTÉTICA DE LA EMOCIÓN SINIESTRA

La paradoja freudiana nos indicó el camino hacia una de las cuestiones más importantes: la hipótesis de la experiencia emocional siniestra. Aquella que concebimos como única y que es la angustia, carente de representación psíquica (cfr. 4. 2. 2), experimentada mediante lo siniestro vivenciado (realidad psíquica y material).

Por otro lado, tenemos el sentimiento de lo siniestro, experiencia característica de lo siniestro imaginado. La experiencia emocional siniestra es planteada por nosotros a través de las teorías de

Freud en torno al retorno de lo reprimido. Un proceso psíquico en el que intervienen el efecto retroactivo, la compulsión a la repetición, la psicosis alucinatoria de deseo, la pérdida del objeto, y la angustia que antecede y provoca la represión.

Ahora bien, a la hora de plantear que la experiencia emocional siniestra, no podrá ser extrapolada a la obra artística, como vimos en el epígrafe anterior, y por lo tanto, mantener la hipótesis de que existe una dificultad en la transformación de lo siniestro al ámbito de la estética, no podemos obviar, que en ese proceso fracasado, sí cabe la posibilidad de concebir cierta transformación de energía psíquica en el proceso creativo. Aunque, en dicho proceso se disuelva la experiencia emocional siniestra, ya que quedará anulada, puesto que lo siniestro imaginado disuelve el contraste entre lo reprimido y lo superado, y no sólo eso sino que, también, y como consecuencia de dicha disolución, desaparecerá el proceso emocional derivado de ambas realidades. Por lo tanto, ya no habrá rastro de la experiencia emocional, es decir, la desaparición de la emoción siniestra como forma de experimentar lo siniestro patológico¹⁸⁵. En este caso, dicha emoción siniestra será sustituida por una experiencia meramente estética, aunque para Freud, en el proceso creativo, cabe la posibilidad de que se mantengan ciertos lazos asociativos con lo pulsional, y no con lo reprimido que retorna.

Freud, en *Totem y Tabú*, (1913), en unos de sus múltiples aproximaciones al mundo de la creación artística, planteó: «Las neurosis presentan, por una parte, sorprendentes y profundas analogías con las grandes producciones sociales del arte, la religión y la filosofía, y, por otra se nos muestran como deformaciones de dichas producciones» (BNOC, 1981, II, p. 1794).

Por lo que es común considerar el arte como un instrumento mediador entre el artista y el trauma. De lo que se deducirá: que en relación con la estética, existe la posibilidad de que se puedan desbloquear ciertas energías psíquicas reprimidas y que éstas, sean canalizadas a través del arte. Es decir, convertidas en objetos que sublimen aquel trauma reprimido mediante creaciones estéticas donde, supuestamente, lo bello adquirirá su función transcendente.

Esto no será exactamente así. En la sublimación, no se producirá ni lo reprimido ni la idealización del yo. Por lo tanto, no se buscará la meta que impide la represión, que no es otra que la satisfacción sexual, ni la idealización narcisísticamente investida, que persigue desinhibir al ser pulsional del sujeto. Cuestiones éstas que comúnmente asociamos al proceso de sublimación en su fin netamente narcisista.

En un primer lugar, nuestra propuesta estima que, en la elaboración de los objetos estéticos, además de la parte subjetiva inconsciente o pulsional que en muchas ocasiones impulsa el acto creativo, intervienen otros factores, como puede ser el caso de ciertas pautas cognitivas elaboradas por la conciencia. Dos de esas pautas, son los mecanismos procesuales que se desarrollan en torno a la estetización y la objetualización, donde, generalmente, el pensamiento racional impera. De lo cual deducimos: que la experiencia estética, mediante el proceso de la estetización, provocará una sensación que se organiza y constituye, en torno a modelos establecidos y conocidos regulados por el lenguaje plástico y que, por lo tanto, seremos capaces de asumir y, en algunos casos reconocer. Esos objetos artísticos, estarán referenciados en un reconocimiento psíquico representacional que como tal, provocará un sentimiento. Eso sí, controlado por la conciencia y el pensamiento. Por lo tanto, ya alejados del conflicto traumático.

Según la teoría de la sublimación, ciertamente polémica entre otras cosas, la visión freudiana del arte moderno tiene como fin, retribuir en belleza el malestar y la angustia de la sociedad. Digamos que según esta interpretación, uno de los destinos de la pulsión es el reconocimiento social a través de la sublimación, aparte de decidir qué objetos deberán ser sublimados. Este punto es importante, puesto que confiere al arte cierta capacidad catártica. Así lo asegura Freud en *Lecciones introductorias*

185 Roberto Harari en (1998, p. 21-34), y Diana Voronovsky (2015), sostienen que la angustia es la experiencia emocional característica de lo siniestro vivenciado, mientras que en lo siniestro imaginado la angustia, no se manifiesta.

al psicoanálisis, en la parte III *Teoría general de las neurosis*, en la lección XXIII, *Vías de formación de síntomas* (1916-17 [1917]), en donde dice:

El artista es, al mismo tiempo, un introvertido próximo a la neurosis [...] Su constitución individual entraña seguramente una gran actitud de sublimación y una cierta debilidad para efectuar las represiones susceptibles de decidir el conflicto [...] El dominio intermedio de la fantasía goza del favor general de la Humanidad, y todos aquellos que sufren cualquier frustración acuden a buscar en ella una compensación y un consuelo. (BNOC, 1981, II, p. 2357).

Normalmente, la gente no extrae de la fantasía nada más que un placer limitado debido a las restricciones que impone la represión, pero el artista, mostrará un dominio de ese factor reprimido impuesto por un yo idealizado. De tal forma, que mediante la sublimación, no será afectado por la idealización y la represión. Freud prosigue:

[...] (el verdadero artista), sabe dar a sus sueños diurnos una forma que los despoja de aquel carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los hace susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás. (BNOC, 1981, II, p. 2357).

El acceso de lo pulsional, a la esfera de la conciencia, se realiza como un proceso contrario al síntoma (a no ser que consideremos el proceso creativo como un mero síntoma). No sólo permitirá la satisfacción propia sino que adquirirá en la obra artística, una función social reconocida y necesaria que permitirá disfrutar a los demás.

La pulsión, recordemos, tiene prohibido el acceso a la conciencia (*cfr.* 4. 2. 1. 1). Es la agencia representante como representación psíquica que inviste la pulsión, y en la represión primaria es donde la pulsión quedará fijada como representante-representación. Esa parte de la pulsión es la que supuestamente podrá ser sublimada como energía psíquica pulsional. Ese resto que queda fijado en el inconsciente, no la de la represión secundaria, o la represión propiamente dicha (que no se ejercita en la sublimación, que permanece disyunta), donde se esa energía psíquica pasa desde el sistema primario al secundario, y se realizan diferentes investiduras y sobreinvestaduras (*cfr.* 4. 2. 1. 7). Todo lo contrario que la angustia que, como afecto, puede llegar directamente desde el inconsciente (*cfr.* 4. 2. 2).

También, es importante tener presente que en todo el proceso de transformación, desde la energía inconsciente, es conviene puntualizar que pasaríamos de un proceso puramente psíquico e interno del sujeto -el pulsional- a uno estético donde intervienen factores externos al sujeto que, de igual forma, influirán en el desarrollo psíquico emocional donde finalmente, se perderá gran parte de esa intensidad emocional contenida en la pulsión. Es en ese salto de la emoción (lo intrapsíquico) a la expresión (el objeto artístico), donde el sentimiento hará su presencia como acto simbólico en la palabra y será reconocido bajo el término de "lo siniestro".

En la obra de arte, en la expresión plástica de la *sensoemoción*, en el lenguaje consciente, la vanagloriada inmediatez del sentimiento será siempre un salto desesperado entre lo incognoscible y la expresión externa en nuestra conciencia. Una cosa son las emociones experimentadas y otra bien distinta los objetos estéticos de la experiencia creativa o los conceptos mentales exteriorizados en el lenguaje.

5. 2. 1 SUBLIMACIÓN FREUDIANA: la disyunción de la represión y la idealización

Para Freud (1987-1933), la sublimación puede ser entendida desde dos puntos de vista complementarios.

Así los define Nasio:

Por lo tanto el concepto de sublimación puede ser considerado según dos puntos de vista complementarios que aúnan los diferentes enfoques freudianos: la sublimación es o bien la expresión positiva más elaborada y socializada de la pulsión, o bien un medio de defensa susceptible de atemperar los excesos y los desbordamientos de la vida pulsional. (Nasio, 1996, p. 104).

Dentro de estos dos puntos de vista complementarios se encontrarían las diversas teorías o enfoques freudianos. Estos, para Massimo Recalcati (2006), serán cinco:

- 1 La sublimación es un destino posible de la pulsión
- 2 La sublimación esta disociada de la represión
- 3 La sublimación esta disociada de la idealización
- 4 El cambio de meta de la pulsión impone la idea de la satisfacción sublimatoria como social
- 5 En la sublimación hay un elemento de renuncia que acompaña el destino sublimatorio de la pulsión. (Recalcati, p. 51-57)

Se nos plantea acercarnos a lo más profundo que dijo Freud sobre las pulsiones. Según Lacan (1959-1960), éstas pueden dar satisfacción en más de una forma (Lacan, 1997, p. 113). Si en la sublimación está en juego cierta forma de satisfacción de las pulsiones que, al emprender este camino, se han desviado de su meta (la satisfacción sexual), entonces: «La sublimación, es representada como diferente de esa economía de sustitución en que se satisface habitualmente la pulsión en la medida en que está reprimida». (Lacan, 1997 S 7, p. 136).

Ahora nos encontramos de lleno con el punto 2: La sublimación está disociada de la represión. Por lo que en la sublimación, puede llegar a producirse satisfacción sin represión. Creemos que éste, es un punto importante en el que detenernos a la hora de plantearnos si lo siniestro imaginado, como supuesto producto de la sublimación, es una consecuencia de lo reprimido que retorna.

En el retorno de lo reprimido, el síntoma es un signo de ese retorno que se manifiesta como una sustitución significativa de la meta de la pulsión. Es uno de los destinos de la pulsión, ahora, reprimida: retornar. Entonces, cabe preguntarnos, ¿en la sublimación, en lo siniestro imaginado, se produce también un retorno de lo reprimido? Lacan (1959-60), comenta:

Aquí la función del significante adquiere todo su alcance, pues es imposible, sin hacerla intervenir, distinguir el retorno de lo reprimido y la sublimación como modo de satisfacción posible de la pulsión. Es una paradoja –la pulsión puede encontrar su meta en algo diferente a su meta, sin que se trate allí de la sustitución significativa (el síntoma como signo de un retorno de lo reprimido), que constituye la estructura sobredeterminada, la ambigüedad, la doble causalidad, de lo que se llama el compromiso sintomático. (Lacan, 1997, S 7, p. 136-37), (paréntesis añadido).

Lacan nos advierte de que ante esta cuestión, la función del significante, es la que habilita la diferencia entre la sublimación y el retorno de lo reprimido. El significante en el inconsciente. Puede estar determinado por múltiples significados lo cual nos viene a indicar que el pensar, puede estar constituido por significantes que continuamente pueden cambiar de significado. Así, si el retorno de lo reprimido es una clara manifestación del síntoma, y a su vez: «El síntoma es el retorno vía sustitución significativa, de lo que está en el extremo de la pulsión como meta» (Lacan, 1997, S, 7, p. 136).

Nos encontramos que la sublimación, podrá implicar un cambio en dos de sus destinos: una sustitución de meta y de objeto pero no como viene siendo habitual. En este caso, dicho cambio no será impulsado por la represión.

Como ya hemos mencionado, el retorno de lo reprimido, núcleo sintomático de lo siniestro, a su vez se convierte en síntoma como «modalidad sintomática de la satisfacción» (Recalcati, 2006. P. 54). Se nos planteará una nueva modalidad dentro de la teoría económica de la sustitución, en esta ocasión, surgida no de la represión, sino, de la sublimación. En el caso de las pulsiones sexuales reprimidas, éstas son las que determinan la aparición de síntomas. En el caso de la sublimación, como bien apunta Recalcati:

[...] la sublimación cumple el recorrido inverso del síntoma freudiano; en ella las pulsiones sexuales se dirigen hacia metas no sexuales. La pulsión sublimada no es reprimida sino conducida a la satisfacción por desviación respecto de la satisfacción sexual. Ella impone un cambio de meta, sin reducir la dimensión de la satisfacción pulsional como tal. (2006, p. 54-55).

Podemos plantearnos, que en la sublimación, no existe realmente “una meta”, sino que se reorientará hacia un objeto relacionándose directamente con la libido objetal. Para Freud (1914): «La sublimación es un proceso que se relaciona con la libido objetal y consiste en que el instinto se orienta sobre un fin diferente y muy alejado de la satisfacción sexual» (BNOC, 1981, II, p. 2029).

Al decir *muy alejado de la satisfacción sexual*, lo estamos distanciando de su meta originaria y desiderativa. Al relacionarlo con la libido objetal, nos remitirá a un objeto externo donde se acumula la catexis de la libido, es decir, la energía psíquica que se une o asocia con determinado objeto. Es entonces cuando viene a colación el punto 3: La sublimación está disociada de la idealización.

La idealización, podemos entenderla como una relación que establece el sujeto con un objeto especular que es investido narcisísticamente. Es una forma de investimento, de un movimiento cuyo fin supone una cobertura del ser pulsional, un proceso narcisista que implicará siempre un “forma de represión”¹⁸⁶, ya que, en definitiva, de lo que se trata es de impedir al ser pulsional del sujeto su manifestación. Lo que se reprime, precisamente, es eso que en el sujeto no concuerda con su representación idealizada. Se producirá un conflicto entre lo reprimido y el ideal del sujeto, del cual, la represión sustraerá su fuerza. De un modo completamente inverso se desarrollará la sublimación:

[...] la sublimación no concierne ni a la identificación que está en el corazón de la idealización, ni a la represión de eso que resulta incompatible con la representación idealizada del sujeto. La sublimación no es una idealización. (Recalcati, 2006, p. 55).

186 Debemos puntualizar que puede darse cierta confusión entre los términos represión y reprimido. Es conveniente tener en cuenta y retomar lo dicho en el epígrafe (cfr. 4. 2. 1. 1) referente a la represión y sus fases, por lo tanto, cuando suponemos que se ha producido una “forma de represión”, deberemos diferenciar si ha sido la primaria o la secundaria, como en este caso. Entendemos que esta cuestión puede suponer una complicación más añadida a la ya de por sí difícil interpretación de la sublimación, pero creemos que es necesaria para poder llegar a comprender este proceso.

Entonces, si no es una idealización, no existirá la represión. De aquí, que el propio Freud estime que la sublimación puede ser algo alejado de la idealización, en el sentido contrario a ejercer una supuesta cobertura sobre el sujeto pulsional, desiderativo. La pulsión, encuentra en la sublimación un aliado inédito. En *Introducción al narcisismo*, Freud (1914), nos comenta:

La idealización es un proceso que tiene efecto en el objeto, engrandeciéndolo elevándolo psíquicamente, sin transformar su naturaleza. La idealización puede producirse tanto en el terreno de la libido del yo como en la libido objetual. Así, la hiperestimación sexual del objeto es una idealización del mismo. Por consiguiente, en cuanto la sublimación describe algo que sucede con el instinto (la pulsión) y la idealización algo que sucede con el objeto, se trata entonces de dos conceptos totalmente diferentes. (BNOC, 1981, II, p. 2029) (paréntesis añadido).

Si en la sublimación no se produce la idealización del sujeto con el objeto, y tan sólo establece su relación a través del proceso de idealización de la libido objetual, al orientar la satisfacción sobre un fin diferente y muy alejado de la satisfacción sexual y (para la sublimación), exento de idealización objetual, puede ocurrir que en ocasiones: «La formación de un yo ideal es confundida erróneamente, a veces, con la sublimación de los instintos» (BNOC, 1981, II, p. 2029).

El *yo ideal*, es creado bajo la atenta mirada de la conciencia, y tiene su crítico origen bajo la influencia que ejercen en el desarrollo del niño los padres, educadores, las convenciones sociales y en general todos los mecanismos represores que se mantienen en el entramado social. Esto, se orienta, se construye psíquicamente desde una estructura represora que, en el afán de superar las contraindicaciones represoras, emergerá como un *yo ideal* y, afianzado en el narcisismo, proyectará identificaciones idealizadas en los objetos. La sublimación, tal como Freud (1914), dice, concretamente, no contempla la misma meta, recordemos: «La sublimación describe algo que sucede con el instinto (la pulsión) y la idealización algo que sucede con el objeto, se trata entonces de dos conceptos totalmente diferentes» (BNOC, 1981, II, p. 2029) (paréntesis añadido).

Entonces, la sublimación, tan sólo afecta a las pulsiones, puesto que la idealización elevada a un *yo ideal* no asegura que se logre sublimar éstas. Si no, que más bien, nos somete a las exigencias yoicas favoreciendo la represión propiamente dicha:

La producción de un ideal eleva, como ya hemos dicho, las exigencias del yo y favorece más que nada la represión. En cambio, la sublimación representa un medio de cumplir tales exigencias sin recurrir a la represión» (BNOC, 1981, II, p. 2029).

La sublimación por su parte, no perseguirá la misma meta, la de las exigencias del yo, tan sólo desviará las pulsiones hacia otro fin diferente no sexual, en donde la represión secundaria no actuará. Casi se produce el proceso contrario que antes comentamos: la pulsión sublimada es conducida a la satisfacción puesto que en el proceso creativo, aparentemente, no subyace una fuerza coercitiva, más bien todo lo contrario.

Ahora volveremos a la pregunta planteada anteriormente:

¿En la sublimación, en lo siniestro imaginado, se produce también un retorno de lo reprimido? No, puesto que la represión secundaria no llegará a ejercerse. Al contrario, en la sublimación se establece cierta conexión con lo pulsional, no con lo reprimido que retorna ni con la parte reprimida de los complejos infantiles. Entonces, cabe preguntarse: Si la pulsión tiene prohibido el acceso a la conciencia, pero mediante la sublimación puede acceder, ¿qué es lo que ocurre con la pulsión? ¿Cómo en el proceso de la sublimación se puede llegar a establecer contacto con lo pulsional, es

decir con la energía inconsciente si ésta ha sido objeto de la represión primaria y secundaria? Si en la sublimación no interviene lo reprimido, y si esto forma parte del inconsciente, ¿cómo y con qué entra en contacto en la sublimación?

La sublimación establece contacto con la pulsión, y ésta, a su vez, establece contacto con el *ELLO*:

En este sentido el ello se concibe como «el gran reservorio» de la libido y, de un modo más general, de la energía pulsional. La energía que utiliza el yo la toma de aquel fondo común, especialmente en forma de energía «desexualizada y sublimada. (Laplanche-Pontalis, 1993, p. 113).

En el *ello*, se constituye el vértice pulsional de la personalidad, de tal forma que sus contenidos «son la expresión psíquica de las pulsiones» (Laplanche-Pontalis, 1993, p. 112). Son inconscientes y, generalmente, son de origen «hereditario e innatos en parte reprimidos y adquiridos» (Laplanche-Pontalis, 1993, p. 112). Los contenidos inconscientes “hereditarios”, no pueden ser otros que los adquiridos filogenéticamente, es decir, las representaciones inconscientes generadas a partir de la represión primaria como parte esencial del inconsciente, conocidas como *urphantasien* (fantasías originarias o primordiales), que ontogenéticamente son adquiridas, es decir individualmente “innatas”. Esta parte inconsciente, es de la que no forma parte lo reprimido pero sí la represión y en concreto, la represión primaria donde quedó fijada la pulsión como agencia representante de la representación psíquica, que inviste la pulsión y tiene prohibido el acceso a la conciencia (cfr. 4. 2. 1. 5). Es con estos restos de las representaciones inconscientes de la agencia representante, donde la pulsión se ha fijado y donde se establecerá la inconsciente conexión pulsional del *Ello*. Como hemos dicho: allí donde se formaron las representaciones inconscientes, las *urphantasien* (cfr. 4. 3. 4. 3. 4).

Con esto no queremos decir que el *ello*, sea completamente inconsciente, pero sí, una gran parte de él. Es en el inconsciente donde establecerá contacto la parte pulsional no reprimida de la sublimación. La sublimación como proceso que se desarrolla, en parte consciente y en parte inconsciente, no toma partido por lo reprimido: «la sublimación representa un medio de cumplir tales exigencias sin recurrir a la represión» (BNOC, 1981, II, p. 2029), se desliga de las exigencias del Yo idealizado. Esta “represión” debe ser entendida como “lo reprimido”, puesto que ejerce un proceso desinhibidor del yo. Pero necesita adquirir el impulso de la energía pulsional inconsciente. Si el inconsciente está formado por la represión y lo reprimido ¿de dónde toma la sublimación esa energía inconsciente?

De esa parte formada por la represión misma¹⁸⁷. De la que también se nutre el retorno de lo reprimido y el efecto retroactivo de las representaciones. Es decir, de las representaciones inconscientes, o las representaciones-cosa. Por eso la sublimación es tan compleja, ya que en su desarrollo y funcionamiento coexisten acciones un tanto paradójicas y no resueltas como la articulación del inconsciente, con la supuesta ausencia de “represión” que debemos entender como el proceso de “lo reprimido”, donde la represión con posterioridad (o propiamente dicha), trata de “dar caza” a la carga libidinal para tratar de deshinibirla. Esta represión actúa, no ya en la agencia representante de la pulsión (representante de la representación en la represión primaria), sino sobre «ramificaciones psíquicas de la representación reprimida. Sobre aquellas series de ideas procedentes de fuentes distintas, pero que han entrado en conexión asociativa con dicha representación» (BNOC, 1981, II, p. 2054). En el retorno de lo reprimido, el proceso que se desencadena no es igual que el de la represión primaria. En la represión secundaria o propiamente dicha, lo que retorna, se deriva de las consecuencias de los procesos represivos ejercidos sobre las representaciones deformadas, investidas, contrainvestidas y sobreinvestidas, que se manifestarán como síntomas y permitirán la asociación del representante-pulsión a aquella representación reprimida, ahora deformada.

187 Ver anexo.

Creemos necesario volver a recordar:

«Para ser justos, debemos señalar, que lo que realmente retorna es la representación, y no el representante de la representación. El representante, es la representación de la pulsión inconsciente, que necesita de un representante para hacerse consciente. La represión primaria se ejerce sobre el representante-representación, con lo cual el representante se escinde y queda fijado en el inconsciente, la represión en el representante fracasa, puesto que ahora ha quedado fiado en el inconsciente. La representación seguirá los procesos represivos y culminara con su deformación que permitirá el retorno de lo reprimido. No así con el representante, que debido a su escisión, posibilita el retorno de lo reprimido ya escindido de su representante-pulsión, es decir, del factor cuantitativo afectivo displicente que altera el nivel homeostático del aparato psíquico. La representación se revelará en síntomas, y mediante el efecto retroactivo activará la regresión del representante-pulsión desde el inconsciente, que se asociara a la nueva representación fruto del proceso represivo que deforma aquella primera representación reprimida» (cfr. 4. 2. 1).

Esta es otra de las razones que argumentamos en nuestra investigación y que valida nuestra hipótesis. Lo siniestro imaginado, como producto de una supuesta sublimación que canaliza la experiencia de lo siniestro mediante sus obras, no se podrá equiparar a la experiencia emocional de lo siniestro vivenciado, ya que no se producirá el proceso que determina un retorno de lo reprimido. Tan sólo, un cambio de orientación (tal como acabamos de explicar en la nota al pie de página, relacionando el yo inconsciente y la represión) de las pulsiones fijadas en la represión hacia otro fin, donde los efectos del retorno de lo reprimido no se podrán experimentar y, de igual forma, tampoco equiparar a la sublimación a través de la estetización y objetualización de dichas pulsiones a no ser que consideremos la creación artística como un síntoma. Cuestión ésta sumamente interesante, pero que escapa a nuestra investigación.

5. 2. 2 LACAN Y LA SUBLIMACIÓN DEL OBJETO

En el caso de Jacques Lacan, la sublimación fue tratada en su seminario sobre *La ética del psicoanálisis* (1959-60). Su teoría, prácticamente, se apoya en una sentencia: *La sublimación eleva un objeto a la dignidad de la Cosa* (Lacan, 1997, S 7, p. 138). Esta cuestión, podemos resumirla como una operación simbólica. Es la "elevación" de un objeto imaginario a la dignidad de la Cosa. Ese objeto narcisista e imaginario que será elevado a la dignidad de la Cosa, estará retorciendo "la cosa" freudiana¹⁸⁸. (cfr. 4. 3. 4. 2. 2), y mantendrá el foco en la obra de arte, en la estética, (por eso estamos interesados en las teorías de Lacan). La Cosa (*das Ding*), encontrará en la estética dos vías:

Una como la representación reiterada del objeto a través de la renovación perceptiva¹⁸⁹, donde se procederá a la transfiguración del objeto en la Cosa (las manzanas de Cézanne).

La otra, mediante la autentificación del objeto (el objeto Duchampiano), donde se suspenderá su significación ordinaria y de este modo, facilitará la «presentificación» de la Cosa.

188 Donde la representación deberá testimoniar la realidad de lo representado. La representación o imagen existente en el yo, como yo-placer, deberá ser hallada nuevamente en la percepción de la realidad, ya que la irrealidad de lo representado subjetivamente, es irreal, imaginado.

189 A este respecto, ya apuntamos al inicio de esta investigación (cfr. 2. 1. 3. 2 y 2. 1. 3. 3), concretamente, en torno a los *qualia* y los perceptos, ciertas cualidades basadas en la filosofía de la mente. En este momento, el enfoque será a través del psicoanálisis.

Tanto en la una como en la otra, la ausencia, vacío o agujero tratarán de adquirir capacidad representativa, es decir, romper la ausencia simbólica de un objeto imaginario. La ausencia, la desimbolización del objeto meramente imaginario: las manzanas de Cézanne que representan un objeto, y el urinario de Duchamp como autorrepresentación, no están significados en lo simbólico, nos llevarán, en ambos casos y en cierto sentido a la incursión de lo Real en lo simbólico: Las manzanas realmente no son manzanas, el urinario que realmente es, no es un urinario, es otra cosa. Las cajas de brillo de Warhol, ¿son como las cajas del supermercado, o son otras cajas? La mimesis no es el problema. Si las cosas son las imitaciones de las ideas, el arte imitará las imitaciones de las cosas. En todo caso, en la representación se realizará una transfiguración del objeto, no tan sólo una mimesis. Este objeto al cambiar, adquirirá nuevas y renovadas cogniciones perceptivas a través de las sensaciones afectivas que dejará la percepción (*cfr.* 2. 1. 3. 3 y 4. 2. 1. 3), tal como nos dice Recalcati: «En la primera vía la presencia del objeto convoca la ausencia de la Cosa, mientras que en la segunda la condición de la presentificación de la Cosa es ausentificación del objeto» (2006, p. 7).

La sublimación lacaniana establecerá una diferencia entre las obras representativas, meramente retinianas. Donde se llevará a cabo la renovación perceptiva que facilitará el encuentro ausente con la Cosa, como es el caso de esta obra de Cézanne.



123. Paul Cézanne. *Manzanas y naranjas*. 1899.

Y las obras que establecen la ausentificación del objeto, donde de alguna manera se inicia la desmaterialización de la obra de arte, la derrota de lo retiniaino, y se suspende su significación ordinaria para llegar a la presentificación de la Cosa, como es el caso de esta mítica obra de Duchamp y por qué no, también la de Warhol.



124. Marcel Duchamp. *La Fuente*. 1917.



125. Andy Warhol. *Caja de Brillo*. 1964.

5. 2. 3 LA COSA FREUDIANA Y LA LACANIANA

Freud estableció su contacto con la "cosa" en el *Proyecto de psicología para neurólogos*, (1895 [1950]). Con ello argumentó la irremediable incursión de lo desagradable en la trama del pensamiento (cfr. 4. 3. 1. 5). En el fallido *Proyecto*, Freud trató de representar los procesos psíquicos «como estados cuantitativamente determinados de partículas materiales especificables» (BNOC, 1981, I, p. 211). Que

a continuación, recordaremos brevemente. Estas partículas materiales, serían las neuronas sometidas a diferentes procesos de reposo y movimiento (principio dinámico de la energía psíquica). Establecerá para ello diferentes tipos de neuronas. Una de ellas permanecerá inmóvil mientras que las otras como neuronas llave y motriz, serán investidas y sometidas a la ley del movimiento. De tal forma que, en los procesos psíquicos, las neuronas establecerán diferentes asociaciones y combinaciones básicamente de dos tipos: de deseo, y de percepción. En la neurona inmóvil, es en la que se establecerán las diferentes combinaciones. Esta neurona, es nombrada por Freud (1895), como la neurona tipo "a". Es constante, mientras que la neurona que se suma, la neurona "b", habitualmente será variable. En este enlace neuronal perceptivo ente las neuronas "a" y "b", se realizará, entre otras cosas, la verificación entre "a" y "b", mediante un análisis que posteriormente el lenguaje denominará como *juicio*: «[...] descubriendo al mismo tiempo la semejanza que realmente existe, por un lado, entre el núcleo del yo y la porción constante del complejo perceptual» (BNOC, 1981, I, p. 237).

Ese análisis comparativo con el núcleo del yo, debe entenderse como la capacidad de volver a encontrar en el exterior aquella representación identificativa del yo-placer inicial, donde el yo se reconoce. En el análisis de reconocimiento y juicio, lo que se busca es que la representación existente en el yo, en su núcleo, pueda ser hallada nuevamente en la percepción de la realidad.

Pero, el núcleo del yo, la "cosa", es inalcanzable, es un "objeto perdido" que no podrá ser rememorado.

Este análisis, para determinar la semejanza entre el núcleo del yo y la porción perceptiva, será lo que Freud planteó posteriormente, en *La Negación* (1925), (cfr. 4. 3. 4. 2. 2), donde se examina el papel del juicio en términos de afirmación y negación como un acto intelectual. Lo cual, nos permitirá aceptar o rechazar las "cosas" y conceder a éstas su existencia en la realidad. Siguiendo con el *Proyecto*, allí, el lenguaje no solo nombró el *juicio* sino que la neurona "a", fue nombrada como la *cosa del mundo* (*Ding*). Esa neurona inmutable, núcleo del yo (en *La Negación*), buscará la equivalencia representativa real para poder suplir la representación imaginaria insatisfactoria.

Lacan (1959-60), al abordar la Cosa, volverá a los textos de Freud el del *Proyecto* y el de *La Negación*, pero estimará en la pérdida del goce su núcleo básico. *Das Ding*, representará en el aparato psíquico el polo secreto del deseo: «La Cosa sinónimo de objeto perdido, da la razón del deseo y subsiste como marca de nostalgia de reencuentros imposible» (Mijolla, 2007, II, p. 307).

En *La ética del psicoanálisis* (1959-60), es donde Lacan abordará la Cosa. En la sublimación, como anteriormente comentamos, es donde hallará la posibilidad de reencuentro y desencuentro. Mediante su articulación estética, Lacan nos permitirá articular la paradójica disyunción entre lo siniestro vivenciado y lo imaginado. El propio Freud (1925), nos advirtió en *La Negación* sobre la existencia real de un objeto imaginado. No es necesario volver a encontrar en la percepción real un objeto imaginado, puesto que el pensamiento puede hacer presente *por reproducción en la imagen*, "algo" que una vez fue percibido. Lo importante, es volver a encontrarlo, saber que aún existe, que no se perdió o desapareció aquello que, ahora, tan sólo es imaginario. Así, de esta forma, el encuentro con un objeto imaginario nos producirá "algo", una sensación que proviene de la esfera perceptiva del pensamiento, por su capacidad de reproducción en lo imaginario cuando lo que realmente se busca y se desea es la realidad del objeto percibido, que no imaginado. Por tanto, el fundamento, la noción de *Cosa*, podemos situarla en la articulación inconsciente del deseo:

[...] su origen da lugar al Otro inconsciente, como potencia poseedora del significante de la satisfacción, mientras que la realidad es derribada por la función simbólica de rastros de recuerdo del objeto perdido respecto del cual el deseo del hombre es enajenado. (Mijolla, 2007, II, p. 307).

5. 3 DE LO BELLO A Lo Real: estetización y objetualización de lo siniestro

Parafraseando el título del libro *Lo Bello y lo Siniestro* del difunto Eugenio Trías (1982), sin intención de subvertir su memoria, pretendemos subirnos a sus hombros para poder ver más allá. Ciertamente, el insustituible filósofo español, nos orientó en esa extraña sensación, que en la estética supuso por parte de Sigmund Freud (1919), la inclusión de lo siniestro. Si acaso no lo hemos dicho, resáltémoslo ahora con toda la rotundidad que se merece y hagamos "justicia": *Das Unheimliche*, se erige como un hiato, una escisión, una parada obligada para poder apreciar y valorar una propuesta sumativa allí donde «*el material de la estética*», «*que está a trasmano*» y «*descuidado*», omite lo siniestro.

El maestro vienés se propuso reforzar y ampliar el campo de la estética, añadiendo una nueva categoría: Lo Siniestro. Y con ello, como no, establecer en dicha categoría la asociación entre lo inconsciente y lo psíquico, demostrando una vez más, que el inconsciente determina la conciencia y como tal, cierto aspecto de la estética que se deriva de ella.

Refiriéndonos a la conciencia, a la que hicimos explícita alusión anteriormente (*cf.* 4. 3. 4. 1), al mencionar al problema que conlleva lo material y lo psíquico, creemos oportuno indicar la línea establecida en torno a las relaciones entre el inconsciente y la conciencia ya que consideramos que, tanto los planteamientos freudianos como los lacanianos (de los que haremos denostado uso en esta parte final y conclusiva de nuestra investigación), forman parte de la cadena evolutiva en torno a las teorías que determinan la realidad.

La frase acuñada por Paul Ricoeur «*les maîtres du soupçon*», "los maestros de la sospecha" (Torralba, 2013, p. 7), refiriéndose a Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud, puede ser entendida desde nuestra perspectiva como una nueva visión de tres maestros (al que añadiremos otro más). Esta nueva visión culminará en torno a la conciencia y la realidad. A la "sospecha" que igualmente podemos mantener en el planteamiento siguiente: ¿Es la realidad, la que determina la conciencia, o es la conciencia la que determina la realidad? Pues bien, deberemos incluir otra opción, la freudiana, aquella que suscribe que la realidad está determinada por el inconsciente.

1770-1831 HEGEL: La conciencia determina la realidad

1818-1883 MARX: La realidad determina la conciencia

1856-1939 FREUD: El inconsciente determina la realidad

1901-1981 LACAN: El inconsciente está estructurado como un lenguaje

Si lo siniestro es experimentado en lo siniestro vivenciado mediante la realidad material y la psíquica, podemos establecer unas ciertas similitudes:

La realidad material: La realidad determina la conciencia (marxista)¹⁹⁰.

La realidad psíquica: El inconsciente determina la realidad, y si el inconsciente está estructurado como un lenguaje, Lacan quiere decir que nuestra conciencia de la realidad estará determinada por

¹⁹⁰ Respecto a esta asociación entre las doctrinas marxistas y el inconsciente, podemos encontrar referencias (mucho más brillantes), en (Slavoj Zizek, 1992).

lo simbólico, es decir, por la cadena *sígnica* homeostática que capacita la subjetividad procesada de una realidad figurada en la cadena significante.

Así pues, tenemos un primer enclave en el que sustentar la importancia de las teorías freudianas y no es otro que el que acabamos de describir. De la mano de Jacques Lacan y su retorno a Freud, evolucionó hasta situar al sujeto más allá de la conciencia de sí, al encontrarse sometido bajo el deseo del Otro. Absorto en un mundo de significantes anudados en lo simbólico, por lo tanto, dependiente de una inquietante extimidad, que lo situará en los bordes de la Cosa, al igual que el sujeto *burkiano* se encontraba inmovilizado al límite del sublime riesgo.

El otro enclave en el que fijar las teorías freudianas es el de la estética, donde Freud no pudo encontrar asideros teóricos lo suficientemente especializados que le ayudasen en su solitaria disertación. En este sentido, creemos conveniente resaltar una cuestión un tanto llamativa. La omisión, por parte de Freud (1919), de algunos "posibles" referentes teóricos estéticos como son los empiristas británicos Joseph Addison (1672-1714), Edmund Burke (1729-97), el filósofo prusiano Immanuel Kant (1724-1804), o el alemán Karl Rosenkranz (1805-79). Todos ellos, desde el *pleasure kind of horror* de *Los placeres de la imaginación* (1712), de Addison, hasta la *Estética de lo feo* (1853) de Rosenkranz, editaron trabajos en torno a las cuestiones estéticas displicentes. En los trabajos de estos autores, ya se podía entrever la deriva emocional negativa que se inmiscuía en la estética, de la mano de lo sublime. Estas investigaciones, podrían ser consideradas como los referentes anteriores a las cuestiones estéticas que plantea Freud, ya que en su queja en torno a la falta de atención de la estética al abordar las cuestiones desagradables, obvia a todos estos autores. Algo que puede resultar un tanto extraño, puesto que a lo largo de su obra, no es difícil encontrar referencias a autores del romanticismo, como: Schiller, Jean Paul, Heine o Schelling, fuera a parte de otros autores tan conocidos como Kant, Goethe, Nietzsche o Schopenhauer, además de abordar obras de grandes artistas como Leonardo, Miguel Ángel, y Dostoievski.

Evidentemente, si Freud, dado sus conocimientos, no recurrió a las referencias anteriormente citadas, es probable que aquellas cuestiones estéticas abordadas anteriormente no puedan ser aplicadas a la concepción e incursión de lo siniestro en la estética. Esencialmente, desde el psicoanálisis se aplica a la estética la capacidad de poder provocar lo siniestro imaginado, concretamente desde el campo literario. En cierta forma, la literatura no es equiparable a las artes plásticas, quizás pueda ser más afín y discurrir en cierta medida paralelamente al arte cinematográfico. La esencia narrativa de ambas disciplinas las confiere cierta similitud. Siendo así, será pertinente valorar estas cuestiones y plantearnos si la angustia aplicada a la estética es una nueva vía abierta hacia una desconocida, hasta entonces, categoría estética: lo siniestro, que de la mano de Freud comienza a darse a conocer.

Partiendo de lo inconsciente y de la estética, lo siniestro plantea un problema que reiteradamente venimos señalando a lo largo de nuestra investigación y que en realidad, subyace en el núcleo de la hipótesis planteada en esta tesis. Ésta, no es otra que la de tratar de articular las limitaciones que hemos enunciado recientemente (cfr. 5. 1 y 5. 2). La dificultad de establecer una proyección estética fehaciente de lo siniestro vivenciado en lo siniestro imaginado, más allá de la mera estetización y objetualización, más allá de la representabilidad formal. De tal forma, que un objeto artístico pueda llegar a provocar la experiencia emocional de lo siniestro patológico, auténtica vivencia de lo traumático, generadora de angustia carente de representación psíquica. Aquella "paradójica conclusión freudiana".

5. 3. 1 LA ARTICULACIÓN DE LO VIVENCIADO CON LO IMAGINADO

Las propuestas en torno a la sublimación, por parte de Freud (1914) y Lacan (1959-60), así como la realidad psíquica de lo siniestro patológico sustentada en el complejo de castración y el retorno de lo reprimido, nos han llevado a establecer que existen diferencias y dificultades para articular ambas experiencias: lo siniestro vivenciado con lo siniestro imaginado. Allí donde Freud encontró un tope: la angustia de castración.

Esas diferencias, han quedado expuestas en los procesos psíquicos de la emoción siniestra y los de lo siniestro patológico, donde se desarrollará la experiencia emocional siniestra propiamente dicha. Los primeros, los procesos psíquicos emocionales, establecerán el funcionamiento básico del inconsciente a través de unos procesos principales tales como: la elaboración onírica, la psicología de los procesos oníricos en la ordenación metapsicológica, el sentido progresivo, las imágenes sensoriales, la inversión del sentido perceptivo en la regresión, la realización de deseos, el deseo alucinado como identidad de percepción, la confrontación de deseos, cómo la represión combate el displacer, el registro inconsciente de la emoción y la sustitución de las huellas mnémicas por la conciencia.

Los segundos, los de la experiencia emocional siniestra que se desarrolla en lo siniestro patológico, serán los procesos inconscientes característicos que determinarán el desarrollo de los diferentes factores que intervienen y definen como lo siniestro es experimentado. Entre estos procesos podemos identificar: la sensación, la emoción y el sentimiento en lo siniestro, la importancia del concepto lingüístico, el núcleo de lo angustioso que –además– es siniestro, el retorno de lo reprimido, la represión, lo reprimido inconsciente, las huellas mnémicas inconscientes, el efecto retroactivo de las representaciones, la represión primaria y la fijación de la pulsión, A todo esto tenemos que añadir el destino de la pulsión y también cómo funciona lo reprimido y cómo la angustia no es representada psíquicamente además del destino de la pulsión, también, como funciona lo reprimido, y como la angustia no es representada psíquicamente. En lo siniestro vivenciado, será decisiva la importancia crucial del giro en 1920: la insuficiencia del principio de placer, la tensión psíquica del deseo alucinado, la necesidad del sistema de desear, la inclusión de lo desagradable en la trama del pensamiento, el peligro de volver consciente lo inconsciente, la pulsión, la compulsión a la repetición, la clasificación temática provocadora de estímulos displicentes, las dos realidades de lo siniestro vivenciado, la *phantasie* y el fantasma, la realidad material, la realidad psíquica, el complejo de castración, y las imágenes *unheimliche*.

Todos estos factores nos llevan a plantearnos la necesidad de resolver las diferentes cuestiones expuestas, fundamentalmente, abordando el problema desde una posición un tanto crítica, pero a la vez, no exenta de un sentido resolutivo con el fin de poder aportar una propuesta factible y rigurosa, que nos permita comprender la difícil conjunción entre lo psíquico inconsciente y la estética de lo siniestro imaginado.

Para ello, es necesario, en torno a lo siniestro, establecer una articulación partiendo de las teorías de Freud para llegar a Lacan y desde éste, volver a Freud. Este retorno a Freud que propuso Lacan, es una de las formas de poder articular las diferentes cuestiones, que intervienen y dificultan la relación de lo siniestro con la estética. Esta articulación, supone reactualizar algunas de las teorías en las que se sustenta *Das Unheimliche*. Concretamente, su núcleo traumático, el complejo de castración, que será articulado con las teorías de Lacan del falo imaginario (-φ), es decir, de la castración¹⁹¹. De esta forma, junto con la sublimación lacaniana, construiremos un puente con el que esperamos poder

191 Así lo sostiene Rabinovich: «*la correcta aprehensión del Unheimliche*», (1999, p. 84). No está diciendo entender, comprender, observar, atender, etc. Al utilizar el término aprehensión, esta focalizando intencionadamente la atención sobre la captación y aceptación subjetiva de un contenido de conciencia.

superar las limitaciones freudianas establecidas entre lo siniestro vivenciado y lo imaginado. Es éste, uno de los problemas fundamentales al relacionar lo siniestro con la estética. Problema, por cierto, escasamente tratado y obviado por los teóricos.

En Freud, la angustia, la represión, el complejo de castración, la compulsión a la repetición y el retorno de lo reprimido, serán los procesos principales que intervienen en *Das Unheimlich*. Estos procesos determinan el retorno de los complejos infantiles reprimidos, siendo el de castración el núcleo de lo siniestro.

Lacan (1962-63), por su parte, asociará *Das Unheimlich*, con la angustia, y ésta, se encontrará inserta en el complejo de castración, eso sí, entendido como la ausencia simbólica de un objeto imaginario. Esta ausencia, si falta, llegará a provocar angustia que podemos definir como una emoción de catástrofe subjetiva, completamente equiparable a la freudiana. Aquella que entendemos como un afecto que proviene del inconsciente y será experimentado como una sensación carente de representación psíquica.

En la actualidad, la articulación de lo siniestro con el campo de la estética, en líneas generales, se asocia al arte mediante tres propuestas teóricas concretas:

1 A través de un "retorno de lo Real", en el realismo traumático que plantea Hal Foster (2001).

2 En la concepción enfrentada de la mirada con la imagen, donde el arte se convierte en un elemento que "agujerea", o un elemento que "tapa". Se producirán sendas articulaciones: una será "lo que agujerea", en el "nada-para-ver" y la mirada de Lacan, en contraposición de la otra, "lo que llena la falta" en el "todo-para-ver" y de las imágenes de Freud, que plantea Gérard Wajcman (2001).

3 A partir de una "estética antvisual", en las pasiones de lo Real que plantea Miguel A. Hernández-Navarro (2006).

En todas ellas, el concepto freudiano de "lo siniestro", será entendido y relacionado como el lugar de emergencia de lo Real en lo Simbólico (Hernández-Navarro, 2006, p. 21). Bajo esta ecuación, se articularán las propuestas de Freud de lo siniestro vivenciado (lo siniestro patológico, el trauma que retorna), con lo siniestro en la ficción, pero en esta ocasión, más allá del restrictivo corpus freudiano donde la ficción quedaba desligada de la realidad. Ahora, mediante lo "real" lacaniano, la dimensión simbólica del deseo y la *phantasie* freudiana, se encarnarán en la objetualización y estetización de la emoción siniestra que, como producto estético, pretendidamente "antvisual" rasgará la homeostática cortina simbólica. El complejo de castración y la angustia con todos sus efectos como experiencia emocional siniestra, tratarán de encontrar en la obra de arte el lugar de su expresión.

5. 3. 1. 1 LA ANGUSTIA Y LA ESTÉTICA: *Das Unheimliche* como nexo común

Tanto desde el planteamiento freudiano como desde el lacaniano, la angustia es la característica esencial de lo siniestro y, en relación con la estética, a través de la siguiente fórmula: mediante la angustia que hay que tapar, o la angustia que agujerea, es decir, que "destapa".

En Freud (1919), esto se consumará en el retorno de lo reprimido. En Lacan (1962-63), en la incursión de lo Real. De tal forma, que se establecerá un paralelismo entre "lo siniestro" y "lo Real". Este paralelismo estará articulado, como venimos señalando, en torno a la angustia y, en el arte, en lo referente a la estética. Es decir, a la capacidad que tiene el sujeto, a través de una representación sensible, de tomar conciencia de sí, estableciendo relaciones subjetivas con los objetos artísticos mediante sensaciones sensoriales que expresan un sentimiento y que sensibilizarán una referencia experiencial. Esta cuestión, no resuelta en lo siniestro en la ficción, nos llevará a plantearnos dos líneas de investigación diferentes para abordar el tratamiento de lo siniestro por parte de la estética. Ambos plantean la resolución de un problema, la irrepresentabilidad psíquica de la angustia, por lo tanto, de lo siniestro:

- la angustia en Freud
- el registro de lo Real en Lacan: lo no simbolizado

En términos freudianos, lo siniestro en la ficción, la incursión estética de lo siniestro, anulará la realidad psíquica y la material, diluyendo la experiencia emocional siniestra, es decir, "taponando", cambiando la meta de la pulsión orientando la satisfacción hacia un fin diferente y exento de idealización objetual. Donde la obra de arte se convertirá en atributo de la belleza, ahora trascendente y con poderes ciertamente catárticos.

En términos lacanianos, el arte debe ser puesto en relación con lo Real, es decir, sublimado a la dignidad de la Cosa, imponiendo un sentido que va desde lo Real hacia lo simbólico, distanciándose de la supuesta práctica artística (como es el caso de lo freudiano), que nos remitiría más a lo simbólico. Se trata de «definir psicoanalíticamente la esencia de la obra de arte» (Recalcati, 2006, p. 10). Para ello, Massimo Recalcati, en *Las tres estéticas de Lacan*, nos propone una forma de entender a éste, a través de tres estéticas: la del vacío, la anamórfica y la de la letra. También a partir de la sublimación artística, donde la ausentificación y la presentificación de la Cosa, entendida ésta como la articulación inconsciente del deseo, se presentará en la obra de arte como una intermediación estética a modo de agujero, de un vacío, de una falta¹⁹² que nos interpelará mediante nuestra propia mirada provocando angustia, es decir, *Das Unheimliche*. Lo exento de articulación en la cadena significante, por lo tanto no existente y no simbolizado: lo Real.

Para ambos autores podría tratarse de lo siniestro, que es finalmente representado a través de la ficción. Recordemos que en Freud, la representación psíquica se dará mediante la representación-cosa (inconsciente) y la representación-palabra (preconsciente-conciencia), y en Lacan mediante el significante, que será inscrito a través del registro de lo simbólico en la palabra, y del registro de lo imaginario en las fantasías diurnas, las ensoñaciones, las experiencias oníricas, etc. Este registro, el imaginario determinará su grado de dominio en base a la capacidad de la apropiación simbólica de las fantasías por parte del sujeto. En definitiva, Freud nos remite al plano de lo imaginario. Lacan al de lo simbólico, no simbolizado. Se abren dos vías de construcción en torno a la fenomenología representativa de lo siniestro en el campo de la estética: la vía de lo imaginario, y la vía de lo Real.

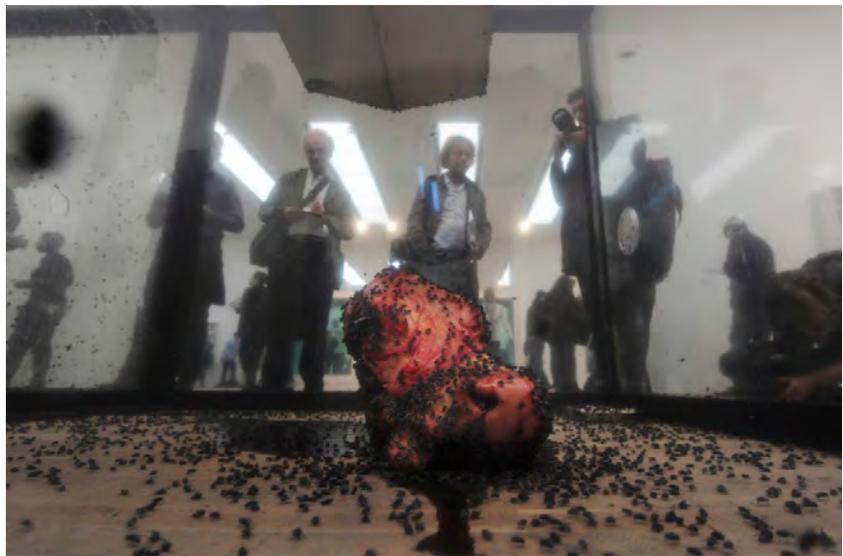
192 El sentido de "falta", quedará irremediabilmente asociado al objeto perdido: objeto "a". Esta ausencia o vacío, se manifestará mediante la frustración, la privación y la castración. Posteriormente las asociaremos con las tres estéticas y la sublimación lacaniana, partiendo de las interpretaciones de Joël Dor (2013).

VÍA DE LO IMAGINARIO



126. Arnold Böcklin.
La isla de los muertos. 1883.

VÍA DE Lo Real



127. Damien Hirst.
Mil años. 1991.

En estas dos imágenes, podemos apreciar claramente la disyuntiva que se plantea en torno a dos formas diferentes de concebir el arte. En la primera imagen, el referente imaginario habilitará el consecuente proceso de simbolización, que permitirá integrar una lectura consciente de la obra. Sin embargo, en la segunda imagen, el proceso de simbolización quedará inconcluso ante la atónita mirada. Todos podemos reconocer que el elemento incluido en la vitrina es una vaca, pero no somos capaces de establecer un proceso de simbolización puesto que nuestras experiencias referenciales en torno al elemento "vaca", no se corresponden con lo que podemos contemplar. Tendremos que hacer un esfuerzo ante la ausencia simbólica de un objeto registrado en nuestro imaginario, cuyo referente real es la "vaca común", la que "ríe" y nos alimenta registrada en nuestra conciencia.

5. 3. 1. 2 LA ARTICULACIÓN ESTÉTICA DE *DAS UNHEIMLICHE*

1 La vía de lo imaginario: la obra es un velo de lo inconsciente.

Será la que se emprende como consecuencia de lo sublime y de la representación idealizada controlada por el idealismo trascendental kantiano. En esta vía, se aunó la deriva emocional y sensible del empirismo inglés con el racionalismo cartesiano. De esta síntesis se derivará la idea de que si bien, todo el conocimiento comienza en la experiencia, no "todo él" procederá de ella. El conocimiento, se establecerá mediante un proceso de síntesis entre la sensibilidad, la imaginación y el entendimiento (la estética trascendental). De estas bases razonadas, llegaremos a mediados del siglo XIX, donde el idealismo alemán surtirá las fuentes del Romanticismo y abrirá una grieta en la conciencia del yo, donde la actividad infinita de éste, culminará con los cantos irracionales que anuncian lo inconsciente, aún ausente del pensamiento pero vislumbrado en sueños, imágenes alucinatorias, experiencias hipnóticas, y en las leyendas folclóricas y mitológicas representadas con imaginación. Así se hará presente en la obra de algunos artistas. Como reflejo que expresa la escisión creciente entre el ser como sujeto y su entorno social y cultural, «La inscripción de las experiencias inconscientes reprimidas en la sensibilidad, daría lugar al sentimiento de lo siniestro, ese retorno de cosas que fueron familiares y cuya aparición ante el sujeto, produce en él sentimiento de horror y espanto» (Trías, 2001, p. 164). Esta opción estética, será culminada en la teoría psicoanalítica de la sublimación donde «Para Freud, la función del arte, si queremos comprenderla en su raíz, es el tapón, llenar una falta –ya sea en la modalidad social de retribuir en belleza el malestar en la cultura» (Wajcman, 2001, p. 160). Esta retribución mediante la belleza que sublima¹⁹³ lo reprimido inconsciente y taponan el retorno de lo reprimido, encontrará en la representación artística de lo siniestro un medio que facilitará la construcción de un proceso sensocognitivo que culminará en el sentimiento de lo siniestro, muy alejado éste de aquella angustiada sensación que como afecto, llega del inconsciente carente de representación psíquica y que conocemos como angustia patológica. En el caso de lo siniestro, esta angustia tiene su núcleo en el conflicto traumático del complejo de castración.

2 La vía de lo Real:

Esta vía, al contrario que la anterior que culmina en la sublimación freudiana -donde el arte se convirtió en un medio capaz de intermediar entre el artista y el trauma, para posteriormente cumplir un cometido social idealizado en torno a la belleza, por lo tanto, con ciertas pretensiones trascendentes-, pues bien, como veníamos diciendo, en esta vía, la de lo no simbolizado, abrirá e impulsará una nueva relación entre el arte, los artistas y el público. En ella tendrán cabida ciertos aspectos, hasta ahora proscritos y ausentes, en la intermediación que se establece mediante la estética entre sus agentes operantes. Se realizará el proceso que culminará con la inclusión de lo siniestro en lo imaginario, causa ésta que provocará la emoción siniestra, la aparición de lo Real en lo simbólico.

La fractura del registro imaginario por la inclusión de lo siniestro como objeto extraño, impedirá la especular idealización de la imagen que en su intento de reflejo sustitutivo como señuelo atraparé la imaginaria ilusión. Romperá esta dinámica arcaica mitológica de la imagen y agujereará el campo fenoménico ilusorio que se ejercita en "el ver" más que en "el mirar". Ya no podemos "ver" el "señuelo ilusorio", ahora, "algo" me mira como un fantasma que me contempla y pregunta: ¿qué soy, quien soy, qué quieres de mí?. La obra de arte, abandona el catártico remedio auxiliador, ahora no responde, sino pregunta.

193 Este planteamiento no exento de problemas, llevará comúnmente a plantear de forma equivocada que el arte es una forma de interpretar el inconsciente del artista a partir de los objetos que crea. Es decir, que la sublimación es el medio de gestionar el trauma, confundiendo la sublimación con la represión. Tal como planteamos anteriormente en (cfr. 5. 2. 1).

A continuación, acometeremos el modo en que en nuestra opinión se establecen las dos vías: la imaginaria, la que tapa mediante los antecedentes estéticos de lo siniestro centrados en la categoría estética de lo sublime, donde se incluyó en la función estética contenidos de carácter negativos como antecedente a lo siniestro como categoría estética, y la vía de lo no simbolizado, la que agujerea, la abierta por la "estética lacaniana" y que se caracteriza por la fracturación del registro imaginario, la construcción del objeto artístico alrededor el vacío y la inclusión de lo Real en el registro simbólico que en este caso se equiparará con la experiencia emocional siniestra.

5. 3. 2 LOS ANTECEDENTES ESTÉTICOS DE LO SINIESTRO: hacia la vía de lo imaginario

En el anterior epígrafe (cfr. 5. 3), el que encabeza esta parte de la investigación ya planteamos la necesidad ante la irrepresentabilidad estética de la emoción siniestra (cfr. 5. 2), de abrir unas vías de exploración que nos permitiesen la articulación de lo siniestro vivenciado con lo siniestro imaginado (cfr. 5. 3. 1), donde *Das Unheimliche* se postulará en el nexo común entre la angustia y la estética (cfr. 5. 3. 1. 1), lo cual nos permitió plantear la posibilidad de una articulación estética mediante dos vías, la vía imaginaria y la vía no simbolizada o vía de lo Real (cfr. 5. 3. 1. 2). Centrados en la vía imaginaria, es indiscutible e irremediable establecer unos antecedentes estéticos de lo siniestro mediante las categorías estéticas de lo bello y lo sublime, cuestión está, que como ya dijimos fue planteada de forma excepcional por el fallecido filósofo Eugenio Trías, en su ya aclamada obra: *Lo bello y lo siniestro*, cuya primera edición se remonta al año 1982. Partiendo, básicamente, de sus planteamientos hemos creído conveniente mostrar de una forma no demasiado extensa cual es la importancia de los antecedentes y referentes estéticos que nos permitan articular la vía imaginaria con lo siniestro.

5. 3. 2. 1 LA VORÁGINE DE LA ILUSIÓN OPTICA

El siglo XVII se caracterizó, entre otras cosas, en ser una centuria contradictoria de pasajes claros y oscuros en la historia de la humanidad. En un mismo tiempo alumbró la modernidad del pensamiento europeo y oscureció la condición humana mediante la quema de brujas, entre otras cosas. Es difícil concebir dos posiciones tan extremadamente alejadas o de una incomprendibilidad abrumadora. Si el Renacimiento europeo reflejó un progreso y una vitalidad extraordinarios, el Barroco supuso la ralentización de las expectativas generadas. Esto afectó a todas las actividades humanas. Tuvieron que soportar guerras entre estados y la propagación de enfermedades como la peste. Las tensiones bélicas y la radicalización religiosa por parte de reformistas y católicos vieron en las prácticas populares como la magia, mediante pactos, conjuros y hechizos, la reencarnación del demonio. La brujería se ejercitaba mediante la magia negra, que servía para provocar males y la magia blanca, cuyo cometido era producir algún beneficio, bien a nivel personal o hacia otras personas. Principalmente, esta persecución fue llevada a cabo con más brutalidad en los países del continente que habían sufrido conflictos bélicos, guerras de religión, puesto que la tensión política y social prevalecía. Alemania, Suiza, los Países Bajos españoles, Francia e Inglaterra fueron los países donde la persecución se realizó de forma más violenta y sanguinaria.

El desorden, la confusión, la violencia, la enfermedad, la desigualdad social, la injusticia, la pobreza, el hambre, el miedo, reinaban en muchos o casi todos los ámbitos de la vida, dependiendo

del origen social. La cultura y la mentalidad de la gente se vio sometida a fuertes modelos sociales, la iglesia y los poderes gubernamentales impusieron un cambio de sentido, y en algunas ocasiones suprimieron y destruyeron gran parte de la cultura popular, como la adivinación, astrología, animismo, alquimia, hechicería, posesión demoníaca, brujería, curaciones mágicas. Aunque resulte extraño, estas creencias eran comunes entre la mayoría de la gente, bien iletrada, analfabeta o formada, y es difícil entender cómo se puede compaginar con una época que se caracterizó por la moderna experiencia científica. (Munck, 1994).

En las obras de Shakespeare, fallecido en los comienzos del siglo XVII, se describe un universo mágico, misterioso y maravilloso, que bien puede ser el reflejo de la sociedad barroca en sus inicios. En palabras de Laurence W. B. Brockliss:

Los hechos anómalos atestiguan el pecado de los hombres, los fantasmas se paseaban y resucitaban las estatuas. Era un mundo donde los hombres sólo tenían un limitado control sobre sí mismos e incluso aún menos de su medio ambiente. Eran juguetes de la naturaleza salvaje y despiadada, y esparcimiento de los espíritus malignos e invisibles capaces de conjurar tempestades y convertir en animales a los seres humanos. Sólo unos pocos seres sagaces, brujas y hechiceros, tenían la medida de este paisaje inolvidable y podían doblegar sus fuerzas a los propios deseos. (2000, p. 161).

La concepción que tenían los europeos de su existencia en el mundo era una mezcla de lo natural y lo sobrenatural. Se encontraban sometidos a las desventuras cósmicas que dependían de las luchas fratricidas entre Dios y el diablo. El orden natural era constantemente alterado y la visión de los planetas era interpretada en concepciones de ventura y desventura según su conjunción.

La naturaleza, en muchas ocasiones corroboraba las expectativas sobrenaturales y contradictorias. Era fuente de fenómenos, que más bien pertenecían al folklore y las leyendas de nacimientos monstruosos, hombres lobo y vampiros, que aseguraban el lado fantástico e irracional de las creencias populares donde los astrólogos, adivinos, nigromantes y alquimistas se convertían en jueces mediadores capaces de controlar y redirigir la fuerza de la naturaleza descontrolada y siniestra (Brockliss, 2000, p. 162).

En este mundo fantástico e irracional, no es de extrañar la necesidad de mecanización científica de la naturaleza, de apartarse de las concepciones aristotélicas y agustinianas y tratar de encontrar un método que dé solución a la experiencia, mediante la explicación científica de los hechos naturales como así fue en el racionalismo y el empirismo. Copérnico, Galileo y Newton, serán los principales personajes que establecerán las bases del avance científico. Durante el transcurso del siglo, las ideas científicas se esforzaron en encontrar demostraciones racionales, lo que influyó notablemente en el retroceso de la creencia en los milagros, la magia, la brujería y la astrología, ya que estos fenómenos no podían llegar a ser explicados en términos científicos.

No sólo estas creencias se vieron perturbadas y cuestionadas sino que, también, muchas de las creencias religiosas que provenían de las doctrinas cristianas tradicionales fueron sacudidas con el inicio de secularización. Sumidos en las turbulencias de una época que arrastra el lastre de la reforma y la contrarreforma, que aplacan las creencias populares, se puede entender los periodos de esplendor y decadencia que para muchos encierra el Barroco.

El Barroco se corresponde con la puesta en escena de la dramatización de la vida. La construcción de un mundo armonioso y de una belleza proporcionada como reflejo del equilibrio humanista, que se verá turbada por el descubrimiento que sitúa al hombre fuera del centro del universo. Desplazado del antropocentrismo se percata de que el mundo no ha sido creado a su medida y por lo tanto, tampoco es su dueño. La búsqueda de nuevas expresiones de la belleza que puedan dar cabida a su posición, pasan por lo asombroso, lo sorprendente, lo desproporcionado. La puesta en práctica de

los efectos y su artificiosidad, decantan la estética barroca hacia la búsqueda del infinito. El hombre espiritual acierta a comprender la estructura profunda que subyace en lo ilusorio, lo excesivo, lo extraño, alejado de aquella mirada monocular y desbordando los límites materiales del objeto y los límites terminales de la representación. La visión se orienta hacia un más allá sugerido por unos recursos formales que utilizan la luz como medio que sugiere, esconde y oculta en las sombras, para atravesar las tinieblas hacia un espacio sin límites. Martin Jay (2003), en sus estudios sobre la cultura visual establece que se dan tres regímenes escópicos: la mirada cartesiana, el régimen empírico y el régimen barroco. De este último destaca su dispersión y multiplicidad.

Además de un gusto por lo peculiar y lo extraño, el régimen barroco se encuentra fascinado por la «ilegibilidad» de la realidad que representa, así que se disfraza con imágenes que generalmente suelen ser deslumbrantes y desorientadoras. Asimismo, adopta múltiples puntos de vista como la asimetría, el trampantojo y las sombras, acercándose a los efectos de lo sublime. Nietzsche (1878), también tenía su opinión sobre el Barroco:

El estilo barroco siempre nace del desfloreamiento de cualquier gran arte, cuando las exigencias en el arte de la expresión clásica se han vuelto demasiado grandes, como un fenómeno natural al que se asistirá sin duda con melancolía -porque precede a la noche-, pero al mismo tiempo con admiración por las artes compensatorias, a él peculiares, de la expresión y de la narración. Cuentase aquí ya la elección de temas y asuntos de suma tensión dramática, ante los que aun sin arte tiembla el corazón, pues cielo e infierno del sentimiento están demasiado cerca; luego la elocuencia de los afectos y gestos intensos, de lo sublimemente feo, de las grandes masas, en general de la cantidad en sí -tal como esto se anuncia ya en Miguel Ángel, el padre o abuelo de los artistas barrocos italianos-: las luces del crepúsculo, de la transfiguración o del incendio sobre formas tan intensamente delineadas. (2007, V II, § 144, p. 49-50).

Nietzsche, destaca la tensión dramática y el carácter contradictorio, los gestos intensos, lo sublimemente feo y, ciertamente, imprime un tono delirante a sus observaciones, atribuyendo al Barroco capacidades expresivas que se acercan a connotaciones que no atienden a limitaciones, como si de un impulso *dionisiaco* estuviéramos hablando. También podemos encontrar referencias al horror y el terror en el arte barroco, concretamente en la pintura, de la mano de los *affetti* con la representación del dolor extremo, mediante Las Furias y la sutileza de la muerte, en Las Vanitas, donde el valor simbólico trata de reflejar el *momento mori*, tan presente en el ideario barroco.

Hemos creído conveniente perfilar escuetamente el panorama de la época e incidir en el carácter fantástico e irracional que se pueden dar en el pensamiento, en las creencias populares, y en la estética, puesto que todas ellas forman parte del imaginario de la época y pueden llegar a suponer un fuerte arraigo en el inconsciente colectivo y determinar cierta filiación hacia lo siniestro, lo fantástico y el mundo onírico. Claramente podemos considerar estas cuestiones como un claro valor de expresión y síntoma de las penurias existentes en aquel periodo que acabó siendo el inicio de la modernidad, canalizado hacia la ilustración.

Que Descartes, Pascal, Calderón y Shakespeare, se plantearan y se cuestionaran la realidad mediante la comparación con el sueño y el estado de vigilia, no es de extrañar puesto que vivieron el periodo convulso y contradictorio del Barroco. Así pues, ellos apelan a las claras connotaciones irreales de la realidad, planteando una cuestión irracional y de duda, que se genera, a partir de la necesidad de responder a la pregunta de: ¿Qué es lo verdadero? A esta cuestión, de difícil solución, atañe el enigma de saber si los sueños vida son.

5. 3. 2. 2 HACIA LO SUBLIME

En el trascurso de los años que van desde el siglo XVII al XIX, podemos situar tres periodos que serán fundamentales para la evolución del pensamiento filosófico y estético: El Racionalismo, el Empirismo y el Idealismo, enmarcados entre la Ilustración y el Romanticismo. En la transición del Racionalismo al Empirismo, la respuesta a las logoteorías continentales fue clara por parte de los intelectuales británicos. Éstos, centraron su interés en la experiencia, y concibieron en lo sublime una categoría que contenía la belleza cargada de connotaciones negativas. La crisis de la Gran Teoría (Tatarkiewicz), puso fin al reinado de una estética basada en la belleza clásica. Se produce el paso de una apreciación objetiva de la belleza a una apreciación subjetiva.

La Ilustración, marcará un periodo en el que se confirmará el cambio de la estética y la autonomía moral que apuntalará, a su vez, la tan nombrada «autonomía del arte». Los acontecimientos desencadenarán la desilusión. Los totalitarismos y sus consecuencias estigmatizarán la razón ilustrada. Ésta, se demostró «impotente y trágica en su capacidad ordenadora de la realidad» (Villacañas, 1988, p. 9). Se rompe el pacto con el poder por parte de los elementos protagonistas del pensamiento. Como consecuencia y respuesta, surge el idealismo y el romanticismo. De éste último brotará una corriente que albergará una deriva hacia lo inconsciente. El dios romántico, entendido como infinitud revelada que se refleja en el inconsciente de la naturaleza y se revela en el lado oscuro de ésta. El ser humano es reflejo e identidad de esta naturaleza revelada mediante los sueños, las experiencias de hipnosis, las imágenes alucinatorias, las imágenes populares que se derivan de la leyenda y el folklore, asuntos mitológicos, etcétera. Se configurará una estética que reclamará para sí la capacidad de expresar aquello que debiendo de permanecer oculto, se ha revelado.

5. 3. 2. 3 DE LO BELLO A LO SUBLIME

La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos.

Eugenio Trías. (2001, p. 52).

El fenomenal trabajo de Trías nos ayudara a entender los procesos por los cuales lo bello y lo sublime están relacionados. Como todo proceso evolutivo, en este caso, afrontaremos cronológicamente su estudio. La concepción de lo bello está fijada y asumida en nuestra sociedad desde tiempos pasados, gracias a la cultura griega. En este caso, la belleza se consideraba una cualidad del objeto, por lo que es habitual hoy en día recurrir a definiciones clásicas como "proporción" y "armonía", definiciones que son fáciles reconocer en la multitud de imágenes que invaden nuestra percepción día a día.

En el S XVIII irrumpen y se imponen términos como "genio", "gusto", "imaginación" y "sentimiento". Un nuevo horizonte en la concepción de lo bello se está formando. Estos términos no tienen nada que ver con las características del objeto sino, más bien, con las cualidades y capacidades del sujeto que las experimenta. La búsqueda de lo bello relega las reglas limitativas y nos introduce en la consideración de los efectos que produce, entre ellos, la experiencia de lo sublime.

En la antigüedad grecorromana, lo bello implicaba armonía y justa proporción, la antigua cultura clásica encontraba su ideal en el equilibrio entre los órdenes humano y divino, que se expresaba como armonía y proporción. Toda experiencia que nos sustraiga de esa voluntad de equilibrio, será causa de fatalidad. La razón del ideal del equilibrio y la proporción griegos se encontraba en la arraigada

concepción del mundo como un cosmos, es decir, como una totalidad ordenada y armónica que al mismo tiempo, y por eso mismo, es bella¹⁹⁴. El griego clásico se organizaba a semejanza de un orden superior, que descubría en el mundo. Ese orden superior se manifestaba en signos inconfundibles que los seres humanos sólo podían copiar o reproducir en sus costumbres, en sus reglas, o relaciones matemáticas.

Queda claramente establecido que el mundo de la apariencia sensible, encerraba un carácter limitativo y formal de armonía y proporción entre las partes. Según Trías (2001), no será hasta el S IV d.C, cuando empiezan a brotar las primeras ideas antigriegas, en torno a la divinidad, concebida como idea plenipotenciaria e infinita, en contra de la idea definida y limitativa.

Los platónicos y neoplatónicos (antiguos o renacentistas) concebían la belleza en su pura simplicidad espiritual y luminosa, manteniendo ese carácter limitativo y formal, de armonía y proporción entre las partes. Esta era la forma de definir la belleza, belleza sometida y limitada que encontraban en el mundo de la apariencia sensible.

También las estéticas de raíz estoica y vocación materialista, así como las estéticas de la belleza concebida como idea luminosa (estéticas de la armonía y estéticas de la luz), llegaban a la misma conclusión a la hora de plantear la belleza en su presentación sensible, en términos de medida y limitación. Apartaban, repudiaban del ámbito de lo bello, todo aquello que implicara o sugiriera desproporción, desorden, infinitud y caos. Obviamente, limitación y proporción en el mundo griego, eran totalmente incuestionables, por lo tanto, maldad, fealdad, falsedad, irracionalidad, pasaban a ser sinónimos de ilimitación, infinitud y caos, de lo que se deduce que lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo. Se establecía así una suposición, mantenida en el ámbito de la estética hasta el S XVIII, que no fue cuestionada hasta llegar a la teología patrística, ya en el renacimiento, por Nicolás de Cusa.

5. 3. 2. 3. 1 TEOLOGÍA DEL INFINITO

Las exégesis que vamos a tratar, son las escritas por parte de algunos de los más importantes padres capadocios, conocidos como los padres de la iglesia oriental. En este caso vamos a referirnos a la obra de San Gregorio de Nisa (330-394), sin olvidar la obra de Gregorio Nacianceno (329-389). Según Blázquez (2007), en sus obras podemos rastrear restos de huellas platónicas, principalmente obtenidas del *Timeo*¹⁹⁵.

En la exégesis y discursos teológicos de los capadocios, encontramos alusiones al *piélago infinito*, πέλαγος ἄπειρον, mar, abismo, océano sin límite y sin fin. Pensamientos visuales sensibilizados en imágenes, que nos invitan a imaginar alegóricamente, a simbolizar conceptos, como bien dice Juan Eduardo Cirlot: «Los elementos de la alegoría pueden retornar a su estado simbólico en determinadas circunstancias, es decir, si son captados como tales por el inconsciente, con olvido de la finalidad semiótica y meramente representativa que poseen» (2003, p. 47).

194 El Cosmos grecorromano como totalidad ordenada, que se enfrentara a la idea romántica del Universo, donde el caos y el azar conforman su origen. Ideas, conceptos antagónicos que iremos encontrando, y nos ayudaran a comprender mejor el desarrollo de los diferentes conceptos.

195 Obra de Platón escrita en torno al año 360 a. C, donde se profundiza entre otras cosas en el problema cosmogónico del origen del universo, la creación del hombre y sobre todo, procura poner en claro la analogía existente entre el mundo de las ideas y este mundo y entre este mundo (macrocosmos) y el hombre (microcosmos), (Platón, 2006). No es difícil encontrar paralelismos entre el *Timeo* y el Génesis. (González, 2002).

En un principio, si nos remitimos a los versos del antiguo testamento, encontraremos la acepción de "piélagos" o "pelagus", referida al mar.

Principalmente, son traducciones de la Biblia Vulgata, traducciones al latín de la Biblia hebrea y griega realizada a finales del siglo IV (382 d. e. c) por Jerónimo de Estridón. En la mayoría de los casos, nos enfrentamos a paráfrasis que intentan explicar unos textos en un sentido figurado. Pensemos en las diferentes interpretaciones, en sus traducciones del hebreo, griego, latín y finalmente español. Es pertinente reconocer y aceptar las licencias literarias. Así pues, encontramos la acepción "piélagos" preferentemente en: Libro I, libro de la sabiduría 14, 6; Isaías 9, 10; 44, 27; Jonás 2, 6; Eclesiástico 18, 10. En el contexto del Antiguo Testamento el término "piélagos" suele estar asociado a cuestiones negativas, alusiones al abismo, extensión que lo cubre todo, pero es pertinente destacar unos versos del Eclesiástico titulado "Grandeza de Dios y pequeñez del hombre" (18, 9-10), donde encontramos: «Los días del hombre están contados, mucho será si llega a los cien años. Como gota de agua en el mar¹⁹⁶, como grano de arena, sus años son pocos frente a la eternidad» (Ubieta López, 2009, p. 1019). (nota añadida).

Claramente podemos interpretar la pequeñez de una gota de agua, su insignificancia, frente a la inmensidad del mar, cuestión esta, que en los capadocios no pasará inadvertida.

No será hasta el siglo IV d. C, donde hallaremos las primeras reflexiones en torno a la posibilidad de un pensamiento sobre el infinito en sentido positivo.

Cuando hablamos de infinitud en el pensamiento griego, no nos estamos refiriendo al significado que hoy en día tiene para nosotros el término «infinito». Por parte de los griegos, se designaba al término ἄπειρον¹⁹⁷, un significado que literalmente quiere decir «sin límites», por lo tanto «ilimitado». Así pues, nos encontramos que el término «infinito» plantea dificultades. Una de ellas es su inagotabilidad: lo que es infinito, no puede estar nunca presente en su totalidad en nuestro pensamiento.

Según Zellini (1980), lo ilimitado, se vuelve un concepto que se manifiesta como principio negativo y disolvente en contra del orden impuesto por el límite, lo obstaculiza y nos enfrenta a una realidad en estado informe y desorganizado, cuya consecuencia, es que todas las cosas dejan de ser reconocibles como entes concretos, y los acontecimientos aparecen desligados, imprevisibles y en una evolución carente de lógica.

Tanto Aristóteles como Anaximandro, están de acuerdo en que el ἄπειρον es un principio «divino, inmortal e indestructible». Ante esta afirmación, surge una duda: ¿un principio negativo como el infinito, puede estar asociado a lo divino? Anaximandro empleó el infinito en dos sentidos diferentes:

1 Temporal: refiriéndose a la inagotabilidad de la sucesión de cielos cósmicos.

2 Permanencia y Atemporalidad de su sustrato último. Anaximandro empleó el término ἄπειρον como sinónimo de Dios¹⁹⁸.

196 En *Tratado de la virginidad* de Gregorio de Nisa (I, 42-43), podemos encontrar una clara alusión al verso del Eclesiástico, los versos del niseño dicen: "Esa gota de sudor a la mar infinita" (De Nisa, 1966, p. 261, 263).

197 "El ámbito de significados tradicionalmente encerrados en el término ἄπειρον no hace sin duda demasiado inverosímiles algunas afirmaciones aristotélicas que revelan su naturaleza, de un lado divina e incomprensible y, de otro, en cambio, ambigua y refractaria a cualquier acercamiento e intento de comprensión". (Zellini, 1980, p. 12). Kant se referirá al infinito como lo que supera, lo que está más allá de nuestros sentidos.

198 "Dios es definible únicamente como ser indefinible, y la teología negativa, al negar todo de Dios, da su única descripción posible: en términos similares se referirían a lo «divino» el Pseudo-Dionisio, Escoto Eriúgena y Nicolas de Cusa. M. Eicino atestigua que los Órficos llamaron a la mente divina «ojo infinito» (Zellini, 1980, p. 15).

Anaximandro definió el *arche* del cosmos como lo ilimitado o indeterminado. Anaxágoras concibió el *Nous* divino como «lo que carece de límites». Por lo tanto, la valoración positiva del infinito es admitida como definición de la esencia del origen divino del universo, mucho antes de la aparición del cristianismo. Como hemos podido comprobar, la terminología utilizada ya desde Aristóteles y los presocráticos, contribuyó a perfilar una fisonomía que se remonta a raíces no cristianas y anteriores a éstas.

La infinitud no es un calificativo bíblico de Dios, pero sí podemos encontrarla en muchos otros calificativos que la Escritura le atribuye, como: la eternidad, la omnipotencia y la omnipresencia. Para Pannenberg (1992), el concepto de infinitud no ha de ser definido únicamente como ilimitación, ya que lo infinito no será aquello que no tiene fin sino lo contrapuesto a lo finito, convirtiéndose en designación de la realidad divina, en contraposición con todo lo infinito.

Desde la obra de Plotino y de Filón de Alejandría, - que Gregorio de Nisa conocía bien-, fue abriéndose camino un cambio sustancial en la valoración del infinito. Según Pannenberg (2001), ciertamente, fue Gregorio de Nisa quien hizo de la tesis de la infinitud del ser divino, el enunciado fundamental de la teología cristiana. Para el nisenso, la infinitud de Dios explica que el intelecto humano nunca pueda llegar a tener un perfecto conocimiento de Dios, cuyo ser, es así incomprendible para nosotros.

5. 3. 2. 3. 1. 1 GREGORIO DE NISA Y GREGORIO NACIANCENO

En la obra de ambos, descubrimos esas ideas sensibilizadas en imágenes, esas alegorías, esos símbolos que nos remiten a representaciones figurativas y concretas de conceptos abstractos asociados a la divinidad. El piélago infinito, la zarza ardiente, la luz y la tiniebla. Principalmente hallamos esas imágenes en las obras: *Vida de Moisés*¹⁹⁹, *Tratado de la Virginitad*²⁰⁰ y *Vida de Macrina*²⁰¹ escritas por Gregorio de Nisa. Siendo la exégesis *Vida de Moisés*, donde se reúnen todas ellas. El nacienceno hace referencia a los términos πέλγος ἄπειρον como *piélago infinito* y también al ἄπειρον asociado a ideas de la divinidad en sus *Discursos Teológicos* (34, 38). Los dos autores se inspiran en Orígenes, en cuanto al método exegético. Siguen pues, la orientación alegórico-espiritual de la exégesis, basada en la reflexión de carácter semiológico, lingüístico y retórico y el imperativo de acomodar las conclusiones de aquellas investigaciones, a unos presupuestos teológicos.

Como magistralmente escribió Trías:

En el S IV encontramos las primeras ideas anti griegas que cuestionarán un ámbito teológico definido y limitativo. De la mano de San Basilio, San Gregorio de Nisa y San Agustín, nos llegan las ideas sobre la divinidad plenipotenciaria e infinita: Que no es forma o idea definida y limitativa sino, en connivencia con la gnosis, fundamento sin fundamento, abismo, infinitud, ideas sensibilizadas en IMÁGENES que abren por vez primera el registro de lo SUBLIME:

-EL PIELAGO PROFUNDO²⁰².

-LA HOGERA SIEMPRE ARDIENTE

199 Referencias al: infinito, la zarza ardiente, la luz y la tiniebla.

200 Referencias al: piélago infinito, al infinito.

201 Referencias al: infinito.

202 Nos permitimos observar, que la acepción *piélago profundo*, no la hemos encontrado en nuestro intensivo rastreo de los textos de Gregorio de Nisa, Gregorio Nacienceno y Basilio el Grande, sin embargo el término πέλγος ἄπειρον, *piélago sin límites*, aparece en numerosas ocasiones.

-LA EXTENSIÓN DEL OCÉANO

-LA EXTENSIÓN DE LA ARENA DEL DESIERTO

-LA LUZ CEGADORA

-LA LUZ POTENTÍSIMA

Imágenes preparadas de forma todavía contenida por ese canto del cisne de la antigüedad grecorromana que fue el neoplatonismo, predisponen al espíritu para una aceptación, en territorios mundanales, de la noción de INFINITUD. (2001, p. 30) (nota añadida).

Teniendo en consideración el texto de Trías y estableciendo la importancia del término *piélago infinito*, tanto en Gregorio de Nisa como en Gregorio Nacianceno, en las exégesis realizadas de una forma alegórica- espiritual, éstas- generan la creación de imágenes y representaciones que nuestro pensamiento visual recrea de forma figurativa y donde la alegoría puede llegar a convertirse en símbolo. Podemos afirmar que la representación figurativa del piélago infinito, sería una imagen que bien podría ser la de un mar extenso, sin límites, infinito. Imagen que encontraremos en las representaciones del paisaje, dentro de la pintura romántica, donde lo sublime terrorífico escinde al sujeto hasta llegar a disolverlo en un hálito de espiritualidad inconmensurable

5. 3. 2. 3. 2 EL INFINITO: hacia una estética de lo sublime

Pasados diez siglos de oscurantismo y regresión, la llegada del Renacimiento supuso una apertura al ser, lo que comúnmente se ha denominado como la era del antropocentrismo, donde el hombre se desliga del dominio divino y decide que su lugar queda determinado, por su capacidad de escisión, de los presupuestos teológicos coercitivos reinantes en todos los ámbitos de la existencia, rechazando el teocentrismo. Ahora, su mirada reflejará al hombre como el centro de todas las cosas.

De este modo, para Trías (2001), la idea de infinito ha penetrado en el campo cosmovisional y epistemológico. Hemos señalado, en qué medida la reflexión teológica se plantea lo divino como infinito y, en el renacimiento, el planteamiento reflexivo de las principales categorías científicas, también tiene su punto de vista centrado y focalizado en el infinito, concibiendo un universo infinito, lo mismo que el espacio y el tiempo. El estricto campo de la sensibilidad sumido en torno a la belleza ordenada, proporcionada y finita, abre sus ojos -mediante la perspectiva geométrica del arte renacentista- al infinito, como fundamento formal constructivo, es decir, una ruptura con la visión aristotélica del mundo, renunciando a un cosmos construido en torno al centro de la tierra. Adopta ahora la forma de *natura naturata*²⁰³, se abandonan los supuestos teológicos. Según Panofsky (1999), Esta conquista de la perspectiva se convierte en una expresión concreta de lo que contemporáneamente, los teóricos del conocimiento y los filósofos de la naturaleza, habían descubierto de forma que el pensamiento abstracto sustituye a la progresiva abstracción de una estructura psicofisiológica de la imagen del espacio llegando a establecer, una construcción espacial unitaria y no contradictoria de extensión infinita.

El arte Barroco, utiliza sus recursos formales hacia una pretendida formulación encaminada a transmitir al espectador, un efecto ilusorio que logre crear una escenificación del infinito. Introducirlo en la representación.

203 *Natura naturata* entendida como la causa creada, la materia, el mundo, por contra *Natura naturans*, la causa activa, la que crea...Dios.

Los arquitectos de las catedrales góticas pretendían alcanzar el cielo, tendiendo construcciones que se erguían hacia el firmamento. Por su parte, los arquitectos del Barroco, pretendían lograr una fehaciente representación teatral del cielo en la tierra. El Gótico quiso alcanzar el cielo, mientras que el barroco trató de hacer descender el cielo infinito a las iglesias.

Todo el arte Barroco se sustenta en cuestiones y recursos formales enfocados hacia una línea de expresión dirigida al infinito. Son tiempos en que la razón puede pensar en el infinito. El hombre espiritual acierta a comprender la estructura profunda que subyace en lo ilusorio, lo excesivo, lo extraño alejado de aquella mirada monocular y desbordando los límites materiales del objeto y los límites terminales de la representación. La visión se orienta hacia un más allá, sugerido por unos recursos formales que utilizan la luz como medio que sugiere, esconde y oculta en las sombras, para atravesar las tinieblas hacia un espacio sin límites. Pensadores como Giordano Bruno reflejaban estas ideas, donde el Universo es uno, infinito, inmóvil, no es capaz de comprensión y por lo tanto será interminable y sin límites.

La razón comienza a establecer su status, el hombre es un ser cuya única relevancia es acoger el pensamiento, la *res cogitans* (Trías, 2001, p. 172). El antropocentrismo es desplazado por un rayo que fulmina y descoloca al ser, lo sitúa en un torbellino en movimiento y el hombre pierde la ubicuidad espacial unificada en la perspectiva albertiniana, es proyectado a un infinito donde el *cogito* da sentido a la polifonía de su existencia, en palabras de Trías: «El hombre es, como en los lienzos paisajísticos de Holanda, como el panteísmo Spinoziano, una esquirla del universo» (p. 173).

Este panorama prepara el camino hacia un pensamiento que, más allá de la razón, reivindica la superación del pensamiento cartesiano y, de la mano de Locke, supera estados estáticos de racionalismo y señala el camino hacia la experiencia sensible y la experimentación. Resumiendo, podemos concretar que la introducción del infinito en el campo de la sensibilidad, se produce en tres periodos: en el Renacimiento, fue el infinito como fundamento formal constructivo; en el Barroco, el infinito se postuló como representación y escenificación; y en el siglo XVIII se adentró en la sensibilidad de una incipiente estética que exploraba en lo sublime, su viaje definitivo hacia el infinito. Este viaje, descubrió que el *displacer* y las experiencias sensitivas, asociadas a cierta negatividad emocional, darían paso a la escisión del sujeto, que culminó en el Romanticismo que pregonaba, y que presagiaba lo siniestro.

5. 3. 2. 3. 3 EL SENTIMIENTO DE LO SUBLIME

Consiste fundamentalmente en una belleza extrema, capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad, o incluso de provocar dolor, por ser imposible de asimilar. El sentimiento de lo sublime, es pues, un sentimiento que se nos revela de forma ambigua y ambivalente entre dolor y placer. Si en un principio lo sublime fue un efecto del arte, un "estilo sublime" por lo tanto, un procedimiento retórico expresado a través de un lenguaje elevado y capaz de hacer sentir nobles pasiones (Longino). Ya a mediados del siglo XVIII arraigado en el espíritu prerromántico y de la mano de Edmund Burke (1729-1797), el fenómeno de la sublimidad se distingue entre el placer propio de lo bello y la mezcla de *displacer* y agrado, propia de lo sublime.

Todos hemos escuchado expresiones y afirmaciones del tipo "eso es sublime", "sublime belleza" o "sublime" a secas. Generalmente, con ello se alude a una belleza en su grado más elevado. Éste, suele ser el uso más comúnmente dado a tales expresiones que, por cierto, están cada vez más en desuso o nos remiten a tiempos pretéritos con cierto aroma a rancio. En nuestro trabajo, obviamos este aspecto del término y nos interesamos en resaltar su intensidad y grandeza, aspectos que ha conservado a lo largo de la historia. En palabras de Bozal: «Intensidad en el grado, grandeza en la

magnitud, pero intensidad y grandeza, también, en el movimiento, pues sublime puede ser tanto una acción como un objeto» (Bozal, I, p. 57).

Lo sublime nos pone en contacto con una realidad diferente, no solo se limita a resaltar y aumentar el grado de lo que en sí es perfecto, más bien, se opone a esa realidad que de lo perfecto, proporcionado, medido, limitado y armonioso hace su regla principal. El sentimiento de lo sublime une un dato de la sensibilidad con una idea de la razón, produciendo en nosotros un goce moral (Kant). A continuación, en los siguientes capítulos ahondaremos en estos temas, en los que trataremos de profundizar y reflexionar. En el cuadro adjunto reflejamos las principales obras que tratan lo sublime, sus autores, así como las fechas, que nos ayudarán a establecer un contexto cronológico.

- <i>Sobre lo Sublime</i> . LONGINO	S. I (d. e. c)
- <i>L'arte Poétique</i> . NICOLAS BOILEAU-DESPREAU	1674
- <i>Los Placeres de la Imaginación</i> . JOSEPH ADDISON	1712
- <i>Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Bello y lo Sublime</i> . EDMUND BURKE	1757
- <i>Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime</i> . KANT	1764
- <i>Crítica del Juicio</i> . KANT	1790

5. 3. 2. 3. 3. 1 LONGINO: el primer tratado

Sobre lo sublime, es el tratado atribuido a Longino (Pseudo Longino), fue escrito aproximadamente en torno al siglo I (d. e. c), y es la primera obra en la que se aborda el problema de lo sublime. Fue traducido al francés en 1764 por Nicolás Boileau- Despréaux y llegó a ser considerado una obra fundamental de entre las clásicas. Según su traductor, el texto aborda las bellezas de la "elocución", por lo tanto más próximo a la Retórica que a la Estética. Longino nos dice que "lo sublime es como una elevación, como una excelencia en el lenguaje", que conduce al éxtasis y no a la persuasión del que escucha y, aunque el punto de vista no es del todo completamente actual, según Bozal (1998), nos permitimos resaltar tres puntos donde encontramos estrecha relación con los intereses que nos competen:

1 La distancia entre nosotros, sujetos, y la naturaleza o el cosmos, de la que, sin embargo, formamos parte, que es grande y, en relación a nosotros, sobrenatural o absoluta.

2 La admiración que lo sublime – lo extraordinario – produce, y no ya el grado de lo bello o encantador, admiración que será indicio de lo sublime y testimonio de su presencia.

3 La finalidad que lo sublime hace consciente, aquello para lo que hemos nacido, argumento este que abre el ámbito de la ética, de los actos heroicos y a fin de cuentas, de lo sublime moral.

En estos tres rasgos, podemos apreciar lo sublime. Empiezan a aparecer rasgos característicos que serán atribuidos al periodo prerromántico. El primer punto, establece la relación con la naturaleza o el cosmos, y nos recuerda lo inabarcable, lo inconmensurable, el modo en que a nosotros, sujetos, se nos presentan fenómenos y objetos que, por sus proporciones y magnitudes, son absolutos y sobrenaturales.

Como ejemplo que clarifique este aspecto de lo sublime, creemos conveniente incluir la conocida obra de Friedrich, *Monje junto al mar*, realizada entre 1808 y 1810, con razón considerada como la composición más atrevida de la pintura romántica alemana. Dicha composición, rompe con todas las tradiciones, de forma que ya no existe ninguna profundidad debida a la perspectiva sino que el sujeto, en este caso el monje, está sometido a la fisicidad del entorno que le sitúa en clara sumisión.



128. Caspar David Friedrich.
Monje junto al mar. 1808-1810.

En el punto segundo, lo sublime se independiza de lo bello, se distingue, produce un efecto que se diferencia de lo bello. Y ya, en el tercero, abre la vía para que Kant establezca el fin moral que prevalece sobre lo sublime.

Con estos tres rasgos, y a través de ellos, Longino define la sublimidad moderna, que ya será claramente expuesta por los autores del siglo XVIII, autores como Alexander Pope (1688-1714) y, principalmente, John Dryden (1631-1700), traductor de la obra de Boileau. En estos dos autores, el concepto de lo sublime será un estilo elevado, asociado a una idea de grandeza moral.

Joseph Addison, Shaftesbury y, especialmente, Edmund Burke, serán los intelectuales que abordarán lo sublime, transformándolo desde una concepción clásica (referente a la retórica y a la poética), hasta llegar a plantear un enfoque anticlásico que asociará y vinculará, irremediamente, lo sublime con una estética que focalizará sus motivos en lo subjetivo e irracional, lo informe y lo oscuro, motivos que, más adelante, se convertirán en características esenciales del romanticismo.

5. 3. 2. 3. 3. 2 ADDISON: subjetividad emocional

Addison, parte de una idea cartesiana de la mente. Interpreta la mente humana como un conjunto de tres esferas y cada una de ellas refleja una actividad determinada, dependiendo de la situación jerárquica que ocupen en el proceso del conocimiento.

Addison, es el primero en trasladar las figuras retóricas del tratado de Longino a un lenguaje visual de tal manera, que las figuras de pensamiento y dicción que Longino propone en su tratado, tendrán con Addison su equivalente en la imagen.

Para Addison, lo sublime debe producir emociones dispares en el sujeto, que debe sentirse al mismo tiempo atraído y repelido por un objeto o situación.

Entre sus innovaciones más relevantes en la teoría del arte, podemos destacar, por una parte, la imaginación como fuente principal de la actividad creadora frente a las reglas artísticas impuestas por el clasicismo racionalista y, por otra, esbozar cualidades estéticas que, como lo sublime, tendrá posteriormente gran protagonismo. Como bien explica Martínez:

En su obra *Los Placeres de la Imaginación* (1712), arranca la línea de reflexión en torno al sentimiento moderno de lo sublime asociado a una cierta negatividad emocional. En su capítulo noveno, enteramente dedicado a lo sublime, Addison se muestra inspiradamente prerromántico, al introducir la cuestión que será definitoria de la estética británica posterior, en torno a esta categoría: la apertura del placer y la sensibilidad hacia el ámbito del terror. El autor identifica así una cierta negatividad en el origen de determinados placeres y soluciona tal aporía - lo que viene a ser un auténtico revulsivo para cualquier posicionamiento clasicista- , añadiendo una condición: la de que al contemplar el peligro, el espectador se encuentre o sienta en una situación de seguridad. Esto le permite concebir ambas emociones de forma simultánea: la de terror y la de placer [...]. Con ello, Addison estaba incorporando definitivamente al territorio de la función estética, contenidos de carácter negativo que sólo encuentran su razón de ser en la esfera de la subjetividad emocional (basada en cómo o en qué situación se encuentra el sujeto espectador), y que hasta entonces no habían sido tenidos explícitamente en cuenta". (2006, p. 22).

La propuesta de Addison, podemos considerarla de suma importancia, puesto que nos sitúa y predispone a experimentar en primera persona sensaciones hasta ahora obviadas. Addison explora las fuentes de las que emanan los placeres de la imaginación, y también indaga en la belleza y la grandeza. Con ello, anuncia las poéticas de lo bello y lo sublime, que el romanticismo desarrollará.

5. 3. 2. 3. 3. 3 BURKE: perspectiva psicologista/fisiologista

Edmund Burke (1757), con su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, establece lo bello y lo sublime como categorías opuestas. A partir de este momento, la idea de lo sublime en la estética británica prerromántica adquiere una importancia determinante.

Burke, apoyado en una explicación completamente empírica y desde una perspectiva psicologista y fisiologista, tratará de estudiar los objetos sublimes y la índole de sus efectos.

Los antecedentes podemos encontrarlos en la corriente de pensamiento en torno a los aspectos sensoriales, perceptivos y psicológicos que cifran el conocimiento en la experiencia empírica. Este rastro ideológico lo encontramos en las ideas de John Locke y David Hume.

Burke, establece un dilema entre lo sublime y lo bello, que no persigue otro fin, que el de datar de contenido a un término estético –lo sublime–, la diferencia establecida por Burke entre lo bello y lo sublime, constituye la gran aportación del citado autor a la historia de las ideas estéticas, delimitando el concepto de belleza y a la vez ampliándolo a cualidades sin calificación estética, y estableciendo mediante esa diferenciación dos modalidades a las que las distintas corrientes artísticas se pueden referir, según crean participar de lo sublime o de lo bello.

Burke, sitúa en primera fila de lo sublime los objetos y las fuerzas que, por su magnitud y su intensidad, nos hacen sentir amenazados puesto que son fenómenos que no podemos dominar, que nos sobrepasan, que desbordan nuestra capacidad. Ahora bien, Burke se plantea la siguiente pregunta: ¿cómo pueden producir placer, deleite, en nosotros, si estos fenómenos fueron tradicionalmente rechazados, precisamente por su desproporción? El autor plantea que el temor producido por esos objetos tiene efectos beneficiosos en los individuos, en los órganos más finos, puesto que alejan la "laxitud" en la que de otro modo pueden caer. Entre esos efectos beneficiosos, descubrimos un sentimiento de placer que se vuelve más intenso cuanto mayor sea la amenaza. Si bien la amenaza que en un principio sentimos conlleva un desequilibrio, un desacuerdo entre naturaleza y sujeto que nos conduce hasta el dolor, la experimentación continuada del proceso nos lleva a la reconciliación, posibilita que el dolor se transforme en deleite, un deleite proporcionalmente intenso al dolor experimentado. Finalmente, lo negativo que está en "lo sublime" se salda con la reconciliación.

Burke nos ofrece un amplio repertorio de fenómenos que pueden tener efectos sublimes, tales como: la oscuridad, la magnitud infinita, el poder, la privación, la negrura, la luz excesiva, el sonido, etc. Con ellos abre un espacio nuevo para la experiencia estética y nos conducirá por un camino que recorrerán la novela victoriana, el folletín, la pintura de alucinaciones, en donde encontramos que lo negativo (oscuro) es motivo de deleite, y no precisamente por su oscuridad sino más bien, porque Burke nos descubre el aspecto positivo de sus sensaciones.

5. 3. 2. 3. 3. 4 KANT: prerromántico

La concepción kantiana de lo sublime ocupará un lugar predominante en el desarrollo de la estética del siglo XVIII, y la influencia posterior será muy importante desde el romanticismo hasta nuestros días.

A diferencia de las concepciones de lo sublime de corte empirista, al referirse a la disparidad entre algunas magnitudes naturales y la capacidad de nuestros sentidos para poder aprehenderlas, Kant postula la posibilidad de establecer magnitudes infinitas, más allá de nuestra intuición sensible que está limitada a lo finito, de tal manera que la distancia entre esas magnitudes y nuestra intuición sensible, más que ser grande, es absoluta. Por lo tanto es de crucial importancia tener en cuenta dicha condición: "Lo absoluto de la distancia".

En la estética kantiana podemos distinguir lo sublime matemático y lo sublime dinámico (Molinuevo, 1992), cuando sentimos la naturaleza como magnitud -que sería lo sublime matemático-, o como poder o fuerza -que sería lo sublime dinámico-. Diferencia Kant entre el científico que mide magnitudes por conceptos numéricos, lo cual es una estimación lógica, matemática. En cambio, cuando la estimación se lleva a cabo por mera intuición, lo que hacemos mediante la medición del ojo, es estética determinada subjetivamente. Esta medición se da cuando sentimos la incapacidad de obtener, por ejemplo, la medida de lo infinito, que excede toda medida de los sentidos. Deducimos, por poner otro ejemplo, que lo sublime de las cumbres nevadas, no es cualidad atribuible a estas sino, más bien, de éstas vistas por un sujeto. Según Kant las magnitudes de tales objetos, claramente superan la capacidad de nuestra intuición produciendo en nosotros, sujetos, cierto "terror" llegando,

probablemente, a ser angustioso. A diferencia de Burke que sostiene que ese "terror" tiene la virtud de agitar nuestras facultades espirituales despertándolas de su letargo, precisamente porque están en peligro.

Kant, propone que la relación inadecuada entre el objeto y el sujeto, también es fuente de peligro pero, en este caso, no conduce a la agitación de nuestras facultades sino al auxilio inmediato de la razón que nos proporciona la idea de lo sublime, por lo cual podemos dominar el objeto. El sujeto, se sobrepone de su insignificación física mediante la reflexión sobre su propia superioridad moral. Para llegar a estas conclusiones, Kant plantea su crítica desviando la atención del objeto al sujeto, siendo el objeto, el pretexto para que el sujeto explore algunas de sus facultades, según Trías:

En este punto el sentimiento de lo sublime se diferencia del sentimiento de lo bello. Pues si éste, al pensar de Kant, presupone la intervención, sin concepto, del entendimiento sobre el dato sensible (a través de la imaginación), creando un libre juego entre ambas facultades, la de imaginar y la de entender, el sentimiento de lo sublime, que se despierta también a través de una incitación necesaria a la sensibilidad, conecta ésta y la imaginación, con una facultad superior al entendimiento, aquella facultad que plantea problemas sin hallarles solución y a la que Kant denomina Razón. (2001, p. 36).

Podemos deducir de las palabras de Trías, que el sentimiento de lo sublime se ve asociado a una idea de la razón, lo cual desencadena en el sujeto un goce moral, por lo tanto, estética y ética se unen y sintetizan allí donde lo sublime se hace presente y, mediante esa síntesis, el hombre encuentra y desarrolla un motivo, un concepto para la realización de su obra de carácter sensible.



129. Caspar David Friedrich. *El viajero contemplando un mar de nubes*. 1818.

5. 3. 2. 4 LOS LÍMITES DE LO SUBLIME

En este apartado trataremos de establecer la evolución que la categoría estética de lo sublime ha llevado a cabo. Su particular carácter ambivalente entre placer y displacer, entre sublime y terror, desemboca en lo siniestro.

El lugar donde se establecen los límites de lo sublime nos sirve como punto de partida, momento de inflexión, articulación hacia otra categoría que aglutina y concentra lo siniestro allí donde lo sublime limitaba sus contenidos y no podía dar cabida a ese sentimiento desconcertante y amenazador, que emergía de la quiebra de una sociedad vapuleada por los regímenes totalitarios. Agotadas las ideas y contenidos, se abre paso una nueva luz que renovará el orden social en la mayoría de sus contenidos. El Romanticismo se desarrollará a la par que las ideas caducas serán enterradas, pero no olvidadas, dando paso a una subjetividad, en algunos momentos exacerbada, que conllevará el nacimiento y la revalorización de aspectos que hasta entonces fueron obviados.

Para entender la evolución de lo sublime a lo siniestro es conveniente esclarecer, en qué medida lo sublime contenía puntos en común, aspectos estos, que articulan esa transición.

Si bien en primer lugar esclareceremos el sentimiento ambivalente de lo sublime: placer y displacer, en segundo lugar trataremos de ir más allá y concretaremos que la asociación de sublime y terror nos guiará por esos vericuetos que desencadenan en lo siniestro, en lo inconsciente reprimido, en aquello que debiendo de permanecer oculto se ha revelado.

Poner límites a lo sublime parece empresa difícil, no es nuestra intención, más bien pretendemos acotar, en cierta medida, resaltar aquellos aspectos que consideramos más relevantes y que pueden aportar conocimientos al tema que nos ocupa. ¿En qué medida, de qué forma, qué condiciones se dieron para que se produjese dicha transición, como aconteció lo siniestro en nuestras vidas? No postulamos que dicha transición sea exclusivamente arbitraria en torno a nuestros planteamientos, pero sí nos atrevemos a asegurar que lo sublime terrorífico guarda estrecha relación con ciertos aspectos de lo siniestro, puesto que plantea un estado de consciencia que bien podemos experimentar en lo siniestro. El miedo.

130. David Lynch.
Fotograma de la película
Lost Highway. 1997.



5. 3. 2. 4. 1 PLACER Y DISPLACER

En apartados anteriores dejamos constancia, en reiteradas ocasiones, que el concepto de lo sublime se nos muestra de forma ambivalente entre dolor y placer, o como el título de este apartado sugiere: placer y displacer. En este caso, placer lo asociamos con la idea clásica de lo sublime, como belleza elevada, sublime positivo, por lo tanto, displacer lo asociamos con la idea anticlásica de un sublime negativo.

Se nos plantea la siguiente cuestión: transformar el miedo en sentimiento placentero. Esta cuestión abordada por Kant en su *Análisis de lo Sublime*, fue tratada por Aristóteles en su definición de la tragedia mediante el término "catharsis", entendido como liberación de emociones y pasiones referentes al alma. Esta liberación, como purificación o purga, se vuelve placer.

Pasando por Burke, encontramos "la delicia" (delight) que combina, paradójicamente, placer y dolor y no identifica ni a uno ni a otro.

Hasta llegar a Addison, con su definición de “un agradable horror” (a pleasing kind of horror), nos enfrentamos con la disyuntiva que no será resuelta hasta profundizar en los secretos del inconsciente, si bien podemos encontrar a lo largo de la historia ejemplos que nos ilustren en torno a dicha disyuntiva, por ejemplo el “ethos” y el “pathos” del héroe en la tragedia griega: su culpa y su trágico destino. También, la relación que establece Nietzsche (2009) en su obra *El Nacimiento de la Tragedia*. En su capítulo sobre la visión dionisiaca del mundo, distingue entre lo apolíneo y lo dionisiaco, donde el autor contempla una estética basada en la embriaguez, el éxtasis y la desmesura (orden dionisiaco), sobre un orden apolíneo fundado en el sueño, la belleza y la luz.

Por supuesto, los artistas románticos encontrarán esta paradoja y se enfrentarán a ella. El sentimiento de lo sublime lo asociarán al mundo irracional y primario de la experiencia humana, valoración de lo negativo que se asociará con una subjetividad atormentada y culpable.

La culminación llega de la mano de Freud con sus teorías. Entre ellas, la de lo siniestro, donde descubre el carácter creativo de lo irracional y negativo en el ser humano y, sobretudo, la importancia creativa que adquiere lo patológico.

En definitiva, la disyuntiva entre placer y displacer, la ambivalencia entre dolor y placer, nunca será resuelta, pues la profunda complejidad emocional que nos plantea entre opuestos, se adivinará común en muchos menesteres de la vida que antagonicamente encuentran su equilibrio.

5. 3. 2. 4. 2 SUBLIME Y TERROR

En esta ocasión abordamos lo sublime desde la capacidad de hacernos sentir terror o de cómo esta sensación, lo sublime, puede estar asociada al terror.

En líneas generales, hemos acometido lo sublime y de ello hemos dejado constancia, como una sensación ambivalente entre placer y dolor, y en ocasiones, terror. No pretendemos establecer el terror como fundamento de lo sublime, pero consideramos que esta capacidad de producir terror bien puede guiar y canalizar lo sublime hacia lo siniestro: como característica común; como deriva que se adentra en lo oscuro; lo negativo, capaz de articular y dotar de contenido a esa corriente que culmina con la experiencia de lo siniestro pues, como veremos en capítulos posteriores dedicados a lo siniestro, algunos temas que forman parte del inventario de lo siniestro, sí pueden producir terror, al igual que lo sublime. Utilizaremos el término terror según la primera acepción que encontramos en la Real Academia Española: (del lat. Terror, -oris) Miedo muy intenso.

En la temprana obra del pseudo Longino, encontramos una primera alusión al terror cuando comenta algunos textos poéticos, presta atención, no sólo a los de contenido amoroso y apasionado, también «a los de asunto terrorífico» (Bozal, 1998, p. 62). Refiriéndose a la *Iliada* XV 624-628 que a continuación reproducimos:

Sobre ellos cayó Héctor, como cuando una
ola impetuosa, henchida por los vientos, cae
desde las nubes sobre la ligera nave, que
desaparece totalmente bajo la espuma. La furia
del viento, terrible, brama en las velas y tiemblan
los marineros temerosos en su ánimo, pues apenas
nada los separa de la muerte. (Longino, 2002, p. 154).

Transcribimos el comentario de Longino sobre el verso de Homero: «El poeta, por el contrario, no pone límite al terror en ningún momento, sino que él describe más bien hombres que siempre y casi a cada ola están continuamente a punto de perecer» (p. 154).

Queda patente que Longino hace una alusión clara al terror²⁰⁴, “la furia del viento terrible”, “el temblar de los marineros”, “pues apenas nada los separa de la muerte”. Ciertamente, está describiendo acontecimientos que pueden llegar a crear un miedo muy intenso y, aunque Longino principalmente plantea cuestiones de poética y estilística, en este caso traspasa tales límites.

Pasados unos siglos, al comienzo del siglo XVIII, encontramos otra asociación entre sublime y, en este caso, horror. En el ámbito de la estética, Joseph Addison será el primero en trasladar las figuras retóricas de Longino a un lenguaje visual, cuestión que nos parece de especial relevancia para las personas que trabajamos en la creación plástica, puesto que la máxima: “*Una imagen vale más que mil palabras*” o como la idea que Rothko nos transmitió, la expresión simple de una idea compleja. Resumen la importancia de las imágenes.

Addison trasladará a imágenes lo que Longino nos propone como ejemplos de pensamiento y dicción. En palabras de Raquejo:

Por ejemplo, para la extensión y elevación- que Longino compara respectivamente, con el discurso de Cicerón (que “se derrama a todo lo ancho... como un mar se vierte en muchas direcciones hacia un abierto mar de grandeza”), y con Demóstenes (el cual “se eleva la mayoría de las veces a una sublimidad escapada”)- Addison haya imágenes análogas en paisajes como océanos extensos, campos abiertos, desiertos (siguiendo a Cicerón) y grandes masas de montañas y elevados riscos, siguiendo el discurso de Demóstenes. Estos dos tipos de paisajes (abiertos y escarpados) serán algunos de los favoritos de los artistas románticos, puesto que producen lo que Addison definió como UN AGRADABLE HORROR, A PLEASING KIND OF HORROR. (Bozal, 2004, I, p. 49).

Ese “agradable horror” de ciertas imágenes, se produce ante una situación que puede suscitar peligro, como es la contemplación de un risco o acantilado. Podemos sentirnos atraídos por esa espectacular imagen que provoca sensaciones dispares, pero también pueden resultar amenazadoras y, por lo tanto, provocar miedo y terror ante la posibilidad de peligro a la que se expone nuestra integridad física en caso de precipitarnos al vacío. Entraríamos en esa vertiente oscura y negativa que enlazaría con una crueldad refinada que provoca placer en quien la ejecuta. Si me encuentro al borde de un abismo, sé que puedo precipitarme, pero ese momento en el que permanezco inmóvil y puedo sentir la vulnerabilidad de mi persona, en algunos casos, puede llegar a producir “un agradable horror”²⁰⁵, “un deleite terrorífico”. Podríamos encontrar sensaciones parecidas en el sadismo, y así, potenciar hasta su punto más extremo lo sublime terrorífico que llegados a este punto nos puede parecer siniestro.

Así pues, hemos llegado a una encrucijada donde, para seguir avanzando, debemos plantear algunas cuestiones. Dichas cuestiones no son nuevas sino que más bien se plantearon hace ya más de doscientos años. Edmund Burke (1727-1795) fue ante todo un político e historiador y, también, un erudito estudioso de la estética. Su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, fue publicada en 1757, en ella su autor planteaba las siguientes cuestiones, que muy bien resume Bozal y a continuación transcribimos:

204 Terror ilimitado, infinito, sublime.

205 Para Addison es condición indispensable que el espectador, al contemplar el peligro, se encuentre o sienta en situación de seguridad. Esto le permite concebir ambas emociones de forma simultánea: la de terror y la de placer.

El autor se enfrentó directamente y con una prosa bien sencilla, con una cuestión que parecía de solución difícil: ¿por qué el terror, lo terrible, nos complace, nos deleita? Parece claro y justo que la belleza ha de producir placer, pues, ¿cómo no sentirlo ante la perfección que proclama! No sucede así, pero, con lo terrible, que es causa de miedo y espanto, que no se presenta como lo perfecto, sino como lo excesivo, casi siempre monstruoso y por entero negativo ¿cómo lo negativo puede suscitar placer? (2004, I, p. 54).

El texto de Burke (en su sección V. De cómo se produce lo sublime) dice así: «Pero si lo sublime se construye sobre el terror, o alguna pasión parecida, que siente dolor por su objeto, lo indicado es indagar previamente como se puede derivar ninguna especie de deleite de una causa aparentemente opuesta» (2005, p. 169).

Una condición fundamental para que lo terrible suscite efectivamente placer, es no encontrarnos sometidos a sus efectos reales. Al igual que Addison, Burke establece como principio una cuestión que convierte en condición estética. Nos convertimos en espectadores, ya que no participamos de los efectos reales, por lo tanto, estamos sometidos, contemplamos esos fenómenos (una tormenta terrible, una noche tenebrosa y fría, etc.) con una distancia estética.

En palabras de Burke (2005), (en su sección VII. El ejercicio es necesario para los órganos más finos) dice así:

En todos estos casos, si el dolor y el terror se modifican de tal modo que no son realmente nocivos. Si el dolor no conduce a la violencia y el dolor no acarrea la destrucción de la persona, en la medida de que estas emociones alejan las partes, sean finas o toscas, de un estorbo peligroso y perturbador, son capaces de producir deleite; no placer, sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas. Su objeto es lo sublime. (p. 171-172).

Según Burke, los peligros que acechan a la supervivencia producen la suspensión de los movimientos de nuestro espíritu, provocando una especie de éxtasis emocional. Esta situación emocional es el terror. El terror como poder absoluto, dominio de algo o alguien sobre nosotros, de una fuerza superior ante la que estamos perdidos como fuerza superior en sentido absoluto. Ante lo absoluto nos encontramos en suspenso, inermes. Somos conscientes de nuestra propia carencia, de nuestra finitud. Así, ante lo absoluto cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿estamos radicalmente en peligro?

La respuesta es no, pero bajo las siguientes condiciones: si mantenemos una actitud estética, de contemplación estética, somos testigos de su presencia. Una presencia que se transforma en espectáculo: tormenta terrible, noche espectral... Si nos vemos afectados directamente por los fenómenos anteriormente citados, la sublimidad desaparece puesto que perdemos la condición de espectadores (contemplación estética). Nos permitimos señalar que surge la amenaza de lo Real. Esta concepción del sublime terrorífico de Burke nos ayuda a enlazar con lo siniestro dependiendo de nuestra actitud ante los hechos. Mientras contemplamos las cosas, la realidad descansa sobre el orden simbólico establecido. En cambio, si participamos de ellas, lo Real nos es desvelado, lo que debería permanecer oculto se ha revelado. Tenemos una idea de lo que es el terror, pero cuando ese poder absoluto de terror nos afecta, todo cambia en nuestra realidad.

El miedo que produce el terror nos inhabilita para razonar (única forma de dominarlo). Sin esa capacidad, nos empuja al objeto, nos enajena²⁰⁶ de nosotros mismos. Más cuando ese miedo no es efectivo sobre nosotros, puede surgir entonces un deleite estético.

206 Locura que aparece allí donde el orden simbólico es aniquilado, lo Real se convierte en angustia descodificando la realidad.

Queda claro que el terror asociado a lo sublime y desprovisto de la razón tiene fatales consecuencias. A nuestra ayuda llegará Kant y, frente a ese terror que agita nuestras facultades, el auxilio de la razón nos conducirá a una reflexión mediante la cual nuestra superioridad moral dominará las bridas desbocadas que nos conducen al abismo.

TERROR SUBLIME	SUSCITA, PROVOCA	ESTADO
ADDISON	Sentimientos simultáneos, Placer y displacer	PARADOJA
BURKE	Agitación de nuestras facultades espirituales	EMOCIONAL
KANT	Auxilio inmediato de la razón	RACIONAL

5. 3. 2. 4. 3 DE LO SUBLIME A LO SINIESTRO

La reflexión estética occidental es para nosotros el espacio, el lugar donde articulamos el registro racional y consciente de los caracteres de la sensibilidad occidental. Dicha sensibilidad, para (Trías, 2001), a partir del siglo XVIII se encamina a desvelar y descubrir, en definitiva a conquistar, a través del placer estético, estadios de la sensibilidad que se truncan extraños y desasosegantes. Así, convertir y transformar lo doloroso en placer, mantiene ocupados a pensadores y artistas que centran su atención en convertir este fenómeno en categoría estética, lo sublime.

La transición de la categoría estética de lo sublime a la de lo siniestro, tiene su punto de partida en el Romanticismo, en la introducción de la idea de infinito en el campo de la sensibilidad. Pasamos pues de lo finito Griego a lo infinito Romántico. Como hemos señalado en capítulos anteriores, la concepción griega de infinitud es entendida como sinónimo de imperfección, fealdad, o error. Esta concepción griega es refutada desde mediados del s. XVIII, mediante una categoría estética que valora positivamente la infinitud. Como bien señala Trías, es posible en la medida en que la idea de infinito ha penetrado en el campo cosmovisional y epistemológico (2001, p.162), este proceso podemos resumirlo en tres partes:

- 1 A partir de una reflexión teológica que piensa lo divino como infinito.
- 2 A partir de una reflexión sobre las principales categorías científicas pensadas desde el infinito (universo infinito, espacio y tiempo infinito).
- 3 Mediante la introducción de la idea de infinito en el campo de la sensibilidad.

Estos tres puntos a su vez se producen en tres etapas:

1 El infinito como fundamento formal constructivo desde el cual producir una obra de arte cuya representación mantiene los presupuestos formales y limitativos (el arte renacentista, la invención de la perspectiva geométrica).

2 El infinito como tema fundamental aludido por la propia representación, escenificación del infinito en la representación (arte barroco: se propone alcanzar una representación teatral del cielo sobre la tierra).

3 Modificación de la sensibilidad corriente respecto a lo que excede limitación y medida y reflexión consiguiente del discurso estético sobre la categoría que introduce lo infinito en la sensibilidad (lo sublime). (p. 163).

Si asociamos finitud, e infinitud con cierta idea de lo divino, encontraremos conexiones en torno a la representación de lo divino a través de los conceptos establecidos anteriormente y así deduciremos, que el dios griego podemos entenderlo como formalmente limitado, el dios kantiano se convertiría en soporte fundamental de la idea de infinito (naturaleza y alma), y el dios romántico, como infinitud revelada, primero en la naturaleza, en segundo lugar en el espíritu finito y finalmente en dios mismo. Esta revelación se produce, a través del inconsciente de la naturaleza:

El lado nocturno de ésta, cifra y fuente de su orografía formal, en identidad postulada con el inconsciente humano, patentizado a través de los sueños, las imágenes alucinatorias, las experiencias hipnóticas, las imágenes populares de leyenda y folclore. (Trías, 2001, p. 163).

Así pues, encontramos la idea del inconsciente en el romanticismo, envuelta y subsumida en un estadio donde lo religioso predomina de tal manera, que lo inconsciente se ve supeditado al juego de fuerzas sociales que determinan la producción de ideas o ideologías y al juego de fuerzas o instancias psíquicas que determinan la producción de valores culturales y estéticos, que es lo que a nosotros realmente nos concierne. Para Trías (2001), la emergencia de lo siniestro se verá claramente proyectada gracias a la escisión que establecen, en el campo de las fuerzas sociales, Marx y Freud.

La lucha de clases (Marx), o la represión originaria fundadora del orden social y cultural (Freud), son la causa de que el sujeto social o individual se encuentre escindido, fragmentado, reprimido en sus ideas o pensamientos.

En nuestro caso nos interesa la parte que compete a Freud, y que Trías (2001), describe claramente:

La inscripción de las experiencias inconscientes reprimidas en la sensibilidad, daría lugar al sentimiento de lo siniestro, ese retorno de cosas que fueron familiares y cuya aparición ante el sujeto produce en él sentimiento de horror y de espanto. La categoría de lo siniestro ganaría esas experiencias para la sensibilidad y para la reflexión estética. (p. 164).

Podemos resumir que lo sublime, establecido conceptualmente y objetualizado formalmente en las obras de arte, en un proceso evolutivo que abarca lo griego, lo renacentista y lo barroco. Se proyecta en el romanticismo que, a su vez, alberga o asocia cierta idea de lo divino dentro de un marco panteísta. Pone su acento en un inconsciente asociado a la naturaleza pero constreñido por un velo sacro y religioso que será rasgado, por la escisión que establecen pensadores como Freud que desvelan ese inconsciente y reconoce en lo siniestro el fruto de su reflexión.

131. Caspar David Friedrich.
Abadía en el robledal.
1808-1810.



132. Caspar David Friedrich. *Hombre y mujer contemplando la luna.* 1824.



5. 3. 3 DE LO SINIESTRO IMAGINADO A LA IRRUPCIÓN DE LO SINIESTRO EN EL REGISTRO IMAGINARIO: una aproximación de lo lacaniano hacia la vía de lo Real

En el momento de abordar la imágenes unheimliche, y partiendo del dominio de la realidad psíquica es indispensable acercarse a Jacques Lacan. Este psicoanalista destacó la importancia del trabajo de Freud, *Das Unheimliche*, al tratar el tema de la angustia. Lacan (1962-63), en la lección III del seminario 10, *La angustia*, a la pregunta *¿cuándo surge la angustia?*, recomienda a los asistentes leer *Das Unheimliche*:

Desde ahora hasta la próxima vez, les ruego que se tomen la molestia de releer, con esta introducción que les hago, el artículo de Freud sobre lo *Unheimlichkeit*. Es un artículo que nunca he oído comentar, y a propósito del cual nadie parece haberse percatado siquiera de que es el eslabón indispensable para abordar la cuestión de la angustia [...] abordaré este año la angustia mediante lo *Unheimlichkeit*. (Lacan, 2006, S 10, p. 52).

Para Lacan, como acabamos de comprobar, *Das Unheimliche* se convierte en *el eslabón indispensable*, y ese eslabón se articula cuando la angustia surge merced a un mecanismo que hace aparecer algo en un lugar que Lacan llamará, el lugar (-φ, menos *phi*), y que se corresponde con el falo imaginario negativizado, para a continuación afirmar:

Lo unheimliche es lo que surge en el lugar donde debería estar el menos *phi*. De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta y con razón. Cuando algo surge ahí, lo que ocurre, si puedo expresarme así, es que la falta viene a faltar. (p. 52).

Anteriormente, destacamos la dificultad que encontramos en la propuesta freudiana de *Das Unheimlich*, a la hora de articular lo siniestro vivenciado con lo siniestro imaginado. La imposibilidad de transponer la realidad psíquica del complejo de castración a la estética, donde en lo siniestro imaginado quedaría disuelto lo siniestro patológico, puesto que está exento del examen de realidad, y la imaginación reina a sus anchas, estableciendo a su arbitrio un mundo de ficción excluido de la realidad de lo siniestro vivenciado, de la realidad psíquica y la realidad material. En este sentido, estamos ante una limitación donde el complejo de castración impone un tope. Este límite, podría ser la imposición de un agente castrador que castigará la transgresión, el drama edípico, donde la angustia de castración quedará verificada mediante la aprehensión de lo Real en la imagen de la visión de la mujer donde se evidencia la ausencia de pene, que es lo que provocará la angustia de castración, la posibilidad de ser castrado, como la madre. Es en este punto donde reside el pivote que imposibilita la conjunción estética de la angustia de castración. Esta se verifica en "la aprehensión de lo Real", bien sea, entendido esto real, a través de la angustia de castración en la realidad psíquica. Por lo tanto, la primacía fálica se impone mediante la asunción del pene como objeto real que puede ser cercenado. Como órgano, el pene, está o desaparecerá (escena primordial, herida). Este referente real, no encontrará en lo siniestro imaginado su correspondiente equiparación ya que, generalmente, lo que es siniestro en la vida real no lo es en la ficción, y lo que es siniestro en la ficción no existirá en la vida real.

Lacan realizará una apertura en torno a la angustia, a la angustia de castración, que en Freud nos impide conciliar lo siniestro patológico con la estética. Esta apertura, será llevada a cabo en el seminario *La angustia*, donde Lacan concebirá la angustia como una vía productora que apunta a lo

Real. Esto, en contra de sus anteriores construcciones teóricas en torno a la estructura imaginario-simbólica de la angustia de castración, donde el significante lo era todo. Ahora, Lacan introducirá algo distinto, algo que no se puede reducir al significante, y que en la angustia no puede estar relacionado más que con una ausencia. Un factor marginal que sigue vivo más allá del cuerpo significante fálico: El goce, donde los objetos "a" minúscula, darán cuerpo al goce. Estos, no serán significantes. Serán los órganos, y en concreto el órgano falo.

El órgano falo, en la angustia, ya no será el falo imaginario, el menos *phi* ($-\varphi$) de la castración imaginario-simbólica, sino del $-\varphi$ del órgano. En *La angustia* se producirá una «desimbolización», «designificantización» y una «desimaginarización» (Miller, 2013, p. 29), del objeto, desplazando el estatuto del objeto, del significante al órgano. Con esta operación, Lacan va más allá de la restricción freudiana, de la dramaturgia edípica, más allá de los objetos edípicos donde los objetos oral, anal y genital, están bajo la primacía del falo y podrá ampliar, en el desplazamiento del estatuto del objeto al órgano, la lista de objetos. Lacan añadirá la mirada y la voz.

Es en este cambio de estatuto de objeto donde Lacan (1964) al añadir la mirada, establecerá una apertura hacia la estética, situando lo siniestro como la irrupción en el campo de lo imaginario donde lo escópico establecerá «la esquizia entre la mirada y visión» (Lacan, 2010, S, 11, p. 85). La estética lacaniana se presentará en la obra de arte como una intermediación estetizada a modo de agujero, de un vacío, de una falta, que nos interpelará mediante nuestra propia mirada, provocando angustia.

Conviene recordar, que en el seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), en el capítulo II, *El inconsciente freudiano y el nuestro*, al referirse a su anterior seminario, el de *La angustia*, Lacan comenta: «[...] en mi seminario, del objeto misterioso, el objeto más escondido, el de la pulsión escópica» (Lacan, 2010, S 11, p. 25).

Dando especial relevancia a esta pulsión y a su objeto, objeto "a" minúscula. Recordemos que en el citado seminario, Lacan desarrolló la relación entre la angustia y la función del objeto "a" minúscula, y las correspondencias entre las diferentes formas de este objeto "a", con la «función central y simbólica del menos *phi*, el falo imaginario» (p. 26). Representado por el símbolo $-\varphi$. Esta pulsión escópica resaltarán las cualidades que en la mirada y en lo escópico devienen como goce, diferenciándose de la clásica idea de la imagen y su representación. La imagen generalmente se encuentra más asociada a la visión, y no a la mirada.

Finalmente, bien sea mediante la castración simbólica, el falo imaginario negativizado, la pérdida del objeto "a", el deseo del Otro, la pérdida del objeto de deseo como el objeto perdido, o la castración imaginaria, básicamente, todos estos factores dinámicos con capacidad de desplazar cierta carga pulsional, serán los factores que determinarán una ausencia o vacío. Lo que finalmente reconoceremos como la angustia, la emergencia de lo Real, o la Cosa. Nuestro aparato psíquico, evidentemente, intentará sustituir o remplazar, tapar ese agujero, que nos sitúa en ese borde abismal del vacío. En definitiva, tratará de construir o estructurar un "señuelo" que repare la pérdida y nos permita gestionar el displacer angustiante.

A continuación, a modo de introducción, trazaremos los rasgos esenciales que nos permitan entender la siempre complicada teoría lacaniana. De estos, destacaremos los tres registros, la función del falo y el objeto "a" minúscula. Partiendo de estos elementos llegaremos a la aparición de la angustia y la incursión de lo siniestro en el registro imaginario.

5. 3. 3. 1 LOS TRES REGISTROS

Mediante los tres registros, el falo imaginario y el objeto "a" trataremos de establecer una aproximación que nos permita poder articular la angustia de castración con lo *unheimliche* freudiano. Llegaremos a entender la dimensión del objeto "a", como ese resto que se convierte en un significante innombrable que nos llevará más allá de la angustia de castración y nos pondrá en contacto con lo Real donde la angustia, finalmente «se desvela como un señuelo» (Miller, 2013, p. 67).

Los tres registros de Lacan suponen una forma, o teoría del sujeto, puesto que implican lo simbólico, lo imaginario y lo Real. Así lo explica Zizek:

Para Lacan, la realidad de los seres humanos se constituye por la imbricación de tres niveles: lo simbólico, lo imaginario y lo Real. El ajedrez puede servir para ilustrar esta tríada. Las reglas que hay que seguir para jugarlo constituyen su dimensión simbólica: desde el punto de vista puramente formal y simbólico, el alfil se define por los movimientos que esta figura puede hacer. Este nivel se diferencia claramente del imaginario, esto es, la forma que tienen las diferentes piezas y los nombres que las caracterizan (rey, reina, alfil). Es fácil imaginarse un juego con las mismas reglas pero con un imaginario diferente, en el que estas figuras se llaman "mensajero", "corredor" o algo semejante. Finalmente, lo Real es todo el complejo conjunto de circunstancias contingentes que afectan al curso del juego: la inteligencia de los jugadores, las impredecibles intrusiones que pueden desconcertar a un jugador o directamente interrumpir el juego. (Zizek, 2008, p. 18).

Ahora bien, dentro de esta realidad imbricada en tres registros, existen diferentes factores que determinarán el proceso y desarrollo del sujeto. Estos factores, principalmente, son el deseo, el objeto "a" y el "gran Otro". En la etapa fundamental de la demanda, la niñez, el niño necesita del intercambio con los otros y demanda ser amado por ellos. Los padres principalmente. Es la fase previa a la etapa del espejo. Principalmente, esto se llevará a cabo mediante la inversión de la energía libidinal en la madre (origen del complejo de Edipo). La madre se convierte en el centro del universo del ser dependiente que es el niño. La madre no sólo es el otro-yo que dará caricias y afecto, también, dictará la ley: ahora mamas, ahora no, esto sí se hace, esto no. Esta primera toma de contacto con las restricciones impuestas por el otro-yo, siembran la duda y el desconcierto, se formará la tensión psíquica displacentera, no solamente a nivel fisiológico para colmar una demanda de una necesidad biológica sino a nivel psíquico-afectivo, es decir, de deseo libidinal. Es lo que Lacan denominará como la metonimia del deseo, donde se formulará inconscientemente esta demanda: ¿sigo siendo objeto de deseo? El niño necesitará aprender, no sólo a desear sino a ser deseado, por lo cual se preguntará ¿qué quieren los otros de mí?, ¿qué soy yo para ellos? En este caso, el niño, dentro de lo que parecería lo más normal y dentro del sistema primario, que no puede hacer otra cosa que desear, debería preguntarse: ¿qué quiero yo?. Esto es lo que entenderíamos como lo más lógico posible. A lo que Lacan interpone, no lo que yo quiero sino lo que los otros quieren de mí, puesto que sin el deseo de los otros, el sujeto yo-madre, no existiría, sólo existe en el yo-otro. ¿Cómo resuelve el niño este conflicto afectivo y psíquico, en cuanto a la formación de las estructuras preyoicas? Con el Falo Imaginario. Es decir, una representación imaginaria, por lo tanto, no real. Mediante esta representación no real, el niño establecerá un punto de fijeza. Posteriormente, ya dentro de su papel estructurante en la dialéctica edípica, será la dinámica fálica (la fijación del falo imaginario²⁰⁷), la que

207 El niño se identifica con ese lugar imaginario en el que le sitúa la madre para satisfacer el deseo materno, esa identificación como falo será la que facilitará que el niño se aloje en la parte del deseo insatisfecho del otro materno. Al convertirse imaginariamente en esa parte ausente del deseo materno, se afianzará, no sólo la función simbólica del falo, sino, que también, se establecerá una relación imaginaria fuertemente arraigada y consolidada entre «una madre que cree tener el falo y el niño que cree serlo» (Nasio, 1996, p. 50).

procesará la operación simbólica que quedará resuelta en la metáfora del Nombre del Padre. Como dice Antón Fernández:

Para Zizek, cuando Lacan habla del objeto de deseo como algo perdido desde el origen, no quiere decir que para el sujeto nunca se produzca el encuentro con el objeto de deseo, encontrando solamente por el camino substitutos parciales, sino que en realidad, el objeto perdido en origen, *es el sujeto mismo*; es el sujeto como objeto: de nuevo, la pregunta no es qué desea el sujeto, sino qué quieren los otros de él. (Antón Fernández, 2012, p. 86).

De la mano del falo imaginario, al falo simbólico, donde en el momento en que el niño es obligado a renunciar al "goce" con su madre, también es obligado a renunciar a la representación imaginaria objeto del deseo materno: el falo imaginario, por eso, deberá sustituirlo mediante un intercambio con otros objetos equivalentes (pene=heces=regalos=...), que harán la función de "señuelo"²⁰⁸. Así, se podrá mantener la restricción impuesta al goce en relación con la madre. Esto, permitirá mantener el deseo, la inversión de la energía libidinal en la madre, aunque ahora es desplazada y simbolizada, pero de esta forma, en una "virtualidad insatisfactoria". Se mantiene y a la vez se aparta la peligrosidad de gozar de la madre, puesto que si se llevase a cabo la castración, se daría la ausencia simbólica de un objeto imaginario de donde surgiría la angustia de castración, que hay que evitar a toda costa.

El sujeto, al entrar en el orden simbólico, deberá realizar una concesión. Esta no es otra, que una «castración de su goce» (Antón Fernández, 2012, p. 87), lo cual le supondrá, pagar el alto precio de acabar alienado en el marco del mundo simbólico del lenguaje y de la "ley". Aquella dictada por el Nombre del Padre. Este sometimiento le hará permanecer apartado del objeto del deseo que, como anteriormente comentamos, no es otro que él mismo. Es el sujeto perdido en origen, el sujeto como objeto, aquel que se pregunta ¿qué quieren los otros de mí? De tal forma, que el sujeto se verá abocado a perseguirlo, eso sí, sometido al orden social, a los *otros*. De este proceso traumático, el sujeto tenderá a defenderse, de una forma no menos traumática, mediante la constitución de una fantasía fundamental. En base a una estructura inconsciente, que producirá «un relato imposible» (Antón Fernández, 2012, p. 87), que, fantasmáticamente, permitirá tolerar la pérdida del objeto de deseo y el sacrificio que esto conlleva. En palabras de Antón Fernández:

Esta entrada en un reino de alteridad radical, es la aparición de un espacio donde se despliega el Otro, ese *otro* cuyo discurso, en la formulación lacaniana, es el *inconsciente*. El orden simbólico, por tanto, es el espacio donde se estructura el inconsciente, pero también es el ámbito de la ley que regula el deseo. (2012, p. 87).

El sujeto, se hallará escindido debido al enfrentamiento entre la regulación del deseo y la identidad simbólica del sujeto. La irremediable renuncia y su consecuente pérdida del objeto de deseo, creará un vacío traumático angustiante que deberá ser gestionado junto con las diferentes posiciones subjetivas de lo simbólico. Esta gestión de articulación psíquica, entre lo "*simbólico*" y lo

208 Respecto a la práctica artística, y en paralelo con las teorías psicoanalíticas, ya lacanianas, aplicadas por Wajzman (2001), Foster (2001-2008) y Hernández (2006), podemos destacar como la sublimación facilitará en la realización de la obra artística la inclusión del "señuelo" como trampa visual, ilusión óptica o planteamiento enigmático, entendido éste "señuelo", como parte del reclamo mediante la ilusión que generará la expectativa emocional o intelectual, (si es que llega a producirse), ante la obra de arte. Es decir, si lo llevamos meramente al plano formal, podemos plantear que será necesario un proceso de estetización que sirva como reclamo o señuelo, en definitiva una estrategia. Esta cuestión será ampliamente tratada a lo largo de este capítulo, pero hemos creído conveniente resaltar esta puntualización ya que nos permitirá establecer ciertos puentes comunicativos entre el psiquismo y la estética.

"real", se realizará mediante lo *imaginario*, donde el *objeto "a"*, se convertirá en aquel primario "falo imaginario", preoico, que tratará de resolver la duda inconscientemente preguntada: ¿qué quieren los otros de mí?, ¿qué soy yo para ellos?, ¿sigo siendo el objeto de deseo?

Se empiezan a prefijar las estructuras de la subjetividad, donde el contenido será suministrado por lo imaginario y el goce. El orden imaginario encuentra su base en la formación del ego, en la fase del espejo. El ego se formará, mediante la identificación, con una imagen especular. Este juego de la identificación tendrá un papel fundamental en el imaginario. El ego, articulará su constitución mediante una relación alienante, es decir, la estructuración del registro imaginario por el orden simbólico, lo que conllevará una dimensión fantasmática a base de representaciones y apariencias. Una dimensión lingüística donde el significante lacaniano se convertirá en la base de lo simbólico mientras que, por su parte, el significado se adscribirá a lo asociado con el registro imaginario.

El individuo será constituido por un fantasma. El registro imaginario lacaniano contemplará no sólo la fase especular del yo en el espejo sino que concebirá al propio yo, como la falta de ser en el ser humano, debido a que es precisamente el Yo el que se constituirá como ser fantasmático debido a la renuncia y pérdida que le supone su admisión en el orden simbólico y de la ley, como anteriormente comentamos. Y que No es otra que la "castración" de su "goce".

Siguiendo con Antón Fernández, la dimensión simbólica del lenguaje, va más allá de lo meramente lingüístico ya que se implicará tanto en lo imaginario como en lo Real. Entendemos que la dimensión simbólica del lenguaje es la del significante, donde los elementos significantes existen en base a las diferencias mutuas entre las huellas. De tal forma, que la operatividad de la cadena significativa se desarrolle en torno a la ocupación del vacío, que dejan las diferencias entre las diferentes huellas significantes. De tal forma que en la cadena de referencias interconectadas, la ausencia del objeto podrá percibirse en el marco de ese orden diferencial, donde dicha ausencia adquiera un valor efectivo. Debido a este proceso, en Lacan, la experiencia de la castración es introducida mediante el orden simbólico ya que, en esta operación, el falo es «*abstraído* de su lugar e instituido como significante» (Antón Fernández, 2012, p. 89). Es lo que Joël Dor designa como la falta simbólica de un objeto imaginario (2013, p. 96-97). Lo que Lacan llamará "la castración simbólica", donde el *falo* se convierte en un órgano irreal que acabará invistiendo simbólicamente a otros objetos o instancias puesto que la función simbólica, le confiere la capacidad de desplazarse, de reaparecer y transformarse, de adquirir diferentes equivalencias y, para el sujeto, expresará una fractura, hiancia o vacío, entre dos identidades: la identidad real y la identidad simbólica.

La construcción del orden simbólico, se convertirá en el proceso que substituirá la renuncia primordial del objeto de deseo, además de suplantar el vacío dejado por la pérdida, que se cubrirá en el proceso de subjetivación donde la identidad del sujeto se verá investida fantasmáticamente en una de las alteraciones del Yo. Así, quedará construida la estructura fantasmática del Yo. Mediante un escenario plagado de "imagos" que tratarán de amortiguar la carencia obtenida en la entrada del sujeto en el mundo simbólico, donde la palabra, mató a la "cosa".

Zizek, situará el registro imaginario como medidor entre los objetos reales y la estructura simbólica formal. En este proceso, es donde se creará el objeto "a", en esta intermediación. Se convertirá «en guía de nuestro deseo y necesidad de reunión con lo perdido» (Antón Fernández, 2012, p. 90). De tal forma, que en el registro imaginario, las identidades que lo conforman nos enseñarán a desear. Así lo enuncia en el esquematismo trascendental de a fantasía:

Lo primero que cabe señalar es que la fantasía no se limita a consumir un deseo de forma alucinatoria; su función resulta más bien similar a la del «esquematismo trascendental» kantiano: nuestro deseo está constituido por una fantasía que le proporciona sus coordenadas, es decir, que literalmente «nos enseña cómo hay que desear» [...] la fantasía sirve de intermediaria entre la estructura simbólica formal y el carácter positivo de los objetos que encontramos en la realidad, es decir, proporciona un «esquema»

conforme al cual algunos objetos positivos de la realidad pueden funcionar como objetos de deseo capaces de llenar los huecos abiertos por la estructura simbólica formal. (Zizek, 2011: 12-13).

Debemos entender el papel de las fantasías de la siguiente forma: si por ejemplo deseo tener un coche deportivo, fantaseo con conducir un descapotable en pleno verano por las calles de Montecarlo. Pues no, no es de esta forma como debemos entender el papel de las fantasías. Zizek (2011), propone, que lo que plantean las fantasías es: ¿por qué sé que lo que más deseo es conducir un descapotable deportivo? En este hecho es donde radica la importancia de las fantasías, puesto que es de eso, de lo que la fantasía me informa.

La fantasía nos enseña cómo hay que desear. Una vez que hemos comprobado la estructuración psíquica del sujeto en los registros de lo simbólico y lo imaginario, quedaría un tercer registro que completaría la triada propuesta por Lacan. Se trata del registro de lo Real. Así lo define Antón Hernández:

Lo simbólico introduce un *corte en lo Real* durante el proceso de significación, pero a la vez lo constituye (desde cierta perspectiva, el mundo de las palabras parece crear el mundo de las cosas). Así, lo Real emerge como eso que está fuera del lenguaje, lo que es inasimilable por la simbolización. No sólo es inasimilable: es *imposible*, porque no puede ni ser imaginado ni ser simbolizado: de aquí su carácter traumático. (Antón Fernández, 2012, p. 91).

Lo Real, como *goce obsceno* no sujeta a las dimensiones de lo imaginario y lo simbólico, debe ser castrado y por lo tanto liberado del exceso. Lo Real se esgrime en el efecto del exceso, y encontrará su máxima expresión afectiva en la angustia, esa sensación carente de representación, que subvierte la secuencia de significación e impide la subjetivización en lo simbólico. Dicho efecto, ya podemos encontrarlo inherente en la castración, aunque ésta mantenga en su idiosincrasia unos efectos sintomáticos ya conocidos: la castración en su condición doblemente fantasmática. En primer lugar es una castración imaginaria y luego simbólica. No es una amenaza real, pero la angustia de castración, aun así, se produce, y el sujeto quedará marcado. Esta angustia de castración, nos viene a mostrar que en su caso, lo Real es imaginario, de ahí la ausencia simbólica de un objeto imaginario. Así es como el fantasma de la castración, dejará una huella indeleble en el sujeto, que inevitablemente intervendrá en la posterior formación de las estructuras yóicas. Ésta podría ser la forma de articular la castración con lo Real y, en consecuencia, el núcleo de lo angustioso que, además, es siniestro.

5. 3. 3. 2 EL FALO COMO REPRESENTACIÓN PSÍQUICA INCONSCIENTE

Para entender el concepto de castración en la obra de Lacan, es imprescindible, conocer en primer lugar el concepto de *falo*. Como ya dijimos en (cfr. 4. 3. 4. 5. 1. 1. 2. 1. 1), al hablar de la fijación psíquica de Nathanael a su padre por el CC:

La representación psíquica inconsciente, el falo, ausente, imaginado sustituye a la representación consciente materializada en el pene en base a los factores anatómicos, libidinales y fantasmáticos (Nasio, 1996, p. 46). El factor anatómico se produce como apéndice del cuerpo visual y táctil, lo cual conlleva la percepción o ausencia de dicha parte del cuerpo. La carga libidinal será producida por el sentido háptico del autoerotismo,

y el factor fantasmático, se originará ante el posible escenario en el que se produce la angustia, ante la imaginación fantasmática de que dicho órgano pueda ser cercenado o mutilado.

El término *falo*, no es muy empleado en los escritos freudianos, se encuentra tan sólo en algunas ocasiones cuando Freud habla del «estadio fálico», vinculado al momento del desarrollo sexual infantil en el cual culmina el CC.

Lacan fue el que propuso el término *falo* como concepto analítico, designando el anterior término *pene*, como el órgano anatómico.

Para Nasio, no existe una primacía del falo sobre el pene, la libido hace referencia a una libido fálica, por lo que el elemento «organizador de la sexualidad humana no es el órgano genital masculino sino la *representación*» (1996, p. 46). Así nos encontramos con un pene imaginario, que en base a una dialéctica de ausencia y de presencia, asociaremos a los conceptos de falta y significante. Esto ya fue dicho en la introducción del complejo de castración (*cf.* 4. 3. 4. 5. 1. 1. 2):

El objeto de la castración, el falo, tanto en la niña como en el niño, reviste igual importancia. El problema radica en tener o no tener falo. Debemos aclarar que esta primacía fálica no debe ser confundida con una primacía del pene. En cuanto a cuestiones libidinales, el fundamento libidinal fálico, se corresponde con una forma de organizar la sexualidad humana, en base, no al órgano genital masculino, sino a su representación psíquica, aquella que ha sido construida sobre el órgano anatómico del hombre. Se trata de un pene "imaginario" que se articulará en la estructura subjetiva, lo que para Lacan, se convertirá en un factor significante, en una construcción simbólica inaprehensible, que operará desde su ausencia.

Por lo tanto, queda claro que la propuesta lacaniana, en torno a la cual se organiza el complejo de castración, se realiza en base a una representación psíquica y que ésta, se representará de forma imaginaria o simbólica.

5. 3. 3. 2. 1 EL FALO IMAGINARIO

Como ya mencionamos anteriormente, el falo imaginario no es otra cosa que la representación psíquica inconsciente resultante de tres factores:

- el anatómico: se basa en el aspecto físicamente prominente y del cual se deriva una pregnancia visual y táctil, además de la ductilidad anatómica que confiere al órgano su capacidad de erección como expresión de excitación.

- el libidinal: es la carga libidinal y erógena que se concentra en esta parte del cuerpo y que puede suscitar el contacto en términos autoeróticos.

- el fantasmático: como escena capaz de crear angustia provocada por el fantasma que recrea la mutilación del órgano.

En definitiva, se crea una entidad imaginaria que reúne, en un órgano, múltiples significados entre los que cabe destacar su función anatómica, el amor narcisista que el niño le confiere y la inquietante posibilidad de verlo desaparecer. En palabras de Nasio:

En suma, el pene, en su realidad anatómica, no forma parte del campo del psicoanálisis; sólo entra en este campo en tanto atributo imaginario –falo imaginario– con el cual están provistos solamente algunos seres. (1996, p. 47).

Y que en definitiva llegará a concebir otro nuevo status, el de operador simbólico.

5. 3. 3. 2. 2 EL FALO SIMBÓLICO

En este nuevo status, el órgano masculino se caracteriza, por ser considerado como un *objeto separable* del cuerpo que se puede desmontar e intercambiar con otros objetos. La función simbólica, le confiere la capacidad de desplazarse, de reaparecer y transformarse, de adquirir diferentes equivalencias.

Según Nasio, en el caso del CC masculino, el falo imaginario podría ser reemplazado por los objetos alternativos que se le ofrecen al niño, en el preciso momento en el que se ve obligado a renunciar al “goce” con su madre. Esto es así porque si es obligado a renunciar al goce materno, también abandonará «el órgano imaginario con el cual esperaba hacerla gozar» (1996, p. 48). Entonces se producirá el intercambio con los otros objetos equivalentes, estos pueden ser «(pene=heces=regalos=...)» (1996, p. 48), que, según Nasio, se correspondería con lo que el propio Freud denominó como ecuación simbólica²⁰⁹. La función de estos diversos objetos es la de hacer de señuelo²¹⁰, de tal forma que se pueda mantener el deseo sexual del niño, es decir mantener el placer de desear. Para Nasio (1996), el falo simbólico se desarrolla mediante dos status: el de ser un objeto sustituible y, fuera de esos objetos, ejercer de patrón simbólico como referente que garantiza la operación de la sustitución. Como la castración se organiza en torno a un objeto central imaginario, el falo imaginario, va a marcar, a dejar huella en el desarrollo de todas las experiencias erógenas independientemente de en qué parte del cuerpo se desarrollen (fases oral, anal y fálica), por ejemplo, el destete o el control del esfínter anal.

Al igual que la dolorosa experiencia en torno a los objetos “perdidos”, el seno o las heces pueden adquirir el valor del falo imaginario, de tal forma que lo imaginario se objetualiza, se convierte en señuelo y así, deja de ser imaginario y pasa a estructurarse como *patrón simbólico*. El falo acabará

209 (AOC, 1992, XIX, p. 186, 274), en *El sepultamiento del complejo de Edipo* (1924), y en *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia de sexos* (1925), respectivamente.

210 El señuelo psíquico cumple la función de tratar de focalizar el placer de desear, es decir, de mantener la tensión psíquica que origina el ansiado objeto perdido, aquella imperiosa posibilidad de satisfacción subjetiva del cumplimiento del deseo (cfr. 4. 3. 1. 2), que se verá enmendada mediante la reacción alucinatoria sustitutiva (cfr. 4. 3. 1. 3), o la construcción fantasmática fantaseada que en el caso de la castración, queda instaurada cuando el falo se convierte en el patrón simbólico.

por excluirse de la serie conmutativa y pasará a convertirse en su referente invariable, es decir fijado como patrón. Tal como dice Lacan (1957), el falo es el significante del deseo:

[...] implica recordar que todas las experiencias erógenas de la vida infantil y adulta, todos los deseos humanos (deseo oral, anal, visual, etcétera) estarán siempre marcados por la experiencia crucial de haber tenido que renunciar al goce de la madre y aceptar la insatisfacción del deseo. (Nasio, 1996, p. 49).

Con esto venimos a admitir, que todo deseo es sexual²¹¹ y que finalmente es insatisfecho. De ahí la imposición inconsciente del placer de desear.

Ya para terminar con la teoría lacaniana de la castración, debemos reparar en una tercera acepción del falo simbólico. No es otra que la del falo como significante de la ley.

5. 3. 3. 2. 3 EL SIGNIFICANTE DE LA LEY

Siguiendo con Nasio, podemos decir que la concepción lacaniana de la castración, no queda completamente definida en la angustia generada por la amenaza sino que más bien se puede definir, por la separación entre la madre y el hijo: «Para lacan la castración es el corte producido por un acto que secciona y disocia el vínculo imaginario y narcisista entre la madre y el niño» (Nasio, 1996, p. 50).

Este vínculo imaginario y narcisista, debe ser entendido en el niño ya entrado en la fase fálica, donde el objeto de la pulsión, el falo, la *pulsión fálica*, es la madre fantasmaticada. Es el vínculo imaginario objeto-madre al que renunciará a poseer por la pulsión narcisista que le empuja a conservar su pene-falo. Prosigue Nasio: «Como ya hemos visto, la madre en tanto mujer coloca al niño en el lugar del falo imaginario [...] el deseo de la madre, como el de toda mujer, es el de tener el falo» (p. 50).

Esta cuestión está relacionada con el deseo, con el deseo imaginario que desarrollan las niñas en el proceso edípico. Este deseo puede tener una doble vertiente:

- Por un lado, es un deseo imaginario surgido de la envidia del atributo masculino.
- Por otra parte, en el complejo de Edipo, se pueden dar dos deseos: el del hijo hacía la madre, y de la madre hacía el hijo:

El problema del Edipo –nos decía Freud– no es tan sólo que el niño desee acostarse con su madre, es sobre todo que también la madre desea eróticamente a su hijo. La clave del Edipo radica en que no habría deseo incestuoso si no hubiera dos deseos en juego: el de la madre y el del niño. (Nasio, 1992. p. 127).

211 Es conveniente recordar que en el corpus del psicoanálisis, los términos sexual o sexualidad no deberían ser confundidos con el erotismo genital, más bien, hacen referencia a un hecho esencial de la vida libidinal: «Las satisfacciones resultan siempre insuficientes respecto del mito del goce incestuoso. El significante fálico es el límite que separa el mundo de la sexualidad siempre insatisfecha, del mundo del goce que se supone absoluto» (Nasio, 1996, p. 49). Ese goce que se encuentra más allá del placer de desear (*cf.* 4. 3. 1. 3).

Por lo tanto, el niño se identifica con ese lugar imaginario en el que le sitúa la madre para satisfacer el deseo materno. Esa identificación como falo, será la que facilitará, que el niño se aloje en la parte del deseo insatisfecho del otro deseo materno. Al convertirse imaginariamente en esa parte ausente del deseo materno, se afianzará, no sólo la función simbólica del falo sino que, también, se establecerá una relación imaginaria fuertemente arraigada y consolidada entre «una madre que cree tener el falo y el niño que cree serlo» (Nasio, 1996, p. 50). Esta es la clave que vincula la castración al vínculo afectivo fundamentado entre la madre y el hijo en base a un patrón simbólico, donde el falo adquiere su status de factor significante, como objeto ausente, a la vez que, imaginariamente, asume un fuerte contenido simbólico.

Antes de continuar con el desarrollo del complejo de castración y con la triada hijo-madre-padre, que culmina con la metáfora del nombre del padre, nos gustaría volver sobre la cuestión de la ausencia. En este caso, del falo imaginario, ausente.

Cuando el niño elabora el tema de la diferencia de los sexos, la realidad de éstos, evidentemente, impone una diferencia anatómica. Lo que llama la atención, según Dor (2013), es que podemos comprobar cómo el niño elabora psíquicamente ese conflicto, no atendiendo a la evidente diferencia anatómica sino, en base a concebir esa diferencia en torno a una falta, a una ausencia anatómica. La diferencia establecida por el niño se basa en su propia consideración que enfoca la diferencia en «querer que falte algo» (Dor, 2013, p. 87). Esta es la construcción imaginaria, es la que postula «imperativamente» (p. 87), una ausencia de pene ante la realidad diferenciada. Se impone la existencia de un objeto imaginario: el falo, que forma parte de una fantasía. En esta problemática fálica que se encuentra anclada en lo imaginario, subyace una dimensión simbólica que, en palabras Dor, «nos llevará directamente a proceso de la metáfora paterna» (. P 87)

En otras palabras, la primacía del falo como objeto imaginario representará un papel fundamentalmente estructurante en la dialéctica edípica, en la medida en que la dinámica fálica misma promueve una operación simbólica inaugural que se resuelve con el advenimiento de la metáfora del Nombre del Padre (Dor, 2013, p. 88).

El falo ocupará un lugar respectivo en el deseo, tanto de la madre como del hijo y del padre. En este deseo se verá el complejo de Edipo representado. Ahora bien, la entrada de la figura paterna es sumamente importante, puesto que se interpone y obliga a los protagonistas a admitir una nueva reestructuración psicológica. La función paterna que instaura al falo como significante de la ley, se lleva a cabo en el momento en que es limitado el deseo hacia la figura de la madre (deseo de la madre por el hijo, y del hijo hacia la madre), lo cual conlleva la escisión de la primaria unidad madre-hijo. El padre se encargará de recordar a la madre que no es posible retener al hijo en su vientre- por lo tanto, que no es posible tener el falo- y a recordar al hijo, que no puede poseer a su madre, por lo que castrará la pretensión de ser el falo para su madre. Esta escisión es positiva (restablece el orden simbólico), ya que mediante la función paterna se logra transmitir la ley (prohibición del incesto-castración), es la función de la palabra paterna que encarnará la ley simbólica. Ésta, es efectuada por un tercero: EL PADRE. Por lo tanto, se efectúa una separación (a modo de mecanismo de defensa), una doble castración, además de instaurar la figura de un modelo identificativo, referente o de comparación.

El PADRE se convierte en un significante a nivel simbólico y lo que crea la función paterna es EL NOMBRE DEL PADRE (el lenguaje), esté presente o no, exista o no en la realidad (el padre). El complejo de Edipo expresa la exclusión del hijo de la relación triangular (padre-madre-hijo). El padre no es un personaje real sino una metáfora, un significante que ocupa el lugar de otro significante: el deseo de la madre; el lugar que ocupaba éste, era una incógnita que ahora es ocupada por la Ley que prohíbe la relación incestuosa. Esto es lo que Lacan denomina como metáfora paterna.

Resumiendo, podemos establecer los siguientes parámetros: la castración es un factor que se realiza mediante un "corte". Éste, se realiza sobre un vínculo, más que sobre una persona. Es dirigido exclusivamente a un "objeto imaginario" que afecta directamente a la madre como objeto deseado, y al hijo, como objeto con el que se identifica, pero también al padre como poseedor del objeto que será el significante de la ley. Ya por último, el acto en sí de la castración, aunque sea designado al padre, no se convierte en una acción real, no es llevada a cabo sino que es, la operación simbólica de la palabra paterna que encarnará la ley. La triada familiar estará sometida al orden simbólico imponiendo un límite a su goce. Nasio comenta:

Para Lacan, el agente de la castración es la efectuación en todas sus variantes de esta ley impersonal, estructurada como un lenguaje y profundamente inconsciente. Una prueba a atravesar, un obstáculo a franquear, una decisión a tomar, un examen a aprobar, etcétera, son todos desafíos de la vida cotidiana que reactualizan –sin que el sujeto tenga conciencia de ello y al precio de una pérdida- la fuerza separadora de un límite simbólico. (Nasio, 1996 p. 51).

De tal forma, que la castración es simbólica y su objeto imaginario- lo cual conlleva un precio a pagar, puesto que la ley se convierte en el factor que rasga la ilusión que todo ser humano puede albergar y que no es otra, que sentirse poseedor o identificarse con una fantasía omnipotente o «una omnipotencia imaginaria» que nos devuelve, a un estadio donde lo simbólico quedará demarcadamente limitado y roto por la escisión de lo Real.

Ahora vamos con ese "objeto" y su articulación, partiendo de los registros real, simbólico e imaginario, donde se establecerán las diferencias entre el tipo de ausencia del objeto y el tipo de objeto mismo. Esa *"falta que viene a faltar"*.

5. 3. 3. 3 EL OBJETO

Para Laplanche-Pontalis (1993), la noción de objeto, en psicoanálisis, es considerada de tres formas: como correlato de la pulsión (1), del amor o el odio (2), y en el sentido en que es empleado en la filosofía y psicología (3), donde se convierte en correlato del sujeto que se percibe y se conoce (p. 258). Se convierte en un elemento dinámico de comprensión, en un instrumento para facilitar el análisis, que llegaría a perder su significado si fuera contemplado como una entidad con existencia propia. Según Kurts:

El concepto del objeto en psicoanálisis se presenta como algo desconcertante para aquellos que tratan de comprenderlo, debido a su aspecto móvil, polisémico, a su carácter en constante movimiento. Lo cierto es que sigue siendo una zona de desconocimiento que nutre al investimento de objeto, siendo así necesaria para su continuidad. El objeto en psicoanálisis, está hecho de las fluctuaciones de movimientos de investimentos inconscientes, preconcientes y conscientes en un intercambio recíproco; no es una cosa, ni una persona, ni el contenido fantasmático o una zona del cuerpo de esta persona, aunque haga referencia a todo ello a lo largo del trabajo analítico. (Mijolla, 2002, II, p. 911).

Es una forma de denominar un proceso inconsciente del cual forma parte este elemento u "objeto", a su vez también inconsciente, que capacita de continuidad a los procesos de investidura de los diferentes tipos de representaciones psíquicas que, finalmente, son evocadas por medio de la palabra, es decir, de la interlocución entre el paciente y el psicoanalista. Es un término polisémico que,

evidentemente, acaba por reflejar cierta complejidad en los diferentes estados de vinculación «con el otro en el psiquismo» (Mijolla, 2002, II, p. 911).

Para nuestro interés, abordaremos esta cuestión, desde la perspectiva de Freud, como una introducción general, para, a continuación, centrarnos en la versión lacaniana del objeto "a".

5. 3. 3. 3. 1 FREUD Y EL OBJETO

Desde que Freud emprendió el estudio de las pulsiones en *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915), definitivamente, estableció entre éstas y el objeto una relación. El objeto se convierte en el medio mediante el cual las pulsiones pueden alcanzar su fin, es decir, la satisfacción. Entre ambos factores el pulsional y el objetal, inicialmente, para Freud no existe una vinculación entre ambos, por lo tanto, debe de ser construida. El objeto, por otra parte, no será algo extraño, puesto que llegará a ser todo aquello que sea susceptible de ser investido, y por ende, construido psíquicamente.

Se establecieron las primeras relaciones objetales en base a una serie de fases pregenitales, vinculadas a unas determinadas zonas erógenas (oral, anal y fálica) a las cuales les corresponde una relación de objeto: oral, anal y fálico. Posteriormente, en la pubertad, se determinará la elección de objeto que unificará la vida sexual bajo la primacía de la genitalidad, donde será orientada hacia otro (objeto). Freud distinguió dos tipos de objetos: uno pulsional- donde podemos incluir la persona, o una parte de esta, objeto parcial, objeto fantasmático-, y un objeto total- objeto de amor o de odio; en este caso, se establecen las relaciones del Yo total con los objetos, y no de las pulsiones con éstos (Mijolla, 2002, II, p. 912). Una de las características del objeto, es que puede estar perdido y esto supondrá para el sujeto, un proceso de constitución o de construcción donde se realizará un doble proceso. En primer lugar a partir de la pérdida del primer objeto parcial: el pecho materno. Después, por la consiguiente pérdida del objeto de amor primario: la madre. Esta doble pérdida será una de las causas que provocará la angustia. La pérdida del objeto parcial, el pecho como pulsión oral, es la condición para que se pueda realizar el acceso a la persona total, en la que se establecerá el amor objetal. Se da paso a una doble construcción psíquica del objeto, pudiendo ser éste incorporado fantasmáticamente mediante una elaboración psíquica del objeto, o mediante la posibilidad de prescindir del objeto, lo que conllevará constituirlo fuera de sí mismo como objeto perdido. Se pasará de un reconocimiento de la ausencia del objeto, a la capacidad de elaboración psíquica de éste de ausentarse de dicho objeto (Mijolla, 2002, II, p. 921). Esto conllevará la posibilidad de la elaboración psíquica del objeto pero prescindiendo de él. Si el objeto no está constituido como objeto perdido, seguirá fantasmáticamente incorporado en su «existencia silenciosa en el sujeto» (p. 921), y, en ocasiones, podrá suscitar angustia.

5. 3. 3. 3. 2 LACAN Y EL OBJETO "a"

El objeto "a" se escribe con un símbolo, la letra "a". Esta letra-símbolo, se corresponde con la primera letra de la palabra francesa "autre", que significa "otro". Podemos entenderlo como nuestro semejante o nuestro "alter ego" (Nasio, 1992, p. 113). En palabras de Kurts: «Se llama «objeto a» a un objeto causa del deseo [...] y después, habiendo mostrado que es una falta lo que lo convierte en objeto erótico, designa por a lo que simboliza esta falta y posteriormente también la propia falta» (Mijolla, 2007, II, p. 916).

Puede ser entendido como una disyunción respecto al sujeto por lo que, en realidad, no es un objeto hacia el que se dirige el deseo sino más bien, podemos considerarlo como una construcción en torno a la cual se organiza el escenario imaginario del fantasma, donde el deseo acaba por determinarse. De tal forma que *a*, es la causa del deseo.

La unión del objeto "*a*" y el sujeto, no se realiza como un reencuentro o un conocimiento por parte del sujeto. Más bien, se produce una anulación -podemos decir- transitoria del sujeto, ante su doble, su otro. Todo un proceso de simbolización que, una vez que el objeto ha sido perdido, sólo podrá ser aprehendido en el registro imaginario. De tal forma, que el objeto "*a*", la letra *a*, es una forma de nombrar la dificultad y ocupar el lugar de la no respuesta, de la ausencia de representación. "*a*", es el objeto del cual no se sabe nada. Lacan no resuelve el problema, sino que le da nombre. Nasio, a la hora de tratar el estatuto formal del objeto "*a*", lo define como:

[...] aquello que es heterogéneo a la red del conjunto significante. Es decir, que el sistema produce algo en exceso que es heterogéneo o extraño a él [...] El objeto *a* es lo heterogéneo en tanto exceso engendrado por el sistema formal de los significantes. (1992, p. 118).

Este exceso, extraño y diferente del elemento significante, escapa a la lógica del orden simbólico. Como objeto perdido, objeto "*a*" no representado psíquicamente, se manifiesta mediante la frustración, la privación y la castración, que es la que a nosotros, particularmente, más nos interesa. Para Joël Dor (2013, pp. 95-97), estos tres modos específicos, pueden darse tanto en el niño como en el adulto, eso sí, la naturaleza de la falta variará, y es cualitativamente diferente para cada uno. Lo mismo ocurrirá en lo referido al tipo de objeto. Según Dor:

1 La frustración es la falta imaginaria de un objeto real: Así, se convertirá en uno de los máximos exponentes de la reivindicación, sin posibilidad de encontrar satisfacción. En la frustración, la falta es un *daño imaginario*. Mientras que el *objeto* de la frustración es real. Como ejemplo, el pene real (falo imaginario). La niña vivirá su ausencia como una frustración, y el niño, también vivirá como frustración la ausencia de éste en la madre.

2 La privación es la falta real de un objeto simbólico: Lo Real es la falta, esta falta del objeto es como un agujero en lo Real, sin embargo, el objeto de la privación es un objeto simbólico.

3 La castración es la falta simbólica de un objeto imaginario: La prohibición del incesto es la referencia simbólica principal. Por lo cual, la función paterna se vuelve eficaz, porque canaliza el acceso del niño a lo simbólico. Así, la falta representada en la castración, es para Lacan una *deuda simbólica*, y el objeto ausente es absolutamente imaginario y para nada será un objeto real. El objeto imaginario es el falo. (2008, pp. 96-97).

Resumiendo, estas tres manifestaciones se desarrollan entre los tres registros psíquicos²¹² que articulan la teoría lacaniana: el imaginario, el real y el simbólico. De tal forma que el objeto perdido se articulará en los tres registros de forma diferente. En la castración, nos remite a una falta simbólica; en la frustración, a una falta imaginaria; y en la privación, a una falta real. A su vez, el objeto "a" igualmente será constituido en la castración como un objeto imaginario; en la frustración, como un objeto real; y en la privación, como un objeto simbólico.

manifestación	ausencia/falta	objeto
CASTRACIÓN	SIMBÓLICA	IMAGINARIO
FRUSTRACIÓN	IMAGINARIA	REAL
PRIVACIÓN	REAL	SIMBÓLICO

Para poder articular lo siniestro-angustia con el complejo de castración en Freud-Lacan, mediante el falo imaginario y simbólico, el deseo del Otro, el objeto "a", lo Real y el señuelo, son las cuestiones que deberemos demostrar para articular das unheimliche con el arte.

5. 3. 3. 4 LA ANGUSTIA DE CASTRACIÓN COMO LA ANGUSTIA INCONSCIENTE NO SIN OBJETO Y LA ANGUSTIA SEÑAL

Freud, en la 25ª conferencia *La angustia* (1916 [1917]), en *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, definirá tres estados de afecto que, a su parecer, suelen ser usados indistintamente, por lo tanto, ciertamente confusos. Estos, son: la angustia, el miedo y el terror. Al establecer una diferencia entre ellos, Freud acabara concluyendo que la angustia carece de objeto:

Omito entrar a considerar más de cerca si las acepciones usuales de angustia {*Angst*}, miedo {*Furcht*} y terror {*Schreck*} designan lo mismo o cosas claramente distintas. Creo, tan sólo, que «angustia» se refiere al estado y prescinde del objeto, mientras que «miedo» dirige la atención justamente al objeto. En cambio, «terror» parece tener un sentido particular, a saber, pone de resalto el efecto de un peligro que

212 Conviene recordar que, el registro de lo Real hace referencia a lo que no ha sido simbolizado, la cosa (*das Ding*), el registro de lo simbólico al lenguaje donde, mediante la nominación, se gestan los símbolos. A Lacan, le gustaba repetir la fórmula hegeliana: *la palabra es la muerte de la cosa*. Y finalmente, el registro de lo imaginario, es directamente consecuencia del narcisismo, y su representación óptica nos remite al famoso estadio del espejo. Mediante las imágenes, se establece la fórmula fundamental de la relación de un sujeto con otro. En la etapa del niño, la relación dual primaria con su semejante se verá condicionada a la superación de la imagen-fusión, es decir, la yo-imagen, la que lleva a cabo la identificación primaria y narcisista. Para el adulto, el mundo de lo imaginario está dominado por las fantasías diurnas, las ensoñaciones, las experiencias oníricas, etc. La apropiación simbólica de las fantasías, por parte del sujeto, determinará el grado de dominio del registro imaginario.

no es recibido con apronte angustiado. Así, podría decirse que el hombre se protege del horror mediante la angustia. (AOC, 1992, XVI, p. 360).

Para el vienés, «el desarrollo de angustia se anuda estrechamente al sistema inconsciente» (AOC, 1992, XVI, p. 373). Cuestión ésta, no discutida. Sin embargo, Lacan, en cuanto a la opinión de que la angustia carece de objeto, no estará de acuerdo y la rebatirá: la angustia no es sin objeto.

En el núcleo de esta hipótesis, hemos de situar a la angustia de castración, y hemos de ubicarla, metapsicológicamente hablando, antes de la represión (cfr. 4. 2. 2, y 4. 2. 3). Miller (2011), en *El Hombre de los Lobos. Un seminario de investigación psicoanalítica*, se plantea abordar esta cuestión articulando dos trabajos de Freud: uno de 1914 [1918]), *De la historia de una neurosis infantil*, *El hombre de los lobos*, y el otro de 1925, *Inhibición, síntoma y angustia*. Para Miller, *Inhibición, síntoma y angustia*, tiene un fin: «explicar la teoría que se elaboró en el núcleo del Hombre de los lobos» (Miller, 2011, p. 176), que no es otro, que la angustia de castración como motor de la represión. Entonces, concretamente, ¿Qué es la angustia de castración?, se pregunta Miller. Así responde:

Es el operador que pone en comunicación la teoría edípica y la teoría metapsicológica de Freud. Es la clave de la teoría lacaniana del goce. Es precisamente la homología entre la teoría edípica y la teoría metapsicológica. Su eje es la angustia de castración. (2011, p. 177).

Este eje articulador, entre la teoría edípica y la teoría metapsicológica, y entre los textos *De la historia de una neurosis infantil*, *El hombre de los lobos*, e *Inhibición, síntoma y angustia* (ISA), encuentra en éste último, mediante la estructuración en serie de los tres términos que establece Lacan, la diferencia entre la inhibición y el síntoma.

Con la inhibición, se establece el inicio, el punto de partida que nos permitirá, metapsicológicamente, diferenciarlo del síntoma. La inhibición, prácticamente es una limitación de las funciones del yo.

Por otro lado, el síntoma, deberemos buscarlo fuera del yo puesto que no tiene lugar en éste. El síntoma debe ser comprendido como algo distinto del yo, hay que salirse del yo y llegar a la libido y a la pulsión. Esto es lo que plantea el síntoma fóbico.

El capítulo II de ISA, se formulará mediante la relación del yo y el ello. El ello impulsa una moción pulsional, que es reprimida por el yo. Para Miller, ahora se plantea la cuestión de en qué se convierte la pulsión después de la represión. Debemos recordar que la meta de la pulsión es la satisfacción o el goce para Lacan (*Lust*). Para Freud (1915), acabará siendo una mudanza de afectos (cfr. 4. 2. 2), lo que sería el plano meramente fenoménico. Para Miller, la entrada en juego del yo represor y del síntoma como mero sufrimiento, antes de referirnos a la angustia como señal, tiene una connotación, que es la del *Unlust*, el no-goce como señal, antes del afecto angustioso.

Freud se planteará de dónde le proviene al yo, la suficiente energía para producir el *Unlust*: «La respuesta se basa en la tesis de su escrito sobre la represión que distingue al representante pulsional, es decir, el significante, del *quantum* de afecto, es decir, el objeto *a*» (Miller, 2011, p. 178).

Recordemos (cfr. 4. 2. 1 6), que la represión, actuará sobre la pulsión haciendo que quede separada de la representación, lo que podemos considerar en clave lacaniana, como una exigencia de la represión sobre los significantes de la pulsión. En este caso, la represión actuará sobre las diferentes representaciones en la cadena asociativa, las ramificaciones de la representación reprimida en la represión secundaria o propiamente dicha. No sobre la agencia representante de la pulsión que se da en la represión primaria. El yo, quitará la investidura de la agencia representante de la pulsión, lo que Miller traducirá como los desplazamientos de $-\varphi$ (el falo imaginario negativizado, el

registro imaginario de la castración). Dice Miller: «cuando Lacan hace pasar el $-\phi$ de un término a otro» (2011, p. 178). En Freud, es equivalente a los diferentes desplazamientos de investidura propios de la represión secundaria (cfr. 4. 2. 1. 7). Así nos lo dice el propio Freud en 1925: «El yo quita la investidura (preconsciente) de la agencia representante de pulsión que es preciso reprimir (desalojar), y la emplea para el desprendimiento de displacer (de angustia)» (AOC, 1992, XX, p. 88-87).

Ese displacer, es la propia angustia: «La angustia es el punto de *Unlust*» (Miller, 2011, p. 178). En la "equivalencia" entre Freud y Lacan, Miller, ya nos ha mostrado que el representante pulsional equivale al significante, y el objeto "a", al del *quantum* de afecto. Esto último, la aparición del quantum, se producirá al escindir el factor cuantitativo afectivo mediante la represión, es decir, la separación de la cualidad meramente afectiva de la pulsión de su representación (cfr. 4. 2. 2. 2). Esto en Freud supone el fracaso de la represión sobre el factor cuantitativo y da lugar a la aparición de un *monto de afecto* o *quantum* (AOC, 1992, XIV, p. 147), proceso que se da en la represión primaria, que es donde enclaváramos el objeto "a" lacaniano. Ahora bien, no debemos olvidar que la represión, en su segunda fase, en la represión propiamente dicha, se encargará de ejercer ciertas modificaciones sobre las representaciones y sus ramificaciones. Logrará crear formaciones sustitutivas de aquellas representaciones reprimidas, es decir, desplazamientos de investidura, que es lo que Miller entiende que hace Lacan con los desplazamientos del $-\phi$.

De tal forma, tenemos el objeto "a", como *quantum* de afecto; el significante, como representante pulsional; y el falo imaginario, como representación de la representación reprimida desplazándose del preconsciente a la conciencia, es decir, subjetivizado y anudado en lo simbólico.

Entonces, según Lacan (1962-63), si el *Unlust*, el no-goce, es señal, deberemos considerar la angustia como señal de displacer. Lacan dirá en el momento en que hace del goce o no-goce (*Lust/Unlust*) el objeto "a", que la angustia, por tanto, no carece de objeto, siendo éste, el propio gozar o no gozar. De lo cual deviene la teoría del síntoma como goce (Zizek nos recuerda: «*Goza tú síntoma*»), y Freud (1925), nos dice:

La perturbación parte del síntoma, que sigue escenificando su papel de correcto sustituto y retoño de la moción reprimida, cuya exigencia de satisfacción renueva una y otra vez, constriñendo al yo a dar en cada caso la señal de displacer y a ponerse a la defensiva. (AOC, 1992, XX, p. 96).

Ese goce en el síntoma no exento de cierta perturbación, nos lleva a plantearnos cual puede haber sido el destino de la pulsión reprimida. Miller nos dice que: tanto el retorno de lo reprimido en términos significantes, como el síntoma- donde podemos encontrar cierta satisfacción interna de la pulsión- deben ser considerados como dos destinos de la pulsión. Por lo que la represión y el retorno de lo reprimido deberán tener una doble lectura: la vertiente significativa, donde el retorno de lo reprimido es «un mensaje que se articula» (Miller, 2011, p. 179), y la vertiente del goce, donde: «La represión es correlativa de un proceso que concierne a la pulsión, es decir, a la exigencia de satisfacción, es decir, al goce. Ese goce habita en el síntoma bajo la forma del *Unlust*» (p. 179).

Siguiendo con ISA, Freud (1925), acometió el proceso de los denominados síntomas fóbicos. En el caso de Juanito (Hans) (cfr. 4. 2. 2. 3), la angustia activará un proceso que permitirá que el yo proceda a la represión. En este caso, la angustia puede ser considerada como causa y también como síntoma. Concretamente, la angustia al caballo, se convierte en un síntoma. Como apunta Miller, la angustia fóbica que generará goce, no es un goce que se pueda ver. La angustia es una señal del *Unlust*, como un proceso inconsciente que se articulará «con la exigencia de satisfacción del sujeto» (Miller, 2011, p. 180). Es aquí, donde se verifica que la angustia no carece de objeto. En el caso de las formaciones sustitutivas que determinan las fobias, existe entre los dos casos paradigmáticos- el de 1909, *Análisis de la fobia de un niño de cinco años* (Hans), y el de 1914 [1918], *De la historia de una*

neurosis infantil (Serguei)-, una clara diferencia que se establece en torno a la angustia como señal y a la angustia de castración. Esto, repercutirá en la investidura objetal y en el proceso de represión que se referirá a los componentes edípicos que, en el caso de las fobias, compete al padre y a la formación sustitutiva que lo represente: el caballo en Hans, y el lobo en Serguei.

En el caso de Hans, en la formación de su fobia queda cancelada la investidura de objeto-madre tierna (*cfr.* 4. 2. 2. 3. 1), aquí está la diferencia. En Serguei, la fobia concierne a la madre. En el capítulo VII de ISA, Freud (1925), nos dice primero refiriéndose a Hans:

De hecho vemos que tras la formación de la fobia la ligazón-madre tierna ha como desaparecido, ha sido radicalmente tramitada por la represión, mientras que la formación sintomática (formación sustitutiva) se ha consumado en torno de la moción agresiva. En el caso del «Hombre de los Lobos», las cosas son más simples; la moción reprimida es en efecto una moción erótica, la actitud femenina frente al padre, y en torno de ella se consuma también la formación de síntoma» (AOC, 1992, XX, p. 118). (*cfr.* 4. 3. 4. 6. 2).

Recordemos, que Serguei debe ser castrado como su madre para poder ser amado por su padre. Puede parecer que, en ambos casos, el complejo de castración se diferencie respecto a la consecución edípica (positiva en Hans, negativa en Serguei), por lo que habrá que buscar una diferencia entre la angustia fóbica derivada del complejo de castración, es decir, la angustia como señal y la angustia propia del complejo.

La señal de angustia, según Miller (2011), finalmente se desarrollará mediante un proceso en el que, en primer lugar, se produce una investidura libidinal en el ello; en segundo, el yo reconocerá el peligro de castración; en tercer lugar, dará la señal de angustia; y en cuarto lugar, inhibirá la pulsión mediante el principio de placer-displacer. Finalmente, la ventaja de la angustia fóbica, principalmente se basará en que, mediante la señal, el sujeto es alertado y no debe acercarse a un objeto determinado. Para Miller, esto no es lo mismo que la angustia de castración en su vertiente metapsicológica, es decir, en su estructura inconsciente como conflicto afectivo traumático, o sea, inconsciente. Para el sujeto, la ventaja de pasar de una angustia de castración a una como señal, es que esta última, la fóbica, es facultativa. Puede desarrollarse o funcionar tan sólo cuando está el objeto. Si evitamos su contacto, evitaremos la angustia. Para Miller, «está claro que esto se distingue de un objeto que no se puede percibir continuamente» (Miller, 2011, p. 182), es decir, de la angustia de castración en su vertiente metapsicológica:

La angustia fóbica no carece de objeto. Es por lo que lo evita. Pero no hace más que remitir al objeto como objeto *a*, que no está en absoluto en el nivel fenoménico. Sus coordenadas fundamentales no están en el plano fenoménico. Es un objeto que no se puede evitar y que condiciona todos los procesos inconscientes. La señal de angustia en la realidad, la que el sujeto manifiesta, es ya de alguna manera la metáfora de la señal de angustia fundamental, de la señal del *Unlust* que, pese a todo, es el objeto de una reconstrucción y no de una percepción. (Miller, 2011, p. 182).

Esta teoría, se alejará de aquella en que la represión originaba la angustia donde se producía la separación entre elemento significante, el representante de la pulsión y el elemento goce, el quantum de afecto que podía transformarse en angustia. Ahora, la angustia de castración es la que provocará la represión, como en el caso del Hombre de los Lobos (*cfr.* 4. 3. 4. 6. 2. 1), donde Serguei está condicionado por la angustia de castración y también por el conflicto referente a un problema con la castración: ser castrado. Lacan se servirá del $-\varphi$ para tratar la angustia de castración «en términos de significantes» (Miller, 2011, p. 183). Esta es la articulación que en Lacan permitirá romper el límite establecido por Freud al restringir la castración a un nivel de organización genital,

de reivindicación fálica y de un castigo por transgresión, manteniendo un registro simbólico, lo que Lacan transformará, como acabamos de comprobar en la angustia de castración metapsicológica, en la ausencia simbólica de un objeto imaginario. Algo, un objeto "a", objeto que no se puede no percibir continuamente. Estamos bajo una amenaza que tiene consecuencias sin llegarse a producir, puesto que es subjetivizada de forma imaginaria y simbólica, pero que en el objeto "a", encuentra su función real. Pasamos de la primacía de lo simbólico a lo Real.

Podemos resumir, diciendo que la angustia freudiana establece un límite en lo fenomenológico. El sujeto la siente y puede evitarla en el desplazamiento fóbico. La angustia lacaniana puede no ser conscientemente reconocida, se aleja de la imagen de la eviración freudiana, planteando una angustia inconsciente articulada en otra imagen, la de la separación y la pérdida, que posteriormente en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), serán conceptualizados mediante la afánasis y la separación.

5. 3. 3. 5 *DAS UNHEIMLICHE*: la incursión de lo extraño en el registro imaginario

En relación a la angustia, y como hemos podido comprobar recientemente, la angustia fóbica no carece de objeto y este objeto, en realidad, nos remite al objeto "a", el cual no sólo se manifiesta a un nivel fenoménico, como es el caso de la angustia fóbica, sino que tiene en lo metapsicológico su vía de expresión constante, es decir, inevitable, aquello que no se puede no sentir continuamente. En realidad, la señal de angustia, la de la angustia fóbica, se convierte en una metáfora de la angustia de castración, la del no-goce, la que tiene una estructura metapsicológica, por lo tanto es la consecuencia de un proceso intrapsíquico y no de una mera percepción de objeto. De tal forma, que la angustia nos pone en contacto con lo Real, ya que se convierte en motivo de displacer. Lacan hará del goce o no-goce (*Lust/Unlust*), el objeto "a".

En el libro *La angustia. Introducción al seminario X de Jacques Lacan* de Miller, en el capítulo III *Placa giratoria* (Miller, 2013, p. 49-68), en la parte tercera Resto real (p. 58-67), lo divide en varios apartados. De éstos, destacaremos dos: Señal de lo Real (p. 65-66) y Φ un señuelo (p. 66-67). Este último, nos remite al seminario 10 *La angustia* de Lacan (1962-63), al capítulo XII, *La angustia señal de lo Real* (Lacan, 2006, S 10, p. 171-183). En este capítulo encontraremos la alusión que efectúa Lacan a las imágenes que representan explícitamente la castración, donde Lacan nos advierte de una cuestión que venimos planteando a lo largo de toda nuestra investigación²¹³, que no es otra, que la capacidad de las imágenes para provocar lo siniestro o la angustia. Lacan (1962-63), nos dice: «Estas imágenes²¹⁴ no nos introducen de ningún modo, en lo que a la mayoría de nosotros se refiere, en el orden de la angustia» (Lacan, 2006, S 10, p. 177), (nota añadida).

A continuación, vamos a tratar de comprender cómo desde la dimensión del objeto "a", *llegaremos* a entender el registro simbólico de la castración como un señuelo. En el seminario de la angustia, el objeto "a", es formulado como anterior al deseo, es de lo que se trata en dicho seminario: «En *la angustia*, se trata de acceder a un estatuto del objeto anterior al deseo, al objeto del deseo, y anterior a la ley, a su simbolización fálica, anterior a la constitución de la función paterna» (Miller, 2013, p. 60).

213 En el epígrafe 4. 1. 3: El núcleo de lo angustioso que además es siniestro, mediante una obra de Caravaggio, ya empezamos a trazar y argumentar esta línea crítica respecto a la representación de lo siniestro en el ámbito de la estética.

214 Añadiremos, ni estas imágenes, ni muchas otras (las que podemos considerar que pertenecen al campo de las prácticas artísticas: literatura, artes plásticas, etc. Principalmente las del arte figurativo), a las que suelen ser atribuidas el "efecto siniestro".

5. 3. 3. 5. 1 LA MAGNITUD DEL a

Para tratar de comprender esta complicada articulación, a la vez tan necesaria para poder integrar las teorías lacanianas con lo siniestro vivenciado y lo imaginado, donde Lacan «atrapa a Freud en su red de significantes» (Miller, 2013, p. 59), es necesario empezar por comprender como el objeto " a ", adquiere su propia dimensión. Ésta, se fundará en una fórmula: El deseo es la ley. El objeto fundará esta equivalencia:

El objeto funda esta equivalencia que merecería desarrollarse por sí misma. «El deseo es la ley» es un comprimido del Edipo. Quiere decir que el deseo y la ley tienen el mismo objeto, puesto que la ley es la palabra que prohíbe el objeto del deseo y, al prohibirlo, dirige el deseo sobre este objeto. El principio del deseo es el mismo que el de la ley. (Miller, 2013, p. 58).

El padre, enuncia la ley. Por tanto, al mismo tiempo, nos muestra el camino del deseo. Lo que hay que tener en cuenta a la hora de analizar este objeto, «el del deseo ley, el objeto órgano, el a », nos dice Miller (2013), es que no debemos determinarlo por la supuesta prohibición sino «por la pura y simple separación» (p. 59). A nivel edípico, se convierte en una automutilación, mientras que en la prohibición, la castración siempre será una heteromutilación. Recordemos que en el significante de la ley, la concepción lacianiana de la castración no quedará totalmente definida en la angustia generada por la amenaza derivada de la prohibición sino que, más bien, se puede definir por la separación entre la madre y el hijo.

Si el objeto se constituirá en un estadio anterior a la ley y el deseo, Lacan designará este estatuto del objeto bajo a minúscula, por lo que esto, al no enjuiciarlo mediante la prohibición y la heteromutilación, supondrá «un cuestionamiento del padre». Este no es un personaje real, es una metáfora, un significante que ocupa el lugar de otro significante. La figura paterna adquiere dos dimensiones: una desarrollada en el complejo de Edipo, la otra en el caso del padre primordial de la horda primitiva.

Para Žizek, (2000, p. 49-50), es comúnmente pensado que Edipo y el padre primordial que se nos describe en *Tótem y Tabú*, son dos versiones diferentes del mismo mito. Son «mitos opuestos y profundamente asimétricos». En el mito de Edipo, la figura paterna se erige como agente de la prohibición negándonos el acceso al goce. Esta prohibición quedaría anulada con el consecuente parricidio. El mito del padre primordial conlleva, que la consecuencia del parricidio no es permitir el goce sino todo lo contrario, puesto que el arrepentimiento y la prohibición que preceden al asesinato cancelan definitivamente la consecución del deseo. Por lo tanto, «El padre muerto resulta ser más fuerte que el vivo. Después del parricidio, reina como Nombre-del-Padre, agente de la ley simbólica que prohíbe irrevocablemente el acceso al fruto prohibido» (2000, p. 49).

Para Lacan, una vez llevado a cabo el parricidio, la figura del padre es colocada en el lugar del tótem, como una entidad protectora a la cual se venera y se ofrecen sacrificios. Asume este tótem la entidad reguladora mediante la prohibición tabú, que como ley, se convierte en «lugar significante» que permite al sujeto establecer un orden social. El parricidio, supuso establecer en las relaciones padre-hijo la primacía de la eterna ambivalencia puesto que el padre, es la figura que establece la ley primordial. La regulación de las alianzas y los órdenes de parentesco se efectúan mediante la ley primordial, la vindicación simbólica e imaginaria de la prohibición del incesto por la figura paterna, supone la jerarquización del reino de la cultura (prohibición, exogamia, hermandad, totemismo), al reino de la naturaleza (emparejamiento, incesto). Así lo comenta Rifflet-Lemaire:

Se observa mejor ahora cómo la prohibición del padre, reiterando para cada sujeto el acceso al simbolismo social, hace del padre el representante de la Ley y el protagonista del ingreso efectuado por el sujeto en el orden de la cultura, de la civilización y del lenguaje. (1971, p. 142).

El niño accede a la metáfora paternal a través del lenguaje, Nombre-del-Padre, como "cosa nombrada" que ejerce la función de la prohibición. Éste, puede inferir la castración (imaginaria y simbólica) al sujeto, por lo tanto accede a la Ley fundamentada en el Nombre-del-Padre y efectúa su registro simbólico. (p. 142).

Como comentamos anteriormente, si en el seminario *La angustia*, el objeto se constituirá en un estadio anterior a la ley y el deseo, a la postre planteará «un cuestionamiento del padre». Ahora bien, en este cuestionamiento, en sus orígenes, subyace como núcleo constitutivo el asesinato del padre. De tal forma que, si olvidamos el parricidio, corremos el riesgo de que toda la cadena de la elaboración psicoanalítica de desmorone y se convierta en ruinas. La función paterna, la del padre muerto, es la que decreta la economía del deseo como deseo original prohibido, no transgredible. De ahí que en la función de la dimensión del objeto "a", ahora es convertida en algo primario y anterior al deseo. El deseo, su consecución posterior a la dimensión primaria del objeto "a", finalmente deberá ser entendido y situado en el registro de la ilusión y el señuelo. El objeto real, el primario, el a inhibido de la ley y del deseo. Sólo se accederá a él, a través de la angustia. En este caso, la angustia es una angustia productora.

5. 3. 3. 5. 2 LAS DOS VÍAS DE ACCESO AL OBJETO REAL

En *La angustia* se trata de acceder a un estatuto del objeto anterior al deseo, y anterior a la ley, a su simbolización fálica, anterior a la constitución de la función paterna. (Miller, 2013, p. 60).

La angustia será la vía principal para acceder a lo anterior, al deseo y su objeto. Entonces, se pregunta Miller: ¿Qué es anterior al objeto del deseo? Respuesta: «Lo que es anterior al objeto del deseo es el objeto real» (Miller, 2013, p. 61). Y ese objeto real es el seno: objeto oral.

Recordemos, que la pérdida del objeto real, también denominado objeto parcial, es donde el seno (pecho o teta) se convierte en pulsión oral, es la condición para que se pueda realizar el acceso a la persona total, en la cual se establecerá el amor objetual. En *La angustia*, ese objeto real (pecho), es concebido como un objeto exterior, objeto del Otro. En esta ocasión, de la madre que, además, como objeto de necesidad satisface las necesidades biológicas: el hambre.

Para Lacan, mediante esta relación con el objeto real y con el objeto de necesidad se establecerá una «dialéctica de la frustración», el objeto real se vuelve simbólico, de tal forma que, el objeto satisfacción se transformará «en objeto de don» (signo de la voluntad del otro, o más coloquialmente, dádiva, regalo, cualidad o habilidad que se posee) por lo que el objeto, además de real, se convierte en signo del amor. La satisfacción simbólica en la que se convierte el amor prevalecerá sobre la satisfacción, en esta ocasión, real de la necesidad.

Miller sostiene, que para acceder al objeto del deseo la mejor forma es mediante la vía del amor, y Lacan afirma, que cuando el niño ya se encuentra satisfecho "ahíto", lleno, lo que se puede considerar como la satisfacción real, en este caso, puede convertirse en una sustitución de compensación, una forma de saciar la insatisfacción simbólica del amor. Hemos de entender que en el niño, a ese nivel, se estarían formando reacciones compensatorias con el fin de solventar el displacer, la tensión psíquica producida por la insatisfacción, en este caso, para Lacan, insatisfacción

simbólica del amor: «Uno come y se duerme precisamente porque algo queda no saciado del lado del amor. La satisfacción esencial sería la que proporcionaría el amor» (Miller, 2013, p. 61).

Nos encontramos con dos vías para acceder al objeto real: la vía de la angustia y la vía del amor. La del amor, nos lleva hasta el objeto simbólico donde el falo, es el símbolo del Deseo de la Madre, y el deseo, es el deseo del Otro. La vía de la angustia, por su parte, nos conducirá al objeto real. Su objetivo, es llevar al objeto de satisfacción un factor satisfactorio desligado de la necesidad. Por lo tanto, asociado a la pulsión donde la satisfacción se vuelve goce, ya que no logrará la satisfacción del deseo en el objeto real, tan sólo logrará la satisfacción de la necesidad. El goce y el deseo serán separados. En la vía del amor, por el contrario, el amor permite al goce tolerar al deseo. Según Miller:

En el seminario *La angustia*: «Sólo el amor permite al goce condescender al deseo». Esta proposición resume la dialéctica de la frustración. El amor vela aquí la angustia y lo que la angustia produce, a saber, el objeto causa del deseo. (Miller, 2013, p. 62).

El amor, vela la angustia mediante un proceso de transformación que compete al falo imaginario y al deseo de la madre. Esta vía, nos lleva hasta el objeto simbólico donde el falo, es el símbolo del Deseo de la Madre, y el deseo, es el deseo del Otro.

El falo imaginario ha sido "elevado" a una categoría superior, ha sido simbolizado, ha sido transformado. El deseo de la madre, como deseo del Otro, se ha convertido en un elemento significantizable. De ahí, que la vía de acceso a lo Real, sin mediación simbolizante ni significantizable, sea la vía de la angustia. Esta vía, dejará tocado el estatuto del deseo. La vía de acceso a lo anterior del objeto y del deseo, lo Real, supone el desenmascaramiento del deseo asociado al Edipo, donde la simbolización efectuada en el Deseo de la Madre y el Nombre del Padre, es la falicización, es la significantización del deseo, por lo tanto, un deseo "muerto" consignado en la cadena significante y metonímica. Este deseo, supuestamente, debería dar cuenta de la libido, puesto que «Antes del seminario *La angustia*, el deseo vale como *Aufhebung* significante de la libido» (Miller, 2013, p. 42). A partir del seminario *La angustia*, la libido ya no será un resto significante sino que aparecerá como un "resto", un "resto goce", en contraposición del anterior "resto deseo" derivado de la división subjetiva entre la necesidad y la demanda, donde el deseo tiene una función significante, por lo tanto subjetivizada. El resto de goce, es lo que convierte en función los puntos de fijación de la libido, es decir, la represión originaria o primaria freudiana (cfr. 4. 2. 1. 1). Es la primera fase de la represión, donde la *agencia representante*, es decir, la representación psíquica que inviste la pulsión, tiene prohibido el acceso a la conciencia. Para Freud (1915), esta imposición, establece una *fijación*, puesto que «a partir de ese momento la agencia representante en cuestión persiste inmutable y la pulsión sigue ligada a ella» (AOC, 1992, XIV, p. 143). Entre otras cosas, en este proceso se formarán las fantasías originarias o *urphantasien* (cfr. 4. 3. 4. 3. 4). Los restos de lo que es reacto a la *Aufhebung*²¹⁵ significante: «La fijación aísla lo que es reacto a la *Aufhebung* significante, lo que, en la economía del goce de cada uno, no cede a la *falicización*» (Miller, 2013, p. 42).

215 Por parte de Freud, este término, aparece en 1905, en el resumen dedicado a la represión en *Tres ensayos de teoría sexual*, (AOC, 1992, VII, p. 217), bajo el significado de supresión. Lacan, por su parte, lo utilizará en su teoría de la primacía simbólica bajo el término hegeliano: «*Aufheben* (como verbo), significa a la vez suprimir, conservar y elevar. Tarea de la filosofía sería en efecto la comprensión de la *autosupresión* (en virtud de la salida a la luz de las contradicciones internas) de las determinaciones configuradoras de la realidad y el pensamiento, pero en cuanto a su presunción de valer por sí mismas e inmediatamente (así, suprimir no es aniquilar, sino "poner en su sitio", recortar ambiciones desmedidas); esa "supresión" implica pues, al punto, una "conservación" de tal determinación, pero en un plano de integración superior (digamos brevemente: al explicar algo, éste decae en sus derechos de tener existencia y sentido propios, aislados; y en cambio queda integrado en una red de significatividad, a saber: las "razones" por las que la cosa es y es concebida); y en fin, esa "conservación" implica también -contra la presunción de la "cosa" o "pensamiento" como pura identidad, sin mancha ni enlace con nada- una "elevación", ya que algo es de más rango cuando está aunado con lo demás: se entrega a ello y a cambio es "reconocido" como "partícipe» (Duque, 1998, pp. 327-8, nota nº: 672), (paréntesis añadido).

Lo que queda al margen, lo que sigue vivo más allá del cuerpo significativo fálico. Pero Lacan, necesitará poner al goce un cuerpo: «En "La angustia", el goce se libera de la sujeción significativa de su prisión fálica, y los objetos *a minúscula* dan cuerpo al goce» (Miller, 2013, p. 43).

5. 3. 3. 5. 3 LO INNOMBRABLE

Partiendo de esta cuestión, nos vamos acercando a *Das Unheimliche*, a la señal de lo Real lacaniano, ahí donde «la falta viene a faltar». A la inclusión de la angustia de castración, de una castración imaginaria. De una ausencia.

Como acabamos de comprobar, existen dos vías de acceder al objeto: la del amor y la de la angustia. Para Miller (2013), en esta fórmula podemos encontrar una confrontación de los seminarios *La transferencia* (1960-61), y *La angustia* (1962-63). En base a dicha confrontación, resultará necesario saber cuál de las dos vías se va a "privilegiar" a la hora de acometer «el abordaje del objeto» (Miller, 2013, p. 63), ya que dependiendo de una u otra, se alcanzará una dimensión distinta del objeto.

En el seminario *La transferencia*, la dialéctica de la castración girará en torno a la existencia o desaparición del falo. Este punto de desaparición, de simbolización del falo, viene a corroborar que el falo, efectivamente, en el momento en que es simbolizado ya está castrado. Se ha convertido en SIGNIFICANTE, por lo tanto ya ha desaparecido. El significante, nos separará del referente, y mediante el lenguaje nos introducirá en el Otro. Ésta, es la forma de resolver el intento de Lacan para tratar de ir más allá de la angustia de castración, donde la irresolución freudiana encuentra el final a la experiencia del neurótico, en el nivel genital, donde el punto final de llegada es la angustia de castración. Por eso, Lacan nos dirá en su seminario *La transferencia*: «El órgano sólo se aborda transformado en significante» (Lacan, 2003, S, 8, p. 264).

De esta forma, en "El objeto del deseo y la dialéctica de la castración", en el capítulo XVII *El símbolo Φ* , símbolo *Phi* mayúscula, Lacan (1960-61), lo designará «como símbolo del lugar donde se produce la falta de significante» (Lacan, 2003, S, 8, p. 270). Lacan, también nos advierte de que se da «una ambigüedad fundamental» (p. 270), entre dos símbolos, el Φ *Phi* mayúscula, y el ϕ *phi* minúscula. Este último, es el falo imaginario, factor fundamental respecto a «la economía psíquica en el plano del complejo de castración» (p. 270), es decir, respecto a la cantidad de excitación que podrá ser soportada sin llegar a descargarse, en este caso, en el trauma del complejo de castración. Por lo tanto, por un lado tenemos un símbolo Φ que está referido a un "lugar" donde se produce una "falta". Por otro, tenemos un símbolo ϕ que hace referencia a "algo" que en realidad no existe, a una ausencia, a algo que es imaginario. Entonces, el primero designará la ausencia del segundo. De esta manera, "la función del significante falo" tendrá «dos términos extremos, lo simbólico y lo imaginario» (p. 270), mediante los cuales se articularán esa ambigüedad entre el *Phi* y el *phi*. El símbolo del lugar donde falta el significante, y el falo imaginario que no se dejará significantizar. Cuando un significante falta, no se podrá subjetivar. A este respecto, en *La transferencia* Lacan comenta:

Ser subjetivado es tener lugar en un sujeto como válido para otro sujeto, es decir, pasar a ese punto más radical donde la idea misma de comunicación es posible. Toda batería significativa puede decirles que lo que no puede decir no significará nada en el lugar del Otro. Ahora bien, todo lo que para nosotros significa sucede siempre en el lugar del Otro. (Lacan, 2003, S 8, p. 273).

Conviene recordar que, aparte del poder del significante en el lugar del Otro, donde, en definitiva, se deposita el lenguaje con todas sus simbolizaciones, el Otro se convierte en el lugar

donde se desarrollarán los procesos que determinan la metonimia del deseo, donde lo importante es el deseo del Otro, ¿qué quieren los otros de mí?, puesto que sin su deseo, sin el deseo del Otro, no seré objeto deseable de inscripción en el lugar del Otro, conocido como «tesoro de los significantes». Este símbolo Φ , símbolo falo o falo simbólico, se caracterizará en significante, pero no como órgano o imagen, sino como representación psíquica inconsciente. En cierta medida, Lacan nos lo presenta como paradójico, puesto que en definitiva, es inenunciable.

SEÑAL DE Lo Real

Si acabamos de comprobar cómo Lacan -en el seminario de *La transferencia*- establece -mediante *El objeto del deseo y la dialéctica de la castración*- la función del falo simbólico como el "lugar" donde se produce la falta de significante -perfilando una dialéctica simbólica e imaginaria-, en el seminario de un año después -el de *La angustia*-, en la *Introducción a la estructura de la angustia*, en el capítulo IV *Más allá de la angustia de castración*, Lacan encontrará un factor que posibilita un más allá del significante identificatorio. Un más allá del símbolo falo Φ . Un significante que sublima el órgano.

Como dice Miller (2013): «Allí donde *La transferencia* inscribía Φ , *La angustia* inscribe a minúscula» (p. 65). La *a* minúscula, entendida como lo que hay más allá de la satisfacción del deseo: un goce. El *plus-de-goce*, definido así por Marqués Rodilla:

Lacan tomado el ejemplo de la plusvalía marxista, muestra la separación que hay entre el goce y el saber. Lo que limita el saber, mejor, aquello con lo que el saber limita, aquello con lo que el saber topa cruelmente en su afán de cumplimiento absoluto, al modo hegeliano, es el goce, real imposible de decir. Este imposible de significantizar, es un resto de goce que se manifiesta como *plus-de-goce* marcando el destino del sujeto (del inconsciente), por el tachado. Sin embargo, en el análisis, merced a la transferencia, se puede intercambiar goce por saber. No obstante quedará un resto ineluctable, el «más» de goce que da nombre propio al sujeto y que, en tanto «marca de origen» constituirá lo más genuino del sujeto. (Marqués, 2011, p. 54-55).

La angustia, como ya hemos comentado, establecía la vía de acceso directa al objeto real donde su objetivo, era llevar al objeto de satisfacción un factor satisfactorio asociado a la pulsión, donde la satisfacción se vuelve goce. Además, recordemos que la angustia es: «no sin objeto» un afecto que afecta, y con objeto, y ese objeto, será cualitativamente un objeto "*a*". Esto nos permite señalar una diferencia entre *a*, y el objeto "*a*". El objeto se inviste de las cualidades que *a* tiene como goce, convirtiéndose en objeto "*a*". Por lo tanto *a*, no es el objeto de deseo, sino su causa. (Lacan, 2006, p. 301).

La angustia, es a la vez afecto y efecto, siendo este efecto lo que como tal se constituye en señal de lo Real. Entonces si es real, si se constituye como marca de origen de lo más genuino del sujeto, podrá ser considerado como: «lo que no engaña», aquel posible conocimiento que mediante la transferencia, puede ser convertido en saber que desenmascara al señuelo, desvelando el lugar originario del deseo (Lacan, 2006, p. 301), y de su pulsión y, ya convertido en señuelo, reivindicarse como el objeto del deseo. Por una parte, tenemos al objeto "*a*", y por otra el deseo. De tal forma que no debemos caer en la confusión de considerar de igual forma al objeto causa del deseo, con el objeto de deseo. Es el objeto "*a*", el que marcará el camino del deseo, marcará la orientación hacia un más allá de la satisfacción del propio deseo, es decir, el goce.

En el seminario de *La angustia*, según Miller (2013), hay un leitmotiv que surge y vuelve: «la función de lo que no engaña», entonces ¿qué es lo que engaña?»

Todo lo que es del orden de lo imaginario siempre puede oscilar, según la perspectiva, en reflejos sombras y centelleos, y lo simbólico ya se revela en su dimensión de semblante y de ficción. Por su puesto, la angustia es lo que no engaña, pero lo que no engaña es lo que no se deja significantizar, lo que no se deja tomar en la *Aufhebung*. Es el resto real. (Miller, 2013, p. 65).

Conviene destacar que, ese resto real se encuentra fuera del registro simbólico e imaginario, por ende, insignificantizable e inimaginable. Por lo tanto, fuera de nuestro alcance objetivable: ni reprimible ni suprimible. Como resto que es, se presenta en el ámbito conceptual de dos formas. Una, mediante el intento de superación de la noción de realidad freudiana, que se basa en la oposición del principio de placer con el de realidad, donde Lacan ubicará el nudo borromeo que engarza los tres registros: lo Real, lo simbólico y lo imaginario. Mediante la otra forma, la asociación de la ontología existencial heideggeriana que permitirá a Lacan concebir y situar lo Real con una radicalidad superior, más allá de los entes simbólicos e imaginarios. También se presentará en el ámbito clínico donde, ocasionalmente, el síntoma llegará a formar parte de lo Real. Cuando el sustrato del "marco" imaginario vacila y en la estructuración simbólica falta la palabra. Cuando la proyección especular fantasmática no corrige el deseo inconsciente, es cuando aparecerá la experiencia de lo Real particularmente angustiosa para cada uno:

Este resto real es el goce en tanto no se deja capturar por el significante, el goce irreductible al principio del placer, y la angustia que, en tanto afecto de displacer, connota especialmente lo no significantizable. Lacan comienza su seminario con una fórmula que perdurará: «La angustia es el signo del deseo del Otro» pero en el capítulo XII quedará superada por otra: «La angustia es una señal de lo Real. (Miller, 2013, p. 66).

La angustia por tanto, establece su relación esencial con lo Real, con ese más allá de la angustia de castración y no con el deseo. Allí, donde surge lo *unheimliche*, recordemos que Lacan (1962-63), decía:

Lo *unheimliche* es lo que surge en el lugar donde debería estar el menos *phi*. De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta y con razón. Cuando algo surge ahí, lo que ocurre, si puedo expresarme así, es que la falta viene a faltar. (Lacan, 2006, S, 10, p. 52).

Conviene recordar que, anteriormente, señalamos que existía un factor marginal que sigue vivo más allá del cuerpo significativo fálico: El goce. Donde los objetos "a" minúscula, darán cuerpo al goce. Éstos, no serán significantes. Serán los órganos, y en concreto, el órgano falo.

5. 3. 3. 5. 4 EL FALO IMAGINARIO ($-\phi$) COMO ÓRGANO FALO

Ya señalamos que existía un factor marginal que sigue vivo más allá del cuerpo significativo fálico. El goce. Donde los objetos *a* minúscula, darán cuerpo al goce. Éstos, no serán significantes. Serán los órganos, y en concreto el órgano falo. El órgano falo, en la angustia, ya no será el falo imaginario, el menos *phi* ($-\phi$). Así lo comenta Miller: «En *La angustia*, el $-\phi$, que ustedes conocen bien, ya no es igual. Ya no se trata del $-\phi$ de la castración imaginario-simbólica, sino del $-\phi$ del órgano» (Miller, 2013, p. 44).

El símbolo de la castración se vuelve en órgano falo. Se aleja de la «imagarización como potencia» y es la detumescencia (disminución del tamaño del pene tras la erección), la que se convertirá en el principio de la angustia de castración. Desplaza el estatuto del objeto del significante al órgano. El falo como significante condicionará la castración, fundamentándola sobre la aprehensión en lo Real, es decir, en la ausencia de pene en la mujer. Este desplazamiento estará directamente relacionado con las vías de acceso al objeto real. El falo significativo, como tal, se encontrará en el camino del deseo en donde el amor, velará la angustia en el proceso de transformación que compete al falo imaginario y al deseo de la madre mientras que el falo órgano, se revelará en el camino del goce donde la vía de la angustia nos permitirá acceder al resto que queda, que está más allá de la satisfacción del deseo. A la separación del deseo y el goce. Se produce el cambio del $-\phi$. Pasaremos del falo imaginario negativizado como símbolo de la castración imaginario-simbólica fundamentada en la aprehensión de lo Real, donde la ausencia de pene en la madre se convierte en sinónimo de castración, al falo imaginario negativizado como símbolo del órgano detumesciente, donde la dramaturgia edípica desaparece, ya que el origen de la angustia de castración no será proferido por un "agente" que amenaza con la cercenación imaginaria por parte de Otro. A partir de aquí, la libido será concebida como «reserva libidinal» en el órgano falo, y con el objeto perdido que reemplazará al falo de la castración. La angustia de castración adquiere un nuevo estatuto. El órgano perdido o separado, no lo es a causa de la castración. El órgano libido es efecto de una pérdida natural, sin castigo, no es el resultado de una trasgresión, por lo tanto, se produce sin agente. Miller apunta:

Es esencial entender que no se trata de la castración edípica, sino de que a partir del seminario *La angustia* la castración remite fundamentalmente al principio de desaparición del órgano fálico en el momento del orgasmo. (2013, p. 56).

La castración edípica, la freudiana, puede ser entendida como una retroacción del Edipo donde los estadios oral, anal y genital tomarán sentido. Donde los objetos oral, anal y genital son objetos edípicos, donde el falo dominará todo lo relativo al objeto. Recordemos, que las fases oral y anal son pregenitales, y no será hasta la fase genital donde se unificarán las pulsiones en torno a la zona genital. En el desplazamiento al órgano, Lacan podrá aumentar la lista de objetos, añadiendo la mirada y la voz, más allá de la supremacía fálica.

La angustia como vía de acceso a lo Real, donde más allá de la angustia de castración y no con el deseo, se revela al goce. Surge lo *unheimliche*, en el lugar donde debería estar el menos *phi*. Donde se llevará a cabo la ausencia simbólica de un objeto imaginario²¹⁶, el menos *phi* ($-\phi$), recordemos, ahora ya como símbolo del órgano falo. Órgano falo imaginario.

El falo imaginario como falo significativo, nos llevará al deseo. El falo imaginario como falo órgano, nos llevará al goce, más allá de la satisfacción del deseo donde tomará cuerpo en el objeto "a".

Después de esta introducción, conviene explicar de dónde viene todo esto.

En el seminario *La angustia*, Lacan (1962-63), introduce una importante innovación: «la angustia es una vía que apunta a lo Real y utiliza para ello, algo distinto que el significante» (Miller, 2013, p. 36). Hasta este seminario, Lacan abordará lo Real a través del significante, y en la experiencia psicoanalítica, todo debe ser vuelto a pensar como significante (Lacan, 1957-58). Esta función totalitaria del significante delimitará lo que puede presentarse como no significativo, y será en el

216 El objeto imaginario, en este caso, el símbolo ϕ , falo imaginario, hace referencia a la función objetiva de los objetos como objetos de deseo. Lacan (1960-61), comenta en *La transferencia*: «El ϕ es de algún modo la unidad de medida a la que el sujeto acomoda la función *a* minúscula, es decir, la función de los objetos de su deseo» (Lacan, 2003, S, 8, p. 289). Donde residirá el *plus-de-goce*, más allá de la satisfacción del deseo. En este caso, la función *a* es la que determinará el origen del deseo como goce.

seminario *La angustia*, donde Lacan elegirá una vía no conceptual: la angustia para poner de relieve que existe un "algo" que no es significante y que será difícil inscribirlo o estructurarlo del lado del sujeto o del Otro, para encontrar, en la articulación dialéctica que pivota en la angustia, dos factores: el deseo y el goce. Así pues, la angustia se encuentra más allá del deseo y provoca el goce. La angustia se convierte en un elemento productor, alejado de los postulados teóricos freudianos en torno a la represión, como factor que provoca la angustia. El elemento no significante y que emerge excepcionalmente es el elemento *a* minúscula, el goce:

Muestra y demuestra que, en la estructura del lenguaje, hay algo que no puede reducirse al significante y se asimila, sumariamente, al cuerpo como viviente. Emerge bajo la forma de resto: resto de la operación subjetiva que concierne al Otro. (Miller, 2013, p. 37).

Al optar por la vía de la angustia, se pone de relieve una ausencia. Una ausencia que no es significantizada, por lo tanto excluida de la red significante. Entramos en un desierto donde el goce es un resto invisible, inaprensible. En este desierto, la angustia carece de objeto. En la nueva vía, la de la angustia, el objeto es restituido «sobre este fondo de anulación significante» (Miller, 2013, p. 38). Pero Lacan no acabará por designar el objeto de la angustia. Hasta este seminario (1962-63), el objeto se confundía con el significado, con lo significantizado. Por el contrario, en la angustia, y más concretamente en la angustia de castración, está ausente:

Y la angustia de castración es crucial. En Freud está ligada a la percepción de la ausencia del órgano fálico en la mujer, y a todo lo que tiende, tanto en ella como en él, a negar esa ausencia. (Miller, 2013, p. 38).

Si en Lacan la angustia se convierte en un instrumento, este instrumento se establecerá mediante una evidencia que no es otra, que la de angustia, y ésta, «no puede estar en relación más que con una ausencia» (p. 38). Esa ausencia, será entendida por Lacan como una función que encarnará el menos *phi* negativizado, convertido en órgano con funcionalidad de reserva libidinal como falo imaginario negativizado, que pivotará en la dialéctica entre la relación imaginaria del sujeto con el objeto derivado de la imagen especular, y la imagen virtual en el espejo del Otro.

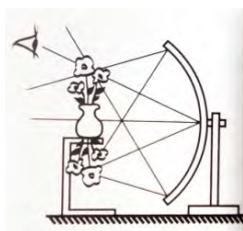
5. 3. 3. 5. 5 LO UNHEIMLICHE EN LACAN

Lo *unheimliche* es tratado por Lacan como "algo" que surge en el lugar en que debería estar otra cosa. Este proceso, provocará angustia. Esa angustia proviene del complejo de castración, de una castración imaginaria. Si es imaginaria, nos encontramos en el nivel del registro imaginario, por lo tanto de la relación dialéctica entre el sujeto, y la imagen especular. Esta operación será básica en la relación imaginaria. En esencia estamos hablando de como se establece la relación especular y la relación con el Otro en el registro imaginario.

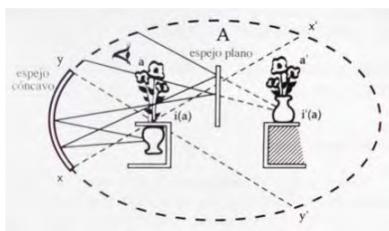
Es en la dialéctica del narcisismo donde se establece la función del investimento especular, pero Lacan nos advierte de que no todo el investimento libidinal pasa por la imagen especular. Quedará un "resto" que se convertirá en el eje de toda esta dialéctica (Miller, 2013, p. 49). Este resto, no será la libido como resto significante de la *Aufheben*, como deseo. Será un resto producto de la fijación pulsional, aquella que no cede a la falicización (Φ falo simbólico y ϕ falo imaginario), lo que quedará establecido al margen del cuerpo significante fálico adscrito a la aprehensión en lo Real, a

la ausencia de pene en el cuerpo femenino. Ese resto subversivo encontrará un cuerpo en el órgano falo detumesciente que, como renovado falo imaginario, será investido cualitativamente por lo que Lacan denomina "a", el goce.

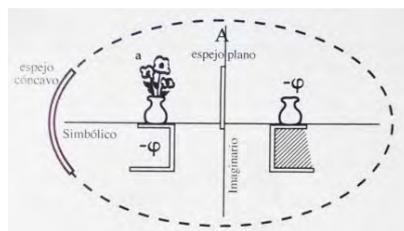
Para seguir con las explicaciones de Lacan de la función falo y de la imagen especular, es necesario reproducir parte del esquema óptico²¹⁷ simplificado, donde se puede apreciar la dialéctica entre el sujeto, y la imagen especular. En este esquema, se representa la relación especular en lo imaginario entre el sujeto y el Otro.



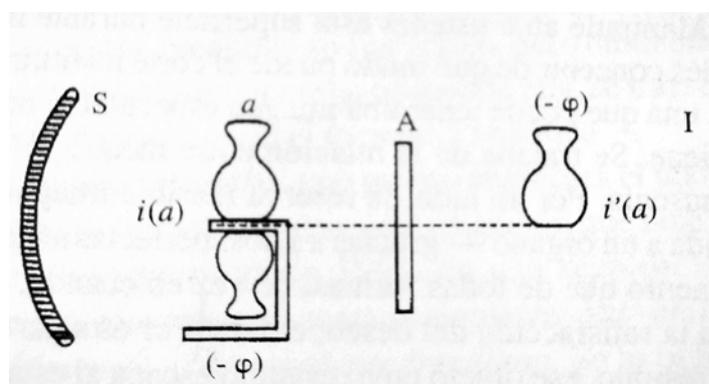
A



B



C



Esquema óptico simplificado.

217 El esquema óptico es empleado por Lacan en para introducir el papel de la presencia del Otro real en las formaciones del cuerpo y de la imagen especular, siendo esta la preforma del Yo. Además, permite situar el narcisismo primario y el secundario, a la vez que diferenciar el Yo ideal del ideal del Yo. En un primer momento (Lacan, 1953-54), dicho esquema fue explicado mediante un espejo cóncavo que permitía ver un objeto oculto al campo visual representado en lo Real: imagen A, (Lacan, 1981, S, 1, p. 126). Por lo que si el ojo esta convenientemente colocado, puede tener la ilusión de ver ese objeto oculto como parte de una unidad. En este caso se crea una unidad ilusoria compuesta de unas flores y un jarrón. Las flores eran el elemento oculto. Posteriormente, el esquema fue evolucionando, y se añadió un nuevo espejo plano (Lacan, 1981, S, 1, p. 191). En este nuevo espacio, dividido por el espejo plano, se constituirá dos imágenes propiamente especulares, un real y la otra virtual. La del lado izquierdo $i(a)$, será una imagen libidinalizada investida imaginariamente donde el sujeto es un objeto parcial puesto que no se puede ver por completo, está fragmentado, es la imagen especular propia del narcisismo primario y del ideal del Yo. Más allá del espejo se constituirá una imagen especular virtual $i'(a)$, donde el bebé verá su imagen y se reconocerá como Yo. Esta constitución del Yo en la imagen virtual de lo similar es propia del narcisismo secundario y del Yo ideal. Este esquema, con posterioridad, Lacan lo retomara en el seminario *La transferencia* (1960-61), donde el espejo plano representará la mirada del Otro sobre el cuerpo del bebé, lo que acabará permitiendo la constitución de su propio cuerpo: imagen B (Lacan, 2006, S, 10, p. 49). Finalmente, en el seminario *La angustia* (1962-63), el esquema fue sometido a unas modificaciones Las flores que eran una metáfora del investimento libidinal, ya no serán el reflejo de un elemento oculto en una caja, ahora son el efecto de una falta designada como $(-\phi)$. Este nuevo elemento, aparecerá detrás del espejo plano (en el campo imaginario) como inscripción de una falta: imagen C (Lacan, 2006, S, 10, p. 49). Esta falta será lo que acabará haciendo el papel «de la falta como constitutivo de todo el funcionamiento psíquico» (Mijolla, 2007: 446).

S= nivel ideal del yo, a= objeto de su deseo, $i(a)$ =imagen real. Imagen invertida=imagen especular original, imaginaria y libidinalizada, donde $(-\varphi)$ el falo imaginario está cortado

I= nivel del yo ideal, el lugar del Otro, A el Otro y el espejo, $(-\varphi)$ =falo imaginario negativizado, $i'(a)$ =imagen especular virtual de la imagen especular real.

En este esquema, podemos encontrar dos espacios separados por una barra (A), que es el espejo del Otro. Hay pues dos espejos. Uno cóncavo a la izquierda del lado del sujeto (S), espejo cóncavo rayado que reflejara la imagen real (como en la física, como en el ojo), en este caso será la imagen real y la del objeto invertido, imagen especular real. La otra imagen, la imagen especular virtual reflejada en el espejo del Otro. Por lo tanto este esquema nos muestra el acceso a dos tipos de imágenes: la real y la especular.

Este esquema es necesario para comprender ese "resto" que está representado como $(-\varphi)$, y que se convierte en el eje en toda esta dialéctica, adquiriendo una función privilegiada bajo la modalidad del falo imaginario negativizado. Acorde a esto, Lacan (1962-63), nos dice:

El investimento de la imagen especular es un tiempo fundamental de la relación imaginaria. Es fundamental en la medida en que tiene un límite. No todo el investimento libidinal pasa por la imagen especular. Hay un resto. (Lacan, 2006, S, 10, p. 49).

En la relación imaginaria, el sujeto, partiendo de una imagen real, deriva en una imagen especular que es la que contiene la carga libidinal donde el sujeto se encuentra imaginariamente libidinalizado, pero hay un límite, y no siempre todo el investimento libidinal quedará contenido en la imagen especular. Es cuando se produce un resto, y este resto, adquiere su función «bajo la modalidad del falo» (Lacan, 2006, S, 10, p. 50):

Esto significa que, en todo lo que es localización imaginaria, el falo aparecerá bajo la forma de una falta. En la medida en que se realiza aquí, en $i(a)$, lo que llamaremos la imagen real, imagen del cuerpo que funciona en lo material del sujeto como propiamente imaginaria, o sea libidinalizada, el falo aparece en menos como un blanco. A pesar de que el falo es sin duda una reserva operatoria, no sólo no está representado en el plano de lo imaginario, sino que está circunscrito y, por decirlo como corresponde, cortado de la imagen especular. (Lacan, 2006, S, 10, p. 50).

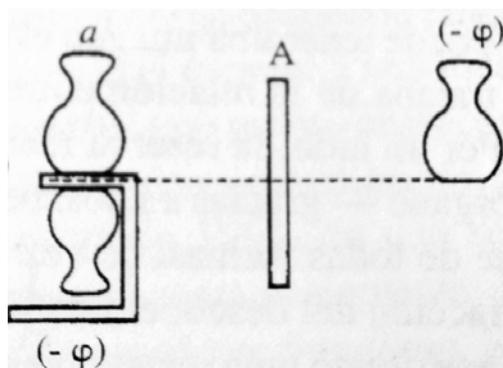
La imagen real, es la imagen que al ser investida libidinalmente, generará una imagen especular (invertida). En este caso, el falo, es la parte del cuerpo no libidinalizada que quedará como reserva de esa imagen imaginaria donde, como anteriormente comentamos: no todo el investimento libidinal pasa por la imagen especular. Y no sólo esto, sino que tal como acabamos de citar: «A pesar de que el falo es sin duda una reserva operatoria, no sólo no está representado en el plano de lo imaginario, sino que está circunscrito y, por decirlo como corresponde, cortado de la imagen especular» (Lacan, 2006, S, 10, p. 50).

Por lo tanto, el falo, aun siendo una *reserva operatoria*, es decir, que mantiene un estatuto de objeto significante, no sólo no está representado en el plano de lo imaginario donde se concibe la

imaginaria imagen libidinalizada, sino que en la imagen especular estará restringido, cortado. Es lo que se correspondería con el símbolo $(-\varphi)$.

Para Miller (2013), en *La angustia*, Lacan (1962-63), tomará un camino difícil, un camino que le llevará a plantear una *desimbolización*, *designificantización*, y una *desimaginarización* del objeto (Miller, 2013, p. 29). Lo cual conllevará "tocar uno de los pilares" de su enseñanza: la noción del falo como significante.

Junto con la falta de objeto (objeto perdido del deseo freudiano en *cfr.* 4. 3. 1. 2), la significancia del falo servirá a Lacan (1956-57), en el seminario *La relación de objeto* para construir en torno al objeto y la falta sus tres manifestaciones principales: la privación, la frustración y la castración (*cfr.* 5. 3. 3. 2), donde la falta de objeto, finalmente se reducirá a una falta de significante. Por lo tanto, en *La angustia* al elaborar una "falta" irreductible al significante, se está elaborando una nueva estructura de la falta. Esta estructura cambiará el estatuto del objeto-falta y lo redirige topológicamente, concibiendo un nuevo estatuto inédito, el del cuerpo. Hasta ahora, el cuerpo, el del estadio del espejo, era significantizado, pero en *La angustia*, el cuerpo es restituido en sus particularidades anatómicas, como bien apunta Miller: «No se trata de un cuerpo fuera del significante» (Miller, 2013, p. 30), ya que no se producirá la transformación significable. De lo que se trata es de un nuevo estatuto particularmente anatómico, donde esta particularidad habilitará una función: la del corte. Esta función ya fue mencionada anteriormente cuando en la imagen libidinalizada y en la especular, el falo había desaparecido, había sido circunscrito de su representación y presentificado con el símbolo $-\varphi$, que hace referencia a una ausencia. El corte debe ser entendido como alternativa al "rasgo" característico de la *Aufhebung* (*cfr.* 5. 3. 3. 5. 2), donde se transformaba lo significable en significante, es decir, aplicar el efecto de anular y elevar. El corte, en cambio, es un proceso diferente puesto que separa un resto que no es significable, de lo cual deducimos que no se puede anular y mucho menos elevar. El corte, por lo tanto, producirá dos "piezas" diferentes: una puede tener una imagen especular y la otra no. Como podemos ver en el esquema siguiente.



Volviendo al esquema, podemos apreciar que la importancia reside en la relación entre el $(-\varphi)$, y la formación del a minúscula, su constitución, puesto que ésta desaparecerá en la imagen especular real y en la imagen especular virtual. De tal forma que sólo estará presente en la imagen real. Podemos decir, que son dos "fenómenos" (por llamarlos de alguna forma), diferentes.

$$a \dots \neq \dots (-\varphi)$$

Para Lacan se sustenta en dos funciones:

1 $(-\phi)$, el falo imaginario negativizado, como reserva inasible imaginariamente, asociada a un órgano.

2 (a) como "resto" u "objeto", que en su estatuto se diferencia del «estatuto del objeto derivado de la imagen especular» (Lacan, 2006, S, 10, p. 50) que, para Lacan, se resumen en que el objeto " a " no está constituido bajo «las leyes de la estética trascendental», tal como lo está la imagen especular.

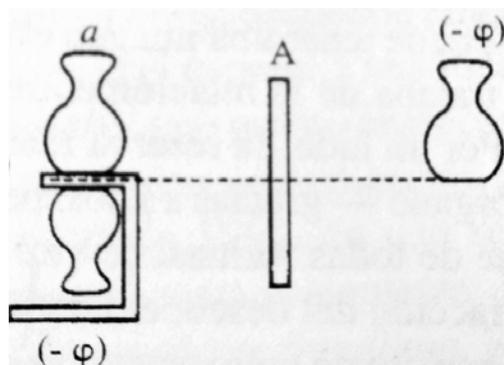
Hay que tener en cuenta, que partimos de a minúscula, que en el esquema se sitúa por encima del objeto-sujeto que debe ser reflejado a través del espejo-Otro, y nos devuelve una imagen especular virtual. Esa supuesta imagen real que sustenta el a , conviene recordar que es una imagen real $i(a)$, pero eso sí, no conviene olvidar que también tiene una función como imagen especular real libidinalizada y que «funciona en lo material del sujeto como propiamente imaginaria» (Lacan, 2006, S, 10, p. 50), es decir, como fundamento de la relación imaginaria. Ese " a ", que sobrevuela la imagen real, es el objeto freudiano (del que Freud habla en la angustia), ese objeto perdido del deseo que Lacan llamará objeto " a ". El problema, *la ambigüedad* dirá Lacan (1962-63), es que ese objeto, no podemos imaginarlo sino es en el registro especular. Pero conviene recordar que: «[...] el a , es se resto, ese residuo, ese objeto cuyo estatuto escapa al estatuto del objeto derivado de la imagen especular, es decir, a las leyes de la estética trascendental» (Lacan, 2006, S, 10, p. 50).

El objeto derivado de la imagen especular real, es el $i'(a)$ una imagen especular virtual de $i(a)$. Como dice Lacan, ese estatuto del objeto de la imagen virtual está sometido o es derivado de las leyes de la estética trascendental, por lo tanto, es el objeto conceptualizado, es el objeto del conocimiento. Esta estética fundada por Kant en 1781, en la *Crítica de la razón práctica*, tiene sus leyes o fundamentos establecidos en la capacidad receptiva de recibir representaciones mediante la sensibilidad que nos proporcionara intuiciones y, que por medio del pensamiento, acabarán derivando en conceptos. Entonces, en este esquema de Lacan, se representan tres objetos diferentes, aunque los dos primeros serán un mismo objeto (real-especular):

1 el objeto real, en el que se encuentra contenido el objeto " a ". $i(a)$

2 el objeto especular real (invertido), imaginariamente libidinalizado y en el que no se encuentra ni el objeto " a ", ni el falo imaginario negativizado, puesto que está cortado. Aparecerá como resto.

3 el objeto especular virtual, en el que tampoco se encuentra el objeto " a ", pero sí el falo imaginario negativizado.



De lo que podemos deducir, si miramos este esquema ahora repetido, que el objeto "a" es sustituido por $(-\varphi)$, por el falo imaginario negativizado, símbolo de la castración imaginaria. Pero es sustituido en la imagen especular y en la virtual. En la primera cortado, en la segunda habilitado. Lo cual, podemos interpretar como que en la imagen especular real de la que se deriva el objeto libidinalizado, desaparecerá el falo, estará exento puesto que el falo aparecerá cortado y como reserva libidinal en la imagen especular virtual, a su vez, sometido a las leyes de la estética trascendental, por lo tanto, del acceso al conocimiento sensible que validará el Otro. El objeto "a" desaparece, y en su lugar encontraremos el falo imaginario negativizado, es decir lo imaginariamente castrado. Esta es la «reserva operatoria» que adquiere su función «bajo la modalidad del falo». En el objeto derivado en la imagen especular real aparecerá cortado y como reserva libidinal, y en la imagen especular virtual como falo imaginario negativizado. Lo que desaparece es el deseo, el a .

El falo, al operar su libido no puede ésta hacerse transitiva a la imagen especular. No existe la transitabilidad libidinal entre la libido narcisista (objeto virtual) y la libido de objeto (imagen especular). No es posible entre $(-\varphi)$, e $i'(a)$. A este respecto, Para Rabinovich:

En consecuencia, el establecimiento de la ecuación cuerpo-falo es ya una forma de positivizar el falo, de transformarlo en $(+\varphi)$. Si el cuerpo pasa a tener el valor del falo, esa transmutación no afecta a la reserva de libido del instrumento operatorio. El falo se representa como imagen del cuerpo y, por lo tanto, la libido que se moviliza es libido narcisista. (Rabinovich, 2009, p. 71).

Ya estaríamos hablando de libido narcisista, y no es este el caso que nos interesa en este momento. Como comentamos anteriormente, cuando el falo se ha convertido en reserva libidinal, a la vez, es «absolutamente irrepresentable» (Rabinovich, 2009, p. 71) y, de igual manera, se incluye en un espacio que no será ya el espacio de la representación estética trascendental. De ahí el corte con la imagen especular real o, lo que es lo mismo, un corte o separación entre narcisismo y goce. Rabinovich, a ese respecto, nos recuerda:

El falo es una reserva libidinal en términos de goce, no en términos de la libido de objeto o narcisista freudiana. El goce, como tal, involucra siempre al cuerpo en su corporeidad, no puede separarse del cuerpo como tal y, en consecuencia, el goce no pasa a la imagen. (Rabinovich, 2009, p. 72).

Cuando esto ocurre, cuando el goce pasa a la imagen, se entenderá como un proceso relativo al orden de la metáfora. Esto quedará referido al tener y no al goce del cuerpo como tal. Las metáforas del ideal son la metabolización por vía del narcisismo donde se desconocerá la articulación del goce con el deseo. En este sentido, Lacan desarrollará el goce que será propio de lo escópico y de la

mirada. El falo imaginario negativizado, y que funciona como reserva, ya lo dice Lacan, es «inasible imaginariamente» (Lacan, 2006, S, 10, p. 50). Aparecerá en la localización imaginaria como una falta.

Volviendo al objeto "*a*", éste, también es entendido y caracterizado como una falta, como un agujero. El objeto *a*, por tanto, nada tiene que ver con la estética trascendental, con la capacidad receptiva de recibir representaciones a través de la sensibilidad. Podemos resumir diciendo que nada tiene que ver con la forma trascendental de adquirir conocimiento de un objeto. Esta es la parte importante: el resto *a*, no puede ser objeto de conocimiento. Pero Lacan (1962-63), dice, que ese objeto "*a*": «[...] no podemos sino imaginarlo en el registro especular.» (Lacan, 2006, S, 10, p. 50).

Entonces, si el *a* escapaba a la leyes de la estética trascendental y estas leyes son a las que se encuentra sometida el objeto derivado de la imagen especular, *i'(a)*, en cuyo ámbito -el del registro especular- deberemos imaginarnos el objeto "*a*", surge una pregunta: ¿Cómo o cual es el proceso mediante el cual imaginaremos el objeto "*a*" en el registro especular? Lacan responde: «Se trata precisamente de instituir aquí otro modo de imaginarización, si puedo expresarme así, en el que se defina este objeto» (Lacan, 2006, S, 10, p. 50).

Nos encontramos que tanto el *a*, como el $-\phi$, son dos formas cualitativamente y cuantitativamente distintas, heterogéneas de la falta, por lo tanto, en lo que respecta al falo imaginario, están más allá de la relación de las tres formas de la falta de objeto establecidas por Lacan en el seminario "La relación de objeto" de 1956. Ambas formas se articularán en la imagen especular. El objeto "*a*", se imaginará en el registro especular a través del fantasma.

Lacan (1962-63), siguiendo con el seminario y volviendo al esquema, empezará a hablar del sujeto (S), del cual partirá la dialéctica. El sujeto, como sujeto que habla, al empezar a hablar provocará que el rasgo unario entre en juego: «El hecho de poder decir 1 y 1 y 1 más, y 1 más, constituye la identificación primaria. Siempre se tiene que partir de un 1» (Lacan, 2006, S, 10, p. 51).

Estamos hablando de la cadena significativa que adquiere sentido dentro del orden sincrónico. Pues bien, como se puede apreciar en el esquema, será a partir de la identificación primaria en la cadena significativa, en su símil del esquema, cómo se podrá establecer una posibilidad de reconocimiento como tal, de lo que Lacan (1962-63), llamará la unidad *i(a)*. En fin, entendido como un empezar, o un por dónde empezar: «Este *i(a)* está dado en la experiencia especular, pero tal como les he dicho, ésta es autenticada por el Otro» (Lacan, 2006, S, 10, p. 51).

Por lo tanto, la unidad *i(a)*, en su doble vertiente real con su *a*, y especular con su $-\phi$, cortado, tan sólo podrá ser autenticada en el Otro, es decir, en la imagen virtual *i'(a)* que como reflejo nos devuelve el espejo-Otro, pero insistamos, ya no es más que una imagen virtual, despojada del objeto de deseo (*a*) sustituido éste por $-\phi$, que a su vez, es imaginario pero no ha entrado en el registro imaginario, por lo tanto, no puede ser simbolizado. ¿Qué nos da esta imagen virtual de la que depende la autenticación del *i(a)*, por el Otro?

[...] les diré que, en el plano de *i'(a)*, que es la imagen virtual de una imagen real, no aparece nada» y prosigue Lacan, «He escrito arriba $-\phi$, porque tendremos que llevarlo hasta ahí la próxima vez. Este menos *-phi* no es más visible, más sensible, más presentificable allí que aquí, bajo *i(a)*, porque no ha entrado en lo imaginario. (Lacan, 2006, S, 10, p. 51).

Esta imagen virtual, aparentemente vacía, y digo aparentemente, porque lo que Lacan no nos dice de esta imagen virtual, versión no invertida de la imagen especular, es que en su caso, en la imagen *i'(a)*, aquel resto de reserva libidinal ahora ya no está cortado, está suplantando al factor *a*, está en la misma posición que debería ocupar el *a* minúscula. Esto, ¿qué nos indica, que nos quiere decir Lacan cuando nos advierte que el menos *phi* no ha entrado en lo imaginario? Nos indica que está ausente y no simbolizado. En la imagen especular real, está claro que es mediante un corte que

se vuelve resto. Y en la imagen especular virtual, ¿qué ocurre con lo imaginario en la imagen virtual, qué pasa con la relación $a (-\phi)$, aquella que anteriormente declaramos como: $a \neq (-\phi)$? Veamos lo que Lacan (1962-63), tiene que decirnos:

Si el sujeto pudiera estar realmente, y no por medio del Otro, en el lugar designado I, tendría relación con lo que se trata de atrapar en el cuello de la imagen especular original $i(a)$, a saber, el objeto de su deseo, a . Estos dos pilares, $i(a)$ y a , son el soporte de la función del deseo. Si el deseo existe y sostiene al hombre en su existencia de hombre, es en la medida en que la relación $(\S \diamond a)^{218}$ es accesible mediante algún rodeo, en que ciertos artificios nos dan acceso a la relación imaginaria que constituye el fantasma. Pero esto no es en absoluto posible de un modo efectivo. Lo que el hombre tiene frente a él nunca es más que la imagen virtual, $i'(a)$, de lo que yo representaba en mi esquema con $i(a)$. (Lacan, 2006, S, 10, p. 51) (nota añadida).

El objeto de su deseo (a), contenido en la imagen especular $i(a)$, ambos, son el soporte de la función del deseo. Es la imagen especular real imaginaria y libidinalizada $i(a)$, la que contiene el deseo (a), deseo inconsciente. Este deseo inconsciente establece su función, es decir, una actividad particular dentro de un sistema intrapsíquico, en este caso, de relaciones que afectan al sujeto mediante una imagen imaginaria, es decir, no real, que además, esta libidinalizada, por lo tanto, investida pulsionalmente. Para Lacan (1962-63), se convierte en uno de los pilares existenciales del hombre puesto que: *"sostiene al hombre en su existencia de hombre"*. Ya que las posibilidades del sujeto de mantener relación con el a , deberán pasar por una relación imaginaria, ¿cómo es el sujeto en esta relación imaginaria, con su deseo inconsciente, qué le caracteriza?

Se vuelve, necesariamente, sujeto del inconsciente (\S). Puesto que se encuentra supeditado al significativo (de múltiples significados inconscientes), donde el fantasma satisface inconscientemente al deseo. Esta es la respuesta a la pregunta sobre cómo sería el proceso mediante el cual llegaríamos a imaginar el objeto " a " en el registro especular. De hecho, $i(a)$, es la imagen, no una imagen. Es la imagen parcial del cuerpo referida al semejante deseado. Así lograremos entender que i , es la imagen, y (a) , es el deseo, de tal forma que la imagen contiene al deseo. ¿Y qué desea? La imagen del semejante²¹⁹ que el sujeto tomará para investir el objeto pulsional $=i()$, (paréntesis vacío)=agujereado por el hueco que deja el deseo inconsciente insatisfeso (el goce) y poder transformarlo en objeto fantasmático. De esta forma, mediar entre el sujeto del inconsciente y el deseo. El objeto " a ", podemos considerarlo como una estructura distinta del significativo, por eso en las relaciones del sujeto con esta estructura, nos decía Lacan, deberán realizarse a través de *«algún rodeo, en que ciertos artificios nos dan acceso a la relación imaginaria que constituye el fantasma»*.

El fantasma se constituye como sujeto del inconsciente que accede a la relación imaginaria con el deseo $(\S \diamond a)$ y, como anteriormente señalamos, \S el sujeto del inconsciente, está constituido en relación con el significativo. ¿Qué quiere decir esto? Que el inconsciente está estructurado como lenguaje donde el sujeto que puebla el inconsciente, se encadenará a la verdad de su deseo. Para que esta verdad pueda ser revelada, el sujeto deberá articular una forma que le permita relacionarse con dicha verdad ya que esta verdad no puede ser revelada, hablada por el propio sujeto, ya que él, el sujeto, tan sólo está representado en su discurso puesto que para que toda representación adquiera validez, tiene que ser ante otro. En esta operación, de reconocimiento, el sujeto es borrado y se

218 Donde \S =sujeto del inconsciente, y \diamond =relación, por lo tanto, $(\S \diamond a)$: sujeto del inconsciente en sus formas de relación con a . El fantasma. Podemos considerarlo también como la "cara" pulsional del sujeto del inconsciente. Entre sus funciones está la de construirse como mecanismo «para transformar el goce (displacer producido por el síntoma) en placer» (Marqués, 2001, p. 121).

219 Proceso que se desarrolla en el estadio o fase del espejo (cfr. 4. 3. 4. 6. 2. 6).

facultará la diferencia identitaria. El fantasma, será pues, la forma de evitar, de tapan esa revelación, verdad del deseo que no puede ser hablada.

Si con anterioridad mencionamos que en el esquema de Lacan se representaban dos objetos diferentes, ahora podemos comprender que también se establecen dos formas diferentes de relación del sujeto con el deseo (a). Pero lo importante es que ya no nos referiremos a objetos, sino a imágenes. De tal forma que la relación del sujeto con el deseo se articulará en el registro imaginario a través del soporte de la imagen real, derivada en su registro especular fantasmaticado y el registro especular virtual idealizado:

- 1 $(\$ \diamond a)$ mediante el fantasma
- 2 $i'(a)$ mediante la imagen virtual

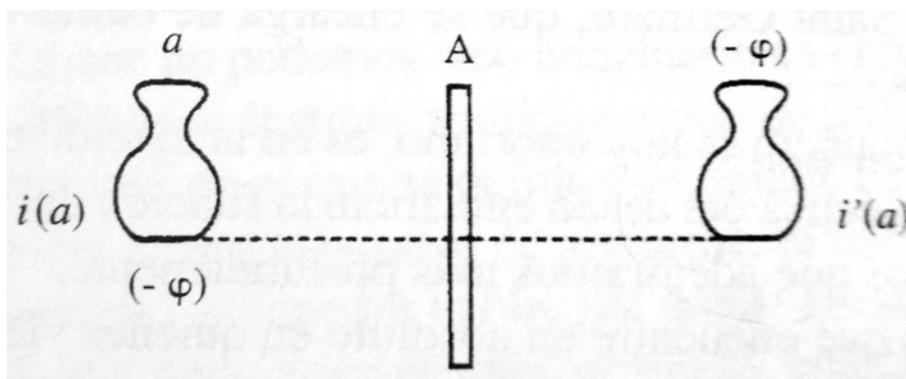
Lacan (1962-63), nos advierte:

Lo que el hombre tiene frente a él nunca es más que la imagen virtual, $i'(a)$, de lo que yo representaba en mi esquema con $i(a)$. De esto que produce la ilusión del espejo esférico a la izquierda en estado real, en la forma de una imagen real, el hombre sólo tiene una imagen virtual, a la derecha, sin nada en el cuello del florero. El a , soporte del deseo en el fantasma, no es visible en lo que constituye para el hombre la imagen de su deseo. (Lacan, 2006, S, 10, p. 51).

El hombre, tan sólo puede obtener la ilusión de la imagen real $i(a)$ de dos formas:

- primero, mediante la reproducción del espejo esférico de la ilusión de la imagen real $i(a)$. Imagen especular libidinalmente cargada.
- segundo, mediante la imagen especular virtual del espejo $i'(a)$, que es la imagen de su deseo.

En este esquema, donde omitimos la imagen especular invertida entendiéndolo que ya está contenida en $i(a)$, trataremos de comprender que el deseo tiene dos soportes: por un lado $(\$ \diamond a)$ mediante el fantasma, y por el otro con $i'(a)$ mediante la imagen virtual.



El objeto del deseo será constituido dependiendo de la posición (a qué lado del espejo), de causa del objeto que con el deseo del Otro se encuentre. Si en $i(a)$, en la relación que el sujeto establece con su deseo, es mediante la investida imagen especular real, ahora fantasma, que le permite acercarse al deseo pero, recordemos, no a través de la imagen real que supuestamente contiene al deseo $i(a)$, sino como imagen especular real que mediante algunos artificios establece relación imaginaria con el fantasma, para poder acceder al deseo inconsciente. De esta imagen "real" (especular y fantasma) que contiene el deseo, el sujeto tan sólo accederá a la imagen especular virtual, imagen de su deseo, pero el a , que establece su relación con el sujeto -únicamente en la relación imaginaria con el fantasma- ya no es accesible en la imagen de su deseo, imagen virtual $i'(a)$.

Por un lado, el fantasma nos permite establecer relación con el deseo, pero una relación imaginaria. Una construcción en torno a la imagen $i(a)$, con la cual cubriremos el objeto pulsional y lo transformaremos en fantasmático. Es lo que facilita una relación del sujeto, ahora sujeto del inconsciente con el deseo. Como anteriormente comentamos, sujeto desaparecido y alienado en la red de significantes donde pasará de ser un sujeto "ser" a uno "sentido". Por otro lado, en la imagen virtual, en el deseo del Otro, el i' se convierte en la función que mediante el yo -ya idealizado- dará sustancia al i' . Esta "sustancia", será fruto de una ilusión donde el sujeto se reconoce pero sostenido por una falta, en la creencia de que esa imagen virtual soy yo (Yo idealizado), cuando en realidad esa imagen se corresponde con el deseo del Otro, no con lo que deseo yo aunque me lo llegue a creer.

El sujeto, ya de partida, confunde, en la construcción fantasmática del fantasma de la imaginación, su deseo inconsciente con la fantasía inconsciente fantasmática, y en la imagen virtual lo confunde con el deseo del otro. Trata de suplir una falta, mediante otra falta. Por eso, Lacan (1962-63), otra vez mediante el esquema óptico, puntualizará en torno al sujeto y su relación con el deseo (a):

En otro lugar, más acá de esta imagen, a la izquierda, está la presencia del a , demasiado cercana a él para ser vista, pero que es el *initium* del deseo. De ahí extrae la imagen $i'(a)$ su prestigio. Pero cuanto más se acerca el hombre, cuanto más rodea, acaricia lo que cree es el objeto de su deseo, de hecho más alejado se encuentra, extraviado. Todo lo que hace por esta vía para acercarse, da cada vez más cuerpo a lo que, en el objeto de dicho deseo, representa la imagen especular. (Lacan, 2006, S, 10, p. 51).

Cuando Lacan (1962-63), nos dice que el sujeto tiene demasiado cercana la presencia del a , tan cercana a él que le impedirá percatarse de su presencia, nos está sugiriendo que el propio sujeto es el objeto de su deseo, el objeto perdido allá en su origen, por eso no puede verlo y es de donde la imagen virtual extraerá su esencia y su brillo, con el que cubrir la conversión en i' . De tal forma que, paradójicamente, cuanto más se acerca, cuanto más lo desea, cuando se cree que por fin lo tiene entre sus dedos, se le escapa, y más alejado y extraviado se encuentra respecto a su deseo. Entre tanto, la imagen especular como representante del objeto de deseo, adquiere más fuerza y, a la vez, engaña y confunde al sujeto sobre el sentido de la verdad del deseo. Es en este momento, cuando para Lacan (1962-63), surge la angustia:

He aquí que estamos en posición de responder ahora a la pregunta ¿cuándo surge la angustia? La angustia surge cuando un mecanismo hace aparecer algo en el lugar que llamare, para hacerme entender, natural, a saber, el lugar $(-\phi)$, que corresponde, en el lado derecho, al lugar que ocupa, en el lado izquierdo, el a del objeto del deseo. Digo *algo* -entiendan *cualquier cosa*. (Lacan, 2006, S, 10, p. 52).

Ya familiarizados con el esquema al que Lacan nos remite, podemos destacar del párrafo citado: *La angustia surge cuando un mecanismo hace aparecer algo*, y ese "algo", ocupará el lugar del $(-\phi)$, del menos *phi*, del falo imaginario.

A continuación, Lacan (1962-63), llama nuestra atención sobre un texto de Freud (1919), y éste, no es otro que *Das Unheimliche*:

Desde ahora hasta la próxima vez, les ruego que se tomen la molestia de releer, con esta introducción que les hago, el artículo de Freud sobre lo *Unheimlichkeit*. Es un artículo que nunca he oído comentar, y a propósito del cual nadie parece haberse percatado siquiera de que es el eslabón indispensable para abordar la cuestión de la angustia [...] abordaré este año la angustia mediante lo *Unheimlichkeit*. (Lacan, 2006, S, 10, p. 52).

Para Lacan, como acabamos de comprobar, *Das Unheimliche*, se convierte en *el eslabón indispensable* para abordar el tema de la angustia y ese eslabón se articula cuando la angustia surge, merced a un mecanismo que hace aparecer algo:

Lo *unheimliche* es lo que surge en el lugar donde debería estar el menos *phi*. De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta y con razón. Cuando algo surge ahí, lo que ocurre, si puedo expresarme así, es que la falta viene a faltar. (Lacan, 2006, S, 10, p. 52).

Anteriormente, por nuestra parte ya indicamos que en la relación del sujeto con el deseo (*a*) en el registro imaginario, se realizaba mediante el fantasma por un lado y la imagen virtual por otro. Con lo cual el sujeto confundirá su deseo con la fantasía inconsciente (fantasma) y con el deseo del Otro, llegando a suplir una falta con otra falta, alejándose del deseo y confundiéndolo con lo que él cree que es el deseo: el objeto de su deseo mediante el fantasma y la imagen virtual. A lo largo de toda su vida, el sujeto encontrará diferentes objetos parciales que sustituirán al deseo inconsciente, aquel que se relaciona imaginariamente con el sujeto del inconsciente.

En torno a esta cuestión, el sujeto está constituido en la doble imagen especular, tanto en la real como en la virtual, mediante una falta doblemente ausente. Entonces, si algo surge en el lugar donde falta el (*a*), en la imagen virtual y que ocupa el ($-\phi$), es decir, que ocupa una falta con otra falta la del ($-\phi$) -que recordemos, ya se encontraba escindida en la imagen especular real- entonces, como bien dice Lacan, lo *unheimliche*, lo siniestro es lo que ocupará «la falta que viene a faltar», y «De donde todo parte. En efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta». La falta en la castración imaginaria, es la del falo imaginario, por lo tanto inexistente. Llegados a este punto, podemos comprender que el (*a*), el deseo, está ausente tanto en la imagen especular real como en la especular virtual donde es sustituido por el falo imaginario negativizado. Una ausencia imaginaria de un órgano libidinalizado pulsionalmente investido, pero que es imaginario, no es real.

A la hora de centrarnos en *Das Unheimliche*, lo que nos interesa es la imagen especular virtual porque es en ésta, donde aparecerá lo *unheimliche*. En el lugar del *i'(a)*, que es el lugar el Otro donde sólo aparecerá una imagen reflejada de nosotros mismos. Como bien dice Lacan (1962-63), esta imagen está caracterizada por una falta:

[...] lo que en ella se evoca no puede aparecer ahí. Dicha imagen orienta y polariza el deseo, tiene para él una función de captación. En ella el deseo está, no sólo velado, sino puesto esencialmente en relación con una ausencia. (Lacan, 2006, S, 10, p. 55).

Esa ausencia con la que se relaciona el deseo quedará patentizada en la virtualidad de su función. El sujeto confunde el deseo del Otro con su deseo, piensa que lo que él desea es la imagen

virtual que contempla, y se dice: ese "soy yo", cuando en realidad esa imagen polariza y capta el deseo que se encuentra velado como ausencia de (*a*), puesto que el engaño ilusorio suple la ausencia. Esta ausencia, continúa Lacan:

Esta ausencia es también la posibilidad de una aparición regida por una presencia que está en otra parte. Tal presencia la gobierna de cerca, pero lo hace desde donde es inaprensible para el sujeto. Como les indiqué, la presencia en cuestión es la del *a*, el objeto en la función que cumple el fantasma. (Lacan, 2006, S, 10, p. 55).

Pero, se da el caso, como venimos reiterando, que este *a*, ocupa un lugar que es sustituido por el signo (-φ). Ya no hay deseo, hay ausencia. Una ausencia que establece una relación con la reserva libidinal y que como ausencia, se encuentra ausente tanto en la imagen especular real como en la especular virtual puesto que esta reserva libidinal: «[...] no se proyecta, no se inviste en el plano de la imagen especular –es irreductible a ella, por la razón de que permanece profundamente investido en el propio cuerpo- del narcisismo primario» (Lacan, 2006, S, 10, p. 55).

Se convertirá en un "alimento" que permanecerá fijado, y como instrumento intervendrá en la relación con el Otro. Ese Otro: «[...] constituido a partir de la imagen de mi semejante, el Otro que perfilará su forma y sus normas, la imagen del cuerpo en su función seductora [...]» (Lacan, 2006, S, 10, p. 55).

Esa falta como (*a*) o (-φ), habita en el Otro. Como dice Rabinovich: «[...] no está meramente en el lugar del Otro sino en la estructura misma del Otro» (Rabinovich, 2009, p. 81). Recordemos que Lacan (1962-63) decía: «Esta ausencia es también la posibilidad de una aparición regida por una presencia que está en otra parte». Es ausencia y a la vez presencia, o «presencia inaparente» (Rabinovich, 2009, p. 82), que no puede aparecer pero que, a la vez, puede dirigir la aparición de la imagen especular. Esa potente y ausente presencia, es el objeto "*a*".

Detengámonos un momento en lo que Lacan (1962-63), define como: «una aparición regida por una presencia». En este caso, la aparición es la del deseo en relación con la ausencia. Ausencia, que también puede ser la posibilidad de una aparición regida por una presencia, pero que está en otra parte. El deseo se relaciona con una ausencia que será presencia en otro lugar. Si la representación del *a* y del (-φ), no es posible, sí lo es su presencia. Esta presencia será invisible, no se puede ver pero, por otro lado, esta presencia no visible será la que gobierna y ordena la representación, lo visible, lo imaginario.

De esta invisibilidad ya dimos cuenta en citas anteriores, que llegado el caso podemos recordar:

1 En otro lugar, más acá de esta imagen, a la izquierda, está la presencia del *a*, demasiado cercana a él para ser vista, pero que es el *initium* del deseo. De ahí extrae la imagen *i'(a)* su prestigio. Pero cuanto más se acerca el hombre, cuanto más rodea, acaricia lo que cree es el objeto de su deseo, de hecho más alejado se encuentra, extraviado. Todo lo que hace por esta vía para acercarse, da cada vez más cuerpo a lo que, en el objeto de dicho deseo, representa la imagen especular. (Lacan, 2006, S, 10, p. 51).

2 Esta ausencia es también la posibilidad de una aparición regida por una presencia que está en otra parte. Tal presencia la gobierna de cerca, pero lo hace desde donde es inaprensible para el sujeto. Como les indiqué, la presencia en cuestión es la del *a*, el objeto en la función que cumple el fantasma. (Lacan, 2006, S, 10, p. 55).

Esta cuestión resuelve la pregunta formulada con anterioridad:

¿Cómo o cual es el proceso mediante el cual imaginaremos el objeto "a" en el registro especular?

Lacan responde: «Se trata precisamente de instituir aquí otro modo de imaginarización, si puedo expresarme así, en el que se defina este objeto. (Lacan, 2006, S, 10, p. 50).

Esa presencia, esa aparición de "algo", en el lugar del menos *phi*, no aparece bajo la forma de la representación sujeta a la estética trascendental y, además, cuando aparece, es causa de angustia. Se convierte en elemento ansiogeno, en un efecto de la estructura: «[...] lo que de pronto puede hacerse notar en el lugar designado aquí con (-φ) es la angustia, la angustia de castración, en su relación con el Otro» (Lacan, 2006, S, 10, p. 55).

Ahora, Lacan (1962-63), relaciona la angustia de castración con el Otro, y nos dice que nuestro conocimiento sobre la estructura del sujeto y la dialéctica del deseo ha sido aprendido por el análisis de los neuróticos. A este respecto, Freud dijo: «Que el último término al que él llegó al elaborar esta experiencia, su punto de llegada, su tope, el término para él imposible de superar, es la angustia de castración» (Lacan, 2006, S, 10, p. 55).

Para Lacan (1962-63), si nos atenemos a este final propuesto por Freud (1938), estaremos interrumpiendo «la dialéctica analítica en la angustia de castración» (Lacan, 2006, S, 10, p. 55), por lo que él nos propone, en base a su esquematismo, una vía que nos conduzca hacia una dialéctica que nos permita articular que: «[...] no es en absoluto la angustia de castración en sí misma lo que constituye el callejón sin salida final del neurótico» (Lacan, 2006, S, 10, p. 56).

Puesto que lo que conocemos como la forma de la castración -la castración entendida en su estructura imaginaria- ya está presente, ya está dada en (-φ), es lo que Lacan denomina como «un momento de cierto dramatismo imaginario» (Lacan, 2006, S, 10, p. 55), que llegará a producirse mediante la fractura ante la proximidad de la imagen libidinal del semejante, fractura que se produce entre la imagen del cuerpo y la reserva libidinal. Es la fractura imaginaria, la que se produce en los accidentes de la *escena* que se llamará traumática, donde la fractura imaginaria presentará «toda clase de variaciones y de anomalías posibles» (Lacan, 2006, S, 10, p. 56) dando pleno sentido a la castración. Entonces, ¿Cuál es el pleno sentido de la castración?: «Aquello ante lo que el neurótico reclusa no es la castración, sino que hace de su castración lo que le falta al Otro. Hace de su castración algo positivo, a saber, la garantía de la función del Otro» (Lacan, 2006, S, 10, p. 56).

La castración del sujeto, ahora, es lo que garantiza la función del Otro, de tal forma que podemos entender que esta castración o falta del sujeto que puede llegar a asumir las formas de (-φ) o *a*, puedan convertirse en "instrumento" o causa de Otro. A este respecto comenta Rabinovich:

Si la posición del sujeto como deseante del deseo del Otro se articula con la falta en el Otro, con su lugar como causa de ese deseo, negarse a que su castración garantice la función del Otro es negarse, precisamente a funcionar como causa del deseo del (A), negarse a ser la causa del deseo del Otro. (Rabinovich, 2009, p. 84).

Este negarse a ser la causa del deseo del Otro, donde este Otro, según Rabinovich (2009), pasaría a ser A es la confirmación según Lacan (1962-63), de que el papel del Otro en el neurótico, tiende a desaparecer, a escaparse:

[...] ese Otro que se le escapa en la remisión indefinida de las significaciones, ese Otro donde el sujeto no se ve sino como destino, pero destino sin término, destino que se pierde en el océano de las historias. (Lacan, 2006, S, 10, p. 56) .

Ese Otro, que ahora se disuelve en «la remisión indefinida de las significaciones», que se pierde «en el océano de las historias» que no son otra cosa que «una inmensa ficción» (Lacan, 2006, S, 10, p. 56), donde el fantasma adquiere una de sus funciones. En palabras de Nasio:

El fantasma consiste, por tanto, en una puesta en escena en la cual se aniquila al Otro, simple objeto a merced del sujeto, abolido como hablante y negado como deseante. En suma, la organización fantasmática es la puesta en escena del homicidio del Otro. Ahora se entiende por qué un fantasma, cualquier fantasma, es siempre en última instancia, un fantasma de castración del Otro. (Nasio, 2013, p. 79).

Por lo tanto, el sujeto del inconsciente en sus formas de relación fantasmática con el deseo a , anulará el deseo del Otro y consecuentemente su propia castración, operando la castración en el Otro. Si el sujeto decide establecer relación con «este universo de significaciones» (Lacan, 2006, S, 10, p. 56), por contra, será porque en algún lugar hallará el goce y esto, tan sólo podrá acceder a ello por medio de un significante, «y por fuerza este significante falta». Es por esto que: «En este lugar faltante, el sujeto es llamado a hacer su aportación mediante un signo, el de su propia castración. Consagrar su castración a la garantía del Otro. Ante esto se detiene el neurótico» (Lacan, 2006, S, 10, p. 56).

Recordemos lo que anteriormente dijo Lacan (1962-63), respecto al signo en el seminario *La angustia*:

El significante, como les dije en cierto momento decisivo, es una huella, pero una huella borrada. El significante, les dije en otro momento decisivo, se distingue del signo en el hecho de que el signo es lo que representa algo para alguien, mientras que el significante es lo que representa a un sujeto para un ser significante. (Lacan, 2006, S, 10, p. 74).

Cuando el sujeto decide hacer una aportación mediante un signo, el de su propia castración, está concediendo “algo” para alguien, está validándose como causa del deseo del Otro, como lugar de objeto “ a ”. Es el signo que el sujeto aporta cuando falla el significante donde se inhabilita el orden sincrónico del “ser” al “sentir” o, lo que es lo mismo, cuando «el significante es lo que representa a un sujeto para un ser significante». En la castración, se sustenta la aparición del Otro como deseante, es decir, como castrado. «Donde el deseo del Otro, es la castración del Otro» (Rabinovich, 2009, p. 84). De ahí que, finalmente, el temor a la castración quede excluido de ese momento donde debería constituirse el punto muerto de lo neurótico. No lo constituye. En su lugar, será la escena traumática en la que se producen los accidentes y, que recordemos, se producen toda clase de variaciones y anomalías posibles, que es donde se articula la fractura de lo imaginario. En ese lugar, donde el significante falla, se ausenta. Ya que no logrará articular el goce y lo simbólico. Entiéndase, el residuo designificantizado, desimbolizado y por ende desimaginarizado, irreductiblemente real.

A nivel inconsciente, la ruptura de la unidad imaginaria del cuerpo marcará la insuficiencia que se dará en el nivel de las identificaciones imaginarias «con los emblemas ideales» (Rabinovich, 2009, p. 85), estos que son ideales y sexuados y que son representables en el espacio de la visión. Como decíamos, se producirá la ruptura imaginaria del cuerpo, mediante la escisión del órgano como reserva libidinal en la imagen especular. Se generará el trauma al descubrir la imposibilidad de complementariedad del goce sexual. Pero ese goce, por su parte, se encontrará escindido, irrepresentable e intransferible, es decir, no significable. Lo que está fuera de la significación, le impedirá adquirir ciertas dimensiones vitales para el sujeto. Muchas de esas dimensiones vitales deberán generarse en la dinámica de lo imaginario y su transvase a lo simbólico, por lo tanto, la fractura de lo imaginario podrá venir también por la incursión de lo *unheimliche*, como elemento

extraño que aparece en lo imaginario cuando viene a ocupar el lugar del $(-\phi)$, allí donde «la falta viene a faltar»

5. 3. 3. 5. 6 LA INCURSIÓN DE LO *UNHEIMLICHE* EN LO IMAGINARIO

Como hemos podido comprobar, la angustia surge cuando «un mecanismo» reproduce “algo”, en un “lugar” donde debería estar otra “cosa”. Ese “algo” que surge e invade el lugar de la otra “cosa” es *Das Unheimliche*.

Para Jacques Allain-Miller²²⁰, surge algo extraño en lo imaginario. Anteriormente, ya explicamos cómo se producía una fractura en lo imaginario, por lo tanto, bien sea mediante una fractura o mediante algo extraño, el registro imaginario sufrirá una invasión mediante ese cuerpo extraño que producirá su fractura. El registro imaginario se quebrará. ¿Y esto qué consecuencias tendrá? Pues que surgirá la angustia. Entendemos que esta angustia ha sido provocada por un fenómeno, lo *unheimliche*. Si lo consideramos así, qué duda cabe, lo *unheimliche*, no será ni tendrá función de estructura sino que será un efecto que formará parte de un proceso. Será como un efecto de la estructura. En la estética se tratará de suplir un efecto por otro efecto, lo cual ya de inicio estará condenado al fracaso.

Una cosa es un efecto causado por un proceso psíquico y otra cosa es un efecto que trata de provocar otro efecto. Es como aquello de tratar de llenar «la falta que viene a faltar» con otra falta. En la fractura de lo imaginario, en la ausencia simbólica, en la designificatización, el vacío, la hiancia es tan *unheimliche*, que tan sólo cabe gestionar ese hueco de la forma que menos nos afecte.

En la estética, encontraremos dos vías de gestión: la imaginaria y la Real, que nos permitirán plantear, mediante la estetización y la objetualización de la experiencia emocional siniestra, una más o menos controlable gestión de *Das Unheimliche*.

Esta teoría de lo extraño en lo imaginario que Miller titula *Objeto extraño. No sin objeto*, la plantea de la siguiente forma: «Esta ubicación disimétrica nos permite dar, siguiendo los pasos de Lacan, una teoría de lo extraño en lo imaginario. ¿Cuándo surge lo extraño como ansiógeno?» (Miller, 2013, p. 110).

De entrada, Miller se centra en la «ubicación disimétrica», haciendo referencia al esquema óptico y a las dos dimensiones de lo imaginario: la de la imagen especular real y la imagen especular virtual. Es decir, a las diferentes formas de relación del sujeto con *a*, el deseo suplantado por el falo imaginario negativizado, planteando que surge algo: lo ansiógeno. De entrada, en esta ubicación disimétrica, lo que Miller (2013), nos está indicando es que el objeto "*a*" no es especular puesto que desaparece en la imagen invertida y en la imagen virtual. Además, se producirá un "resto", una reserva libidinal escindida de la imagen especular real y la virtual donde, ese resto, ocupará el lugar del *a* minúscula. Este elemento, permanecerá ajeno a la dialéctica libidinal. En el seminario *La transferencia* (1960-61), Lacan (1960-61), menciona una figura, un resto libidinal que se designará con el término *Triebregung*, estimulación pulsional (cfr. 4. 3. 4. 2. 3). Así lo define:

Lo que constituye el *Triebregung* que está en función en el deseo –el deseo en su función privilegiada, distinguido de la demanda y de la necesidad- tiene su sede en el resto, al cual le corresponde en la imagen aquel espejismo por el que dicha imagen es identificada precisamente con la parte que le falta y cuya presencia invisible le aporta a lo que se llama la belleza su brillo. (Lacan, 2003, S, 8, p. 430).

220 Psicoanalista lacaniano francés. Fundador de la asociación mundial del psicoanálisis. Albacea de Jacques Lacan, y autor de la edición de sus seminarios.

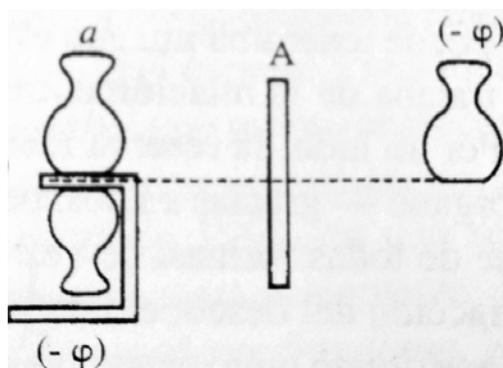
Esta función en el deseo, el *Triebregung*, como estímulo pulsional, es la característica que marcará la orientación más allá de la satisfacción del propio deseo, es decir, hacia el goce. En el seminario *La transferencia*, este estímulo pulsional aparecerá como un privilegio del falo, de la reserva libidinal, en el seminario *La angustia*, esta forma privilegiada de estímulo pulsional será el objeto "a". Recordemos que para Freud (1915), estos estímulos pulsionales (*cfr.* 4. 3. 4. 2. 3), (ahora como privilegio del objeto "a"), tenían la capacidad de modificar el mundo exterior para conseguir satisfacer la fuente de estímulo interna. Ésta es constante y se constituye como la verdadera dinámica del aparato psíquico, la que tiene su impulso motor en los estímulos internos, es decir, pulsionales. Anteriormente, ya Lacan lo había apuntado como aquello que ahora, como función en del deseo, «sostiene al hombre en su existencia de hombre» (Lacan, 2006, S, 10, p. 51).

El elemento *unheimliche* que se vuelve ansiógeno surge en el lugar de una falta, de algo que falta, que no está, y ante esta construcción interrogativa, Lacan (1962-63) se vuelve a preguntar, y nos dice:

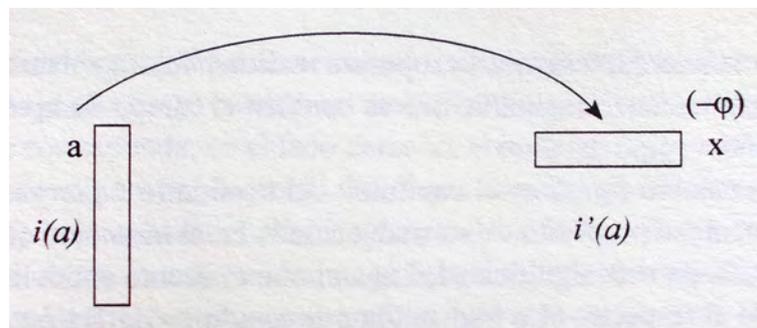
¿No es acaso una respuesta, no sólo razonable sino controlable, decir que este resto, este residuo imaginado del cuerpo, lo que, mediante algún rodeo que sabemos designar, viene a manifestarse en el lugar previsto para la falta, y de tal forma que, al no ser especular, resulta imposible situarlo? En efecto, una dimensión de la angustia es la falta de ciertos puntos de referencia. (Lacan, 2006, S, 10, p. 72).

Y que Miller comenta así: «¿No es este resto, objeto "a", el que, «mediante algún rodeo, viene a manifestarse en el lugar previsto para la falta?» (Miller, 2013, p. 110).

Este resto, ahora, es el objeto "a", y a su vez, también es el objeto que «cristaliza o condensa la *Triebregung*» (Miller, 2013, p. 110) que no forma parte de la imagen especular y que resulta imposible situarlo. Se situará en una dimensión carente de puntos de referencia, excluida de la estética trascendental, ya que no se somete a las leyes del campo visual. No es reconocible en el imaginario del yo ideal y cuando aparece como elemento ansiógeno, al estar carente de puntos de referencia, es irrepresentable. Se dan dos cuestiones que debemos destacar: por una parte, lo *unheimliche* es prácticamente irrepresentable; por otra, ocupa un lugar donde debería estar otra cosa, el menos *phi*, el falo imaginario negativizado (-φ), la reserva libidinal. A su vez, en el origen, ese lugar es ocupado por el *a* del objeto del deseo que contiene la imagen real.



Esta cuestión tan relevante, será la que constituya el principio de lo *unheimliche*, de la incursión de lo extraño en lo imaginario. Para Miller (2013), será la aparición de *a* minúscula en *x*, correlativa a perturbaciones perceptibles. Miller lo ilustra con el siguiente esquema.



A la izquierda, es donde se encontraría lo que supuestamente es la «realidad del organismo». A la derecha, su representación virtual, que Miller llama imaginaria, y que es el campo de la objetividad, el campo del Otro.

En el esquema, este "objeto", está en otra posición por lo tanto perceptiblemente diferente. Algo ha ocurrido en el registro imaginario, algo ha cambiado. De igual forma, estas perturbaciones perceptibles siempre aparecerán dentro de una estructura, es decir, enmarcadas.

Para Lacan (1962-63), lo *Unheimliche*, se presentará a través de ventanillas: «Es enmarcado como se sitúa el campo de la angustia. Aquí vuelven ustedes a encontrarse con aquello con lo que he introducido mi comentario, a saber, la relación de la escena con el mundo» (Lacan, 2006, S, 10, p. 86).

En el campo de la angustia, el elemento ansiógeno no aparecerá en cualquier lugar. Según Lacan, este elemento provocador de lo *unheimliche*, de la experiencia emocional siniestra, hará su aparición, donde el objeto "a" ha desaparecido, lo cual permite la normalidad del campo visual. Que será perturbada con esta nueva aparición. Para Miller, esta aparición será ansiógena:

Esta aparición es ansiógena en tanto infringe las leyes de la percepción, supone que hay un elemento que estructuralmente, no responde a lo que exige lo imaginario y, sin embargo, fuerza la entrada en su campo. De ahí, la teoría de que hay angustia cuando un quantum suplementario de libido, de *Triebregung*, aparece en el campo imaginario, y lo hace como un objeto extraño. (Miller, 2013, p. 111).

En lo *unheimliche*, hay un elemento que estructuralmente no responderá a lo que exige lo imaginario. Estructuralmente, enmarcado en el campo de la angustia, se abrirá paso en el sujeto y romperá la homeostática relación del sujeto mediante la escena con el mundo (cfr. 4. 3. 4. 6. 2. 6). Concretamente, en su tercer tiempo donde la escena dentro de la escena, es dominada por la relación del fantasma con el objeto "a". La relación del sujeto con el mundo deberá pasar, deberá estar mediada por la estructura del fantasma donde podremos anular el deseo del Otro y, en consecuencia, evitar la castración.

Es la estructura fantasmática la que nos permite gestionar el objeto "a". Por eso, cuando esta estructura sucumbe ante lo *unheimliche*, no será posible gestionar el objeto "a". Aparecerá en el lugar del deseo del Otro, donde debería estar el falo imaginario negativizado: «De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta» (Lacan, 2006, S, 10, p. 52), y recordemos, que ese lugar es ocupado por el "resto", que para Lacan (1962-63), se convierte en

un residuo imaginado del cuerpo y, en el seminario *La angustia*, se convierte en el objeto "a". En el deseo puro, aquel que no puede ser dicho, que como goce, como cristalización de la *Triebregung* deviene en objeto por la vía imaginaria pero no es un objeto normal que pertenezca al mundo imaginario, no es homologable a los objetos comunes, no tiene puntos de referencia. Ahora, el fantasma no nos permite ya relacionarnos con el objeto de deseo, ahora nos mira y provoca lo *unheimliche*. Ese fantasma se ha despojado del sujeto del inconsciente y permite la descontrolada apertura de contacto entre lo inconsciente y lo psíquico. Ya no existe medición imaginaria, especular, fantasmática. La imagen virtual me devuelve el controlable deseo del Otro convertido ahora en mi propio e incontrolable deseo.

En este sentido, la emergencia en el campo visual de la dimensión de la mirada, como elemento que aportará una experiencia emocional siniestra, constituirá una puerta, una hiancia por donde pasará la angustia. La mirada que recaerá en los objetos. En el seminario, Lacan (1962-63), mantendrá en los objetos una dialéctica estructurada en la oposición de dos tipos de objeto:

Los de tipo especular, objetos comunes a uno y otro, que no son forzosamente pacíficos, objetos de competencia pero también de intercambio, reconocibles y normales, especulares y simbolizables, y otro tipo de objetos, anteriores a esta comunidad imaginaria, que no están regulados sino cargados de *Triebregung*, de carga pulsional. (Miller, 2013, p. 112).

Estos objetos, anteriores a la comunidad imaginaria, son los que están cargados pulsionalmente. Lacan los denominará como objetos plus de goce. Encarnarán el goce real imposible de decir. De tal forma que, mediante estos dos tipos de objeto, se establece una relación diferente con el *a* que, supuestamente, inviste al objeto con la carga pulsional cristalizada en la *Triebregung*. Por un lado los objetos imaginarios que mantienen la estructura del *i* (*a*). Por otro lado, los que no mantienen dicha estructura, donde el *a*, ya no es contenido en lo imaginario, es decir, en lo especulable y simbólico.

Volviendo al esquema óptico, el espejo funciona como una barrera que nos impide ver el objeto "a" minúscula. Se establece una dialéctica entre los objetos y *a*. Esta dialéctica encuentra cierto contenido en la función de la mirada y el goce propio de lo escópico, en cuanto lo que esta, y que la mirada, es capaz de mirar. Adquirirá especial relevancia la dialéctica entre lo que se muestra y se oculta.

Mediante la estructura del fantasma, conservamos el ver y ocultamos el objeto "a", más propio de la mirada. Mediante la estructura de la angustia, desvelamos el objeto "a", el resto, el goce real. En primer lugar se establece la relación imaginario simbólica, en segundo lugar la real. Lo *unheimliche*, surge en el lugar del falo imaginario ($-\phi$), de la castración imaginaria, no real, que en su estatus significantizable y como objeto imaginario, ϕ , ahora como falo órgano, no ha sido significantizado en el registro simbólico. Se rompe la cadena signifiante que sostiene el *fantasma*. La función del *fantasma* en lo psíquico, es comparable a la de un tapón, lo que cubre, lo que tapa (en las teorías estéticas lo que llena la falta *cfr.* 5. 3. 1). En alguna medida podemos entender esta función como un mecanismo que protege al sujeto del encuentro con lo Real, donde se produce la fractura de la cadena de significantes. Surge lo que no engaña, que Miller (2013), designará: la Cosa, *das Ding*, lo que es real, el goce, ya que lo imaginario y lo simbólico, «sólo pueden girar alrededor suyo» (Miller, 2013, p. 66).

5. 3. 3. 5. 7 DE LO SIMBÓLICO E IMAGINARIO A Lo Real: un señuelo

Respecto al símbolo falo Φ o falo simbólico, anteriormente pudimos comprobar que para el Lacan (1960-61), de *La transferencia*, era propuesto «como símbolo del lugar donde se produce la falta de significante» (Lacan, 2003, S, 8, p. 270). Para Miller (2013), era exaltado como tal, como el registro simbólico del falo. Pero en el seminario *La angustia*, este símbolo fálico, se revelará como un señuelo. Si en un primer momento este símbolo evidenció el lugar de la ausencia significativa, la función simbólica no sólo se circunscribirá a esta cuestión, ahora, en *La angustia*, cumplirá la función de un señuelo.

Como hemos podido comprobar, la angustia para Lacan no es sin objeto, y ese objeto es diferente, no es simbolizable. Es el objeto "a", objeto que es causa del deseo. La angustia, surge cuando algo aparece en el lugar que debería ocupar este objeto. El deseo, en la función del falo simbólico Φ pasa a ser sostenido por el señuelo. Éste, estará destinado a mantener el placer de desear en el momento en que se realiza la renuncia al goce materno, cuando se abandona el órgano imaginario (cfr. 5. 3. 3. 2. 2). Esta renuncia dolorosa deberá ser sustituida por otros objetos, a modo de intercambio, donde estos objetos cumplirán la función de convertirse en un señuelo. Aquel órgano imaginario, ahora es sustituido por diferentes objetos, lo imaginario se objetualiza, deja de ser imaginario y pasa a convertirse en un patrón simbólico. Se pasa de lo imaginario a lo simbólico. De ahí que en la angustia, el símbolo Φ como falo simbólico, es decir, como significante -puesto que ya es otra cosa-, no es un órgano imaginario sino un objeto sublimado que ha cambiado su estatus y tiene la posibilidad de convertirse en otros objetos, ahora ya, objetos de deseo, objetos *a* que permiten al sujeto seguir deseando y de paso cubrir la falta de ese objeto al que tempranamente se tuvo que renunciar: el falo imaginario olvidado y perdido, castrado ($-\phi$). El problema, es que en esta falta, el símbolo, en este caso Φ , no podrá cumplir su función significantizable y por lo tanto, el vacío seguirá existiendo por mucho que se le trate de rellenar, o tapar con otros objetos ahora simbólicos y por ende significantes. Por eso la importancia de este seminario, ya que al establecer la aparición del objeto "a", como no irreductible al significante, está ampliando «la lista de freudiana de objetos» (Miller, 2013, p. 66), incluirá lo escópico y lo vocal y, concretamente, lo escópico, será abordado en su siguiente seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), en el capítulo titulado *De la mirada como objeto a minúscula*. Ese objeto, cubrirá esa falta, que es irreductible al significante. Entonces, si no se lleva a cabo la simbolización, no se ha producido el paso de lo imaginario a lo simbólico. Este intento frustrado de significación, rebotará y nos llevará nuevamente a lo imaginario, a lo ilusorio, «donde toda conducta, toda relación imaginaria está, según Lacan, esencialmente dedicada al engaño» (Laplanche-Pontalis, 1993, p. 191). Los señuelos, fundamentalmente forman parte del orden imaginario (Evans, 1998, p. 174), al igual que lo especular. El sujeto, compulsivamente, no dejará de tratar de suplir, de tapar, de llenar, de obtener una falta, un vacío, un agujero que de hecho, en sí, es «irreductible al significante». De ahí el engaño como señuelo. Miller (2013), nos recuerda, que en el seminario *La transferencia*, la hipótesis queda definida en: «[...] la falta de significante que un significante, [...], «especial» puede venir a colmar» (Miller, 2013, p. 66), y que en el seminario *La angustia*, uno de los momentos más importantes, es «[...] la elaboración topológica de una falta irreductible al significante» (p. 66). Siguiendo con Miller:

Para alojar el objeto *a* minúscula, Lacan inventa una falta que el símbolo no suple. [...]. Esta falta que el símbolo no suple, constituye la estructura del objeto *a*. No se puede decir que el objeto tenga esta estructura, sino más bien que esta estructura es el objeto *a*. (2013, p. 66).

Con esta esclarecedora explicación en torno a la falta, a la ausencia simbólica y, por ende, a la no subjetivación en el sujeto, queda definida la consistencia del objeto "a", como una estructura

diferente del significante. En este sentido, Lacan no termina de resolver el problema planteado ante *la falta que el símbolo no suple* sino que, evidentemente, le da un nombre "a". De este recién nombrado "a", no se sabe nada, tan sólo puede ser nombrado como "a", que a la postre, se convierte en un ejercicio, en una forma de nombrar la propia dificultad y poder "ocupar", "llenar" o "tapar", el lugar de la no respuesta, de la ausencia de representación, de la abstracción propuesta por el psiquismo: «Los objeto a son solo encarnaciones, representaciones, manifestaciones, traducciones» (Miller, 2013, p. 66).

Si el objeto "a" es una estructura «fundamentalmente distinta del significante» (p. 66), para Miller (2013), es fundamentalmente distinta del «elemento 1». El elemento 1, entendido dentro del rasgo unario del significante²²¹.

Volviendo a la falta que el símbolo no suple, al objeto "a", y a su estructura podemos entender que dicho objeto tratará de cubrir la falta y desaparición significativa del sujeto producida por la dependencia de éste, al orden sincrónico de los significantes que se producirá en el Otro como consecuencia del significante que falta, que no está inscrito dentro del conjunto A (el Otro). Puesto que los únicos elementos constitutivos del inconsciente son los significantes, son la causa material y primera del sujeto, del inconsciente. Cuando falten éstos, (los significantes), el sujeto (S), se volverá S (A), sujeto tachado del inconsciente. Miller dice: «[...] es lo último, el colmo –no deja de escribirse en la pizarra, de escrutarse-, esto nos lleva a la falta de significante que un significante –es la hipótesis del seminario *La transferencia-* «especial» puede venir a colmar» (2013, p. 66).

El S(A), el S=sujeto, de A=lugar del Otro, es decir, sujeto tachado del inconsciente, S de A barrado: S(A). Es cuando se produce una división subjetiva donde el sujeto está marcado por el significante, donde: «El significante, sin duda, revela al sujeto, pero borrando su huella» (Lacan, 2006, S, 10, p. 76). El hecho de borrar sus propias huellas (S₁), y hacer huellas falsas (S₂), es un acto meramente significativo, en el cual se presentifica el sujeto. Esta falsa huella, para Lacan (1962-63), evidencia que el sujeto: «[...] allí donde nace, se dirige a lo que llamaré brevemente la forma más radical de la racionalidad del Otro» (Lacan, 2006, S, 10, p. 75).

El sujeto se insertará en el lugar del Otro, en una cadena de significantes pero pagando un precio mediante la alienación y la separación. Se produce la desaparición del sujeto mismo en relación con los significantes.

En torno a esta cuestión, la del deseo, y desde los postulados freudianos, ya pudimos comprobar, en el capítulo tercero, cómo la experiencia onírica era fruto de la expresión de un deseo inconsciente. En el cuarto capítulo, al abordar el giro de 1920, quedó patente cómo se establecía

221 El S₁, El acontecimiento significativo en el que el número 1 marca que se trata de un acontecimiento único. Deducimos, que esa falta que ocupa el objeto a, no podrá ser suplantada por un significante. En consecuencia, se producirá una escisión en el sujeto (S), como consecuencia de la falta de significante que, además, no puede ser significantizado. La relación del sujeto con la cadena significativa, adquiere sentido en el orden sincrónico. En la sincronía de los significantes. La cadena asociativa de los diferentes procesos significantizantes, es establecida en base a sucesivas representaciones (S₁S₂S₃S₄). Toda representación, para que adquiera validez, tiene que ser ante otro, y este otro es el significante binario S₂, ante el cual, el sujeto es representado. En este mismo proceso de representación del sujeto en el significante binario, se produce, en el mismo acto, paradójicamente, una nueva situación para el sujeto, es borrado: «El significante a la vez que presentifica al sujeto, lo anula en cuanto que para adquirir significación, el significante-sujeto tiene que ser reconocido, mediación dialéctica, por otro significante que lo anula en su ser de sujeto recién adquirido» (Marqués, 2001, p. 90).

El significante S₁, desaparecerá una vez convertido en significante S₂. Aquella marca que como elemento significativo 1, suponía la huella de un acontecimiento único, será disuelta en la red significativa del orden sincrónico. Comenta Lacan (1962-63), en el seminario *La angustia*: «El significante, como les dije en cierto momento decisivo, es una huella, pero una huella borrada. El significante, les dije en otro momento decisivo, se distingue del signo en el hecho de que el signo es lo que representa algo para alguien, mientras que el significante es lo que representa a un sujeto para un ser significativo» (Lacan, 2006, S, 10, p. 74) El hecho de convertirse en "huella borrada", restará estabilidad en el "ser". De esta forma, el "ser" establece la diferencia identitaria esencial de su propio "ser", «no es idéntico a sí mismo» (p. 90), puesto que es borrado, y sus sucesivas identificaciones, someten la identidad a una inestabilidad metonímica carente de solidez y minimizada al significante representativo. Por lo que el significante binario S₂, el representante de la representación (cfr. 4. 2. 2. 1), producto de la represión propiamente dicha, se convierte, en la teoría lacaniana, en un factor que es incapaz de contener nada. Es un vacío, no es, ni representa el acontecimiento único. La mediación dialéctica subraya la finitud del sujeto del inconsciente. El sujeto, esta alienado.

una tensión psíquica en torno al deseo alucinado producto de una inclusión subjetiva que impone al aparato psíquico: el placer de desear, como función básica del sistema primario. El placer de desear, acabará introduciendo el displacer en el proceso primario mediante el placer del displacer (el más allá del principio de placer), que se manifiesta en la compulsión a la repetición, en la neurosis traumática, en el masoquismo, y en el sadismo.

En la concepción freudiana del deseo, se desarrollará una doble satisfacción: la de la necesidad y la del deseo. La primera corresponde a órdenes biológicos, y la segunda a psicológicos. Se diferenciarán como la necesidad de la satisfacción y la satisfacción del deseo. En la satisfacción del deseo, se originará la realización del deseo alucinado, donde se implementa la ficción alucinada sustitutiva (fantasías-fantasma). Esto provocará una escisión entre el sujeto inconsciente, y objeto de deseo. Aparecerá la angustia patológica ante la imposibilidad del inconsciente de diferenciar, entre la ficción alucinada y la satisfacción originaria de la necesidad, puesto que la identidad de percepción no logrará cumplir con la necesidad de la satisfacción del objeto deseado, ante la imposición del placer de desear que llegue desde el inconsciente. Se produce una disyunción derivada por la diferencia entre la ficción alucinada como identidad de percepción, que no logrará cumplir ni sustituir a la demanda que reclama la originaria necesidad de la satisfacción del objeto deseado. Por lo tanto, ya en Freud, podemos encontrar una noción del deseo, diferenciada entre la imposición del placer de desear y la satisfacción de la necesidad. Lacan, por su parte, determina, que el deseo nunca podrá ser satisfecho, al contrario que la necesidad, por lo que el deseo quedará fuera del campo biológico. En este sentido, desde la perspectiva lacaniana, el deseo es uno, mientras que las pulsiones se manifiestan de las formas variadas. Las pulsiones podemos considerarles como las manifestaciones de una única fuerza: el deseo. Para Jorge Grippó:

De hecho, habría un solo objeto de deseo, el objeto *a*, que es representado por objetos parciales en diferentes pulsiones parciales. Pero el objeto *a* no es el objeto hacia el que tiende el deseo, sino la causa misma del deseo. El deseo no es una relación con un objeto, sino la relación con una *falta*. (Grippó, 2014).

Como acabamos de comprobar, esa falta se da en el Otro, en el conjunto A (tesoro de lo significantes), donde el sujeto deberá confirmar la significantización. Es en el deseo del Otro, que se apoya en la validación de los significantes, donde adquieren sentido, como lo que el Otro quiere de mí, para ser deseado por el deseo del Otro. No lo que yo deseo. Desear que tú me desees "cuando" (tiempo de espera, vacío, separación, angustia) o cómo yo te deseo (placer). Entonces tu deseo es lo que más deseo, por lo que, en realidad, lo que deseo es desear tú deseo. Ser lo que tú desees es mi único deseo. Entre deseo y deseo surge el goce: mitad placer, cuando deseo, mitad angustia esperando ser tu deseo.

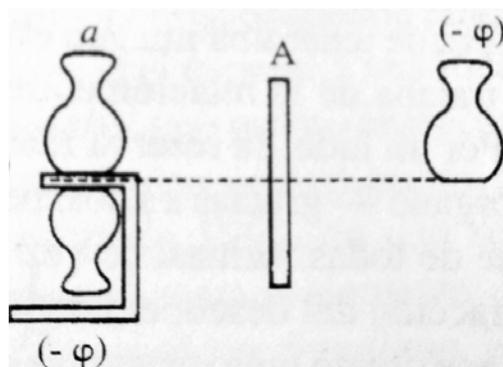
El deseo del sujeto que es el deseo del Otro, puede tener varios sentidos. Deseo de ser objeto del deseo de Otro. Deseo en tanto Otro, es decir, desde otro no desde mí, sino deseado por Otro. También, el deseo es metonímico puesto que está mediado por el objeto de deseo en él pospuesto, y significantizado en el Otro. Ahora, ya no es tan importante la imagen de la evisión. Otra imagen cobrará protagonismo, la imagen de la pérdida y la ausencia, de la falta y de la separación y desaparición del deseo.

5. 3. 4 LA PULSIÓN ESCÓPICA: la estética lacaniana basada en la mirada como objeto "a"

Con el fin de poder orientar lo siniestro como la incursión del objeto extraño en lo imaginario (Miller, 2013, p. 110), donde lo extraño se convierte en elemento ansiógeno (factor que genera ansiedad o angustia), es decir, lo *unheimliche*, podemos establecer desde lo lacaniano, la emergencia de lo Real en lo Simbólico, como lo que no puede ser significantizado, por lo tanto, en lo que concierne al objeto como desimbolizado y designificantizado, lo cual conllevará una desimaginarización. Es en el registro imaginario, donde la angustia hará su aparición y, tal como vimos, partiendo del esquema óptico, la imagen especular en su doble vertiente real y virtual soportará una falta, una ausencia, la del objeto "a", que será suplantado por lo *unheimliche*.

¿Qué es lo que aparece en la imagen especular virtual?

Allí donde debería estar el deseo (*a*), aparecerá el falo imaginario negativizado ($-\varphi$). Cuando en el lugar de este objeto imaginario ausente, es decir, como símbolo de la castración, como la ausencia simbólica (Φ) de un objeto imaginario (φ), aparece algo que produce la fractura del registro imaginario donde no debía de haber más que una ausencia simbólica de un objeto imaginario, por lo tanto de "algo" que no es real y que además no se ha podido significantizar. De una falta, tal como dice Lacan (1962-63). Entonces, lo que ocurre es «que la falta viene a faltar» (Lacan, 2006, S, 10, p. 52). Esa falta que falta, es usurpada por lo *unheimliche*. "Algo", viene a ocupar ese lugar donde no debería haber nada, tan sólo la ausencia simbólica de un objeto imaginario, de un falo no real. Lo que falta es el deseo, el (*a*). Aquello, que sólo estaba presente en la *i* (*a*), en la imagen real objeto del deseo, y que desaparecía en la imagen especular real (invertida), y en la imagen especular virtual (el reflejo). Tal como podemos apreciar en el esquema.



Es el deseo lo que desaparece, lo que en lo imaginario especular es sustituido por el símbolo ($-\varphi$), en su caso negativizado, por lo tanto ausente. El deseo es sustituido por el falo imaginario. ¿Esto qué quiere decir? El falo imaginario debemos entenderlo como el punto de fijeza que el niño establece con la figura de la madre. Ésta, ejerce un papel muy importante en las funciones que deberá desarrollar el infante todavía carente de significantes. Con la función del falo imaginario se producirá la inversión de la energía libidinal por parte del niño en la madre. Esta función facilitará la simbolización.

El niño en su relación preyoica con la madre es un ser dependiente y de ella provienen todas las satisfacciones y restricciones. El niño se encontrará satisfecho en las situaciones placenteras, pero

en las que provocan displacer, el niño lo gestionará en relación al deseo. Se preguntará «*Che vuoi?*», ¿qué quieres de mí?, o ¿qué deseas de mí? El niño necesita ser reconocido como objeto del deseo de la madre. Lo que ella designa como objeto ya no es el objeto del sujeto, ahora es aquello con lo que el sujeto deberá identificar su ser. El niño ya no es capaz de satisfacer todo el deseo de la madre, se identificará con eso que está más allá del deseo de la madre: el falo imaginario (ϕ). Aquí se produce la metonimia del deseo. En este caso, el niño no es portador del falo sino que en su identificación con la parte (el falo), con su propio cuerpo, se está llevando a cabo un proceso metonímico del deseo, es decir, la parte por el todo. El falo imaginario se convertirá en una representación psíquica inconsciente que será capaz de aglutinar tres factores distintos: el anatómico, el libidinal y el fantasmático (cfr. 5. 3. 3. 2. 1). En definitiva, se crea una entidad imaginaria que se corresponde con una representación inconsciente cuya realidad se encuentra en sus múltiples significados que adquirirán, a través de la función simbólica, la capacidad de objeto separable del cuerpo e intercambiable con otros objetos (cfr. 5. 3. 3. 2. 2). La cuestión es que el niño se identificará con el deseo de la madre, no con su propio deseo. De ahí que el falo imaginario, al ser negativizado ($-\phi$), nos indica una ausencia. Ya en la fase del espejo, cuando el deseo a , el objeto de deseo desaparece de la imagen especular real, es porque se ha convertido en reserva libidinal. Ya no cumple la función metonímica del deseo de la madre puesto que no toda la investidura libidinal pasa por la imagen especular. Ahora, el ϕ , de esta forma, pasa a estar negativizado ($-\phi$), se encuentra escindido de la imagen especular real, no aparecerá en la configuración del ideal del yo. El deseo de la madre, deseo objetual en el que se identificaba el niño a expensas del sacrificio de su deseo, es decir, de su castración simbólica, dará paso a un nuevo tipo de falta, en este caso, un resto, un objeto " a " que no puede ser significantizado ya que escapa a las leyes de lo imaginario, por lo tanto, a la capacidad de como objeto de deseo transformarse en deseo metonímico. Ahora ya no funciona este proceso, un resto ha quedado, pero ese resto no se corresponde con " a ", con el deseo, con el objeto de deseo del ideal del yo que desaparecerá en la imagen especular. En su lugar volverá el falo imaginario, aquel que simbolizaba el objeto del deseo del Otro, la madre. Pero en esta ocasión negativizado, es decir, ausente, como una falta, como símbolo del registro imaginario de la castración mediante una falta imaginaria. Conviene no olvidar que la castración simbólica se localizará por sus efectos imaginarios. Por eso, cuando en el espejo, en la imagen virtual aparece el ($-\phi$), en lugar del a , es decir, $i'(a)$, en lugar de $i(a)$, esa imagen especular virtual no contiene el objeto del deseo, el a , porque es una imagen que proviene del Otro, con la que nos identificamos, con el Yo ideal. Así se establecerá lo que en el Otro es significado, y que permitirá que el sujeto tome significado para establecer una identificación basada en el Ideal del yo, donde el sujeto se orienta para obtener el efecto del espejismo del Yo ideal.

Pero no todo puede ser significantizado, como es el caso del menos ϕ portador del deseo. Cuando ese deseo no puede ser gestionado, es cuando aparecerá el falo imaginario negativizado, la reserva libidinal transformada por el corte en goce que no es lo mismo que el deseo, puesto que está más allá de su satisfacción y nos pone en contacto con lo Real. La castración simbólica habilitará el deseo del Otro, la castración del sujeto, el Yo ideal, a través del deseo del Otro.

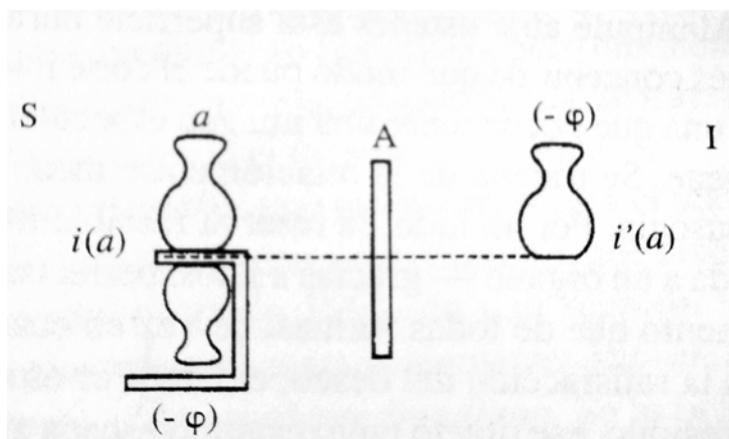
Cuando esa castración como registro imaginario es una falta, quiere decir que no es real. Que es una falta realmente imaginaria como ausencia simbólica de un objeto imaginario. Mientras esta relación imaginaria funciona así -mediante las correspondencias yóicas a través del deseo del Otro en la identificación del Yo ideal como objeto-cuerpo metonimizado en el falo imaginario, ahora como objeto imaginario del registro imaginario de la castración-, todo irá relativamente bien. Es el paso del ideal del yo al Yo ideal, a la consecución de la imagen especular virtual que habilita el deseo del Otro como la castración del sujeto. El problema surge cuando en el lugar de esa falta de un objeto imaginario de la castración, aparece algo que perturba el orden del registro imaginario que posibilita la función de la castración como deseo del Otro. Cuando el deseo del sujeto no es gestionado por el fantasma (única forma de acercarse al deseo) en el registro imaginario mediante la castración del Otro, es cuando surgirá la anomalía ansiógena que aparecerá en el lugar de la imagen especular virtual donde debería registrarse la castración. Se produce la aparición ansiógena, cuando el sujeto

no puede reconocer esa "cosa" que no es simbolizable ni significantizable, ese resto, ese objeto " a ", que sustituye a su objeto imaginario de deseo cuando finalmente la castración simbólica no puede ser referida en lo imaginario, en sus efectos en el registro imaginario, en ausencia del fantasma -que es lo imaginario-, en ausencia de la ley por el nombre del padre, que es lo simbólico. Es decir, cuando el marco de lo imaginario se tambalea y además falta la palabra, cuando la realidad ya no está embaucada por la escenografía de la fantasía, surgirá lo Real.

5. 3. 4. 1 LA IDENTIFICACIÓN ESPECULAR

Para Lacan (1964), la identificación especular del sujeto puede ser entendida como una función que procura satisfacción y en este proceso, es fundamental la mirada. Dentro del campo del espejismo, la identificación especular se realiza en la mirada. Esta identificación especular, es motivo de satisfacción y establece un punto. La imagen que en el espejo mira el sujeto, es la imagen fruto del efecto del reflejo, imagen virtual especular que como punto del ideal del yo: «[...] es el punto desde el cual el sujeto se verá, según dicen, *como visto por el otro* [...]» (Lacan, 2010, S, 11, p. 276).

Lo cual será motivo de satisfacción. El registro especular virtual, como espejismo, se sitúa en un campo referido al placer. Mediante la mirada, se tratará de introducir una perspectiva focalizada en el punto ideal que se encuentra en el Otro, y desde donde este Otro «me ve tal como me gusta que me vean» (Lacan, 2010, S, 11, p. 276) que es como yo me veo en el espejo: como un Yo ideal $i'(a)$.



Se da una diferencia «esencial» entre el objeto narcisista $i(a)$, y la función del a . Ésta, se dirime en torno a la función narcisista del deseo donde el deseo (a), se conjura en el ideal del yo mediante una superposición, donde la imagen invertida es como venimos señalando, la imagen especular real, por lo tanto imaginaria y libidinalmente investida. Es el objeto narcisista y parcial, donde el ideal del yo subvierte su deseo en un complejo entramado de miradas y reflejos especulares. Para Lacan (1964), se produce una similitud con el esquema de la hipnosis de Freud, donde el objeto es la mirada del hipnotizador, y nos recuerda la función de la mirada por él formulada: «[...] ya hay algo en el mundo que mira antes de que haya una vista para verlo, y que el ocelo del mimetismo es un presupuesto indispensable del hecho de que un sujeto pueda ver y quedar fascinado» (Lacan, 2010, S, 11, p. 280-281).

De tal forma que, para Lacan, se puede establecer, mediante la articulación que se produce a través de la mirada, una similitud en la función de la hipnosis freudiana y la función del *a* en el objeto narcisista *i* (*a*). Esta afinidad puede ser entendida como una fórmula de la «fascinación colectiva». Esta fascinación se ejerce a través de la mirada, y si a esta le atribuimos cierta carga o cualidad fascinadora, evidentemente estamos extendiendo e integrando en la mirada un factor cualitativo afectivo, por lo tanto, pulsional, de tal forma que será en el registro imaginario, y mediante la mirada, donde el objeto "*a*" es captado:

Los remito a la mirada como al término más característico para captar la función propia del objeto *a*. Justamente *a* se presenta, en el campo del espejismo de la función narcisista del deseo, como el objeto intragable, si me permiten la expresión, que queda atorado en la garganta del significante. En este punto de falta tiene que reconocerse el sujeto. (Lacan, 2010, S, 11, p. 278).

Ahora bien, como hemos señalado anteriormente (*cfr.* 5. 3. 3. 5. 4), el objeto "*a*", ese que se representa en el espejismo como reflejo de la función narcisista del deseo «como el objeto intragable», es el resto no libidinalizado y, recordemos, fuera del registro especular sometido a las leyes de la estética trascendental, por lo tanto extraño para la mirada y *desimbolizado*, *designificantizado*, y por ende *desimaginarizado*, donde el sujeto se encontrará con ese goce o resto, ese "algo" "*a*", que va más allá de la satisfacción del deseo y se vuelve *unheimliche*, puesto que, definitivamente, se tornará en una ausencia simbólica de un objeto de deseo completamente imaginario. Es decir, un deseo deseado, pero no como mi deseo sino como el deseo del Otro, que ahora castrado me devuelve mi propio deseo sin alambiques como un resto. Un goce que no puedo controlar ni siquiera con la función del fantasma que ha sucumbido en el ahora fracturado registro especular.

No sólo la mirada adquiere el valor de ser el proceso que capacita la función del objeto "*a*", sino que, Lacan (1964), también llegará a decir que el objeto "*a*" «puede ser idéntico a la mirada» (Lacan, 2010, S, 11, p. 280 y 84). De ahí la importancia que adquirirá el factor escópico de la mirada como pulsión, articulando desde lo imaginario una función que subvierte la imagen y la habilita como una imagen capaz de encarnar el fantasma que me mira (*cfr.* 4. 3. 4. 6. 2. 6), que en algunas ocasiones llegará a convertirse en «el fantasma puro desvelado en su estructura» (Lacan, 2006, S, 10, p. 85). El fantasma, ya no sólo intermedia entre el sujeto del inconsciente y el deseo sino que, mediante la imagen y la sublimación lacaniana, acabará por producir que los objetos artísticos como posibles "fantasmas que me miran" posibiliten el contacto con "la Cosa" como polo secreto del deseo. Eso sí, habrá que pagar un precio: la angustia. Lo *unheimliche*. La incursión de lo Real en lo simbólico. De esta forma, el fantasma no sólo permitirá la relación del sujeto del inconsciente con el deseo. Ahora, a través de la mirada como pulsión escópica, permitirá la relación del sujeto, no ya del inconsciente, sino del sujeto ahora desconocido pero extrañamente consciente en lo Real donde el yo idealizado resignificado en el Otro, fantasmaticado, es decir, borrado, ya no encuentra donde esconderse del verdadero deseo que se revela y le habla: "Yo te deseo y te quiero más que tú a mí, aunque tú no lo creas, pero lo sientas".

Para Lacan, el sujeto de la concepción clásica es transparente así mismo, y se revelará estructuralmente como un engaño basado en la función imaginaria que soporta la identificación narcisista. Dicho engaño se focaliza en dos aspectos o errores:

1 el espejismo de la identificación especular

2 el desconocimiento de la mirada en tanto objeto "*a*" que se encuentra en el núcleo de ese espejismo. Este desconocimiento referido a lo Real «que sostiene la imagen y el espejismo» (Safouan, 2008: 103), en cuanto *a* es del orden de lo Real.

5. 3. 4. 2 EL FANTASMA ESCÓPICO

Si en Freud (1900), la investidura precede a la percepción, mediante la función del sistema primario y secundario en la formación de la identidad de percepción y la de pensamiento respectivamente, para Lacan (1964), la universalidad de la representación clásica está basada en un desconocimiento de la estructura compleja en torno a la relación de la representación con el objeto donde se efectúa la interposición de una pantalla que habilitará la representación. Esta pantalla puede ser considerada propiamente como una pantalla fantasmática, estructurada funcionalmente para interponerse entre el mundo y el sujeto. En esta pantalla algo es "pintado" y, como objeto representante, anticipará la representación. Para Safouan, el nombre de esa pantalla es el de «fantasma escópico» (2008, p. 103), que pone de relieve el desconocimiento de toda concepción clásica de la representación: la función del fantasma como barrera y la complejidad de lo escópico como elemento propio en la representación. Bajo esta mirada, la representación se convierte en una función alejada de lo Real, de un desconocimiento del carácter real inquebrantable en la pantalla, como ilusión de una función que suscita algo más allá de la representación donde evidentemente no hay nada, tan sólo vacío, ausencia.

El campo escópico ocupará una función en la estructura de la relación del sujeto con el Otro, ahora bien, la pantalla «es por estructura no especular» (p. 103), esto quiere decir que para representar esta pantalla podemos prescindir de la función reflejo: «[...] se puede pensar en un tipo de pantalla invisible sobre la cual, sin embargo, algo siempre se inscribe rápidamente y que, por su sombra imaginaria, no deja de tener borde, marcando el agujero del objeto *a* como real» (Safouan, 2008, p. 104).

Safouan (2008), nos remite a la experiencia onírica en su fase terminal, aquella en la que al abrir los ojos, ante nosotros tenemos a la vista esa pantalla del fantasma que, aunque no pueda ser vista por el ojo, sí podemos reconocer mediante todas las representaciones psíquicas que se inscriben en ella. Lacan en los Escritos nos dice: «Si hay un fantasma (*fantasme*), es en el más riguroso sentido de institución de un real que cubre la verdad» (Lacan, 2009, II, p. 829).

El fantasma ya no es tan sólo una formación imaginaria que solapaba lo Real, ahora, el fantasma adquiere una función en la economía del sujeto mediante la forma conocida de soportar el deseo ilusoriamente pero, a la vez, añadimos mediante el objeto "a", una dimensión no ilusoria del deseo que deviene en el objeto "a" como real.

5. 3. 4. 3 LAS FUNCIONES DEL DESEO

En torno al deseo y su función, Lacan (1957-58), en el seminario 5 *Las formaciones del inconsciente*, en el capítulo XVII *Las formulas el deseo*, establece unas fórmulas o matemas para determinar la función del deseo en torno a la imagen del Otro, la demanda y el símbolo Φ .

Lacan, empieza esta lección mostrando tres fórmulas diferentes del deseo, que serán articuladas en el complejo de castración donde adquiere especial relevancia la significación del símbolo falo.

$$\begin{array}{l}
 d \longrightarrow \S \diamond a \longleftrightarrow i(a) \longleftarrow m \\
 D \longrightarrow A \diamond d \longleftrightarrow s(A) \longleftarrow I \\
 \Delta \longrightarrow \S \diamond D \longleftrightarrow S(\text{A}) \longleftarrow \Phi
 \end{array}$$

Para Lacan (1957-58), la castración, no es una castración real y además está vinculada con un deseo, de tal forma que se relaciona con la evolución, el progreso y la maduración del deseo por parte del sujeto humano, predominando en todo este proceso la función de carácter significante del falo sobre la supuesta escisión peneana. La castración se convertirá en una marca que proviene de la amenaza de castración donde se establece una relación sumamente estrecha con el deseo.

1ª FÓRMULA

$$d \longrightarrow \S \diamond a \rightleftarrows i(a) \longleftarrow m$$

La *d* minúscula es el deseo, la *§* es el sujeto. La *a* es el otro con minúscula, nuestro semejante, su imagen *i*, nos tiene cautivados, nos sostiene, es donde se constituye el primer orden de identificaciones narcisistas, que es *m* minúscula el yo (*moi*). Las flechas de signo opuesto que ponen en relación las diferentes letras, nos indican que la identificación yoica o narcisista establece una determinada relación con la función del deseo (Lacan, 2010, S, 5, p. 319).

2ª FÓRMULA

$$D \longrightarrow A \diamond d \rightleftarrows s(A) \longleftarrow I$$

En esta fórmula se trata de resaltar, no ya la función de la relación del deseo con el significante sino con la palabra como demanda. La *D* es la demanda, la *A* es el Otro, «el lugar, la sede, el testimonio al que el sujeto se remite, en cuanto lugar de la palabra, en su relación con un *a* minúscula cualquiera» (Lacan, 2010, S, 5, p. 320). En *A*, es donde se articula la palabra como tal. Aparecerá por primera vez *s* minúscula como significado. La *s* minúscula de *A* mayúscula, designará «lo que en el Otro es significado, y significado con ayuda del significante, o sea lo que en el Otro, para mí, el sujeto, toma valor de significado» (Lacan, 2010, S, 5, p. 320). Lacan llamará a este valor de significado «insignias del Otro» mediante las cuales se produce la identificación que, como resultado, establece la constitución esencial del Ideal del yo, el sujeto de *I* mayúscula.

3ª FÓRMULA

$$\Delta \longrightarrow \S \diamond D \rightleftarrows S(\text{A}) \longleftarrow \Phi$$

La Δ viene a plantear un interrogante en torno al mecanismo que relaciona al sujeto con el significante. Este símbolo, viene a expresar el carácter problemático y enigmático del sujeto. Adquiere un sentido orientando su deseo mediante la demanda cuando el sujeto habla su deseo, cuando lo nombra. La demanda se establece como lo que es articulado y articulable al lenguaje. El deseo, por su parte, se articula en la cadena significante, está estructuralmente articulado aunque no siempre es completamente articulable. Recordemos que al hablar de la mirada como objeto "*a*", este se presentará en la imagen especular como un objeto extraño, *unheimliche*, que se estancará en la cadena significante, por lo que se establecerá una falta en la que se deberá reconocer el sujeto. Es en este caso de extrañeza imaginaria designificantizada, cuando el sujeto en relación al deseo no encontrará en el campo del Otro nada más que el significante de su falta.

Volviendo a la fórmula, S mayúscula, es la letra que designa al significante. Este matema o fórmula lacaniana (1957-58), trata de explicar: «[...] que S mayúscula de A tachada es precisamente lo que Φ , el falo, realiza. Dicho de otra manera, el falo es el significante que introduce en \mathbb{A} algo nuevo [...]» (Lacan, 1999, S, 5, p. 320).

El símbolo falo es el significante que introduce en A algo nuevo que lo vuelve S de (\mathbb{A}), que no es otra cosa que el significante de la falta en el Otro, la castración en su registro simbólico, destacando la atribución del significante-objeto y la particularidad de ese significante-objeto como el significante falo con los otros significantes. El matema nos muestra que por un lado el mecanismo del sujeto con el significante se entrecruza con el falo simbólico, que designa el significante de la falta del Otro o que este símbolo, ocupará el lugar donde se da una falta de significante que es donde se articulará el deseo al ser significantizado, es decir, demandado mediante el lenguaje.

Cuando se demanda, se articula en lo simbólico lo que en el Otro es significado como significante. Al entrar en la fase genital, el significante falo simbólico denotará un lugar donde falta el significante, por lo tanto, el deseo se ve cortado, no llegará a establecerse en el orden sincrónico y se producirá una falta.

En la primera fórmula, se establece el deseo en función de la imagen de nuestro semejante. Mediante las identificaciones narcisistas se llegará a establecer una determinada relación con la función del deseo. Podemos decir que en esta primera fase es donde desde el yo, se instaurará una primigenia función del deseo validada en la imagen del Otro.

Ya en la segunda fórmula, este deseo se establecerá a través de la demanda que se articulará en el Otro, donde éste adquirirá valor de significado. Estas "insignias" significantes de significado, serán necesarias para establecer la identificación e instaurar la constitución del Ideal del yo mediante los significados en el Otro.

En la tercera fórmula, la relación del sujeto con el significado se tornará problemática puesto que el deseo, ahora demandado, no encontrará el significado pertinente en el Otro, tan sólo encontrará el significante de su falta, de tal forma que cuando el símbolo Φ introduce en el sujeto algo nuevo, el sujeto S se vuelve sujeto de \mathbb{A} . S (\mathbb{A}), es decir, sujeto del inconsciente supeditado y sobredeterminado con relación al significante, que es donde se articulará el deseo en la cadena sincrónica significante.

El deseo, se encontrará en una imagen que no es la propia sino que pertenece al Otro. Ahora, éste deseo se articulará mediante el habla, la voz, instaurada en la palabra, en el lenguaje que intermediará para posibilitar la articulación del deseo, ahora convertido en significante y que deberá ser validado en el Otro. Por lo tanto, el deseo se articulará mediante la mirada y la voz. El problema llegará de la mano del significante en su relación con el sujeto, puesto que la significantización deberá realizarse en el Otro, meta de la mirada y la voz, cuando este deseo *escopizado* y *lenguarizado* tan sólo pueda encontrar en el campo del Otro (el cofre de los tesoros significantes), nada más que el significante de su falta. Se romperá el orden sincrónico y el sujeto del inconsciente S (\mathbb{A}), será introducido mediante el símbolo falo Φ , como el lugar donde se produce una falta, una ausencia. Como dice Lacan (1957-58): «La relación del hombre con el deseo ni es una relación pura y simple de deseo. En sí no es una relación con el objeto» (Lacan, 1999, S, 5, p. 320).

El sujeto captará su propia posición en la mirada del Otro. Se encontrará en «una relación con su mismo ser como desprendido». Ésto, le llevará a encontrarse respecto al Otro mediante el goce, es decir, el placer de desear, como algo distinto de lo que se podría considerar como una relación con el objeto. Ahora, se tratará de una relación con su deseo, con el placer que le proporciona el saber que goza de su deseo. Entonces, ¿cuál es la función del Φ en la demanda y en las relaciones del Otro con el deseo? Lacan comenta:

[...] para que se pueda establecer algo, para el sujeto, entre el Otro con mayúscula como lugar de la palabra y el fenómeno de su deseo –el cual se sitúa en el plano del todo heterogéneo, porque tiene relación con el otro con minúscula en cuanto imagen propia-, algo ha de introducir en el Otro esa misma relación con el otro con minúscula que es exigible, necesaria y fenomenológicamente tangible para explicar el deseo humano como perverso. (Lacan, 1999, S, 5, p. 324).

El Otro, como A, es el lugar de la palabra y es el fenómeno del deseo pero, a su vez, tiene relación con la imagen propia a minúscula. Se establecen dos relaciones una con el Otro (A) mediante la palabra, y otra con el otro (*a*) mediante la imagen, ésta, es fenomenológicamente tangible. En esta relación dual con A y *a*, el deseo humano se vuelve perverso, es decir, el hombre es un animal deseante, por lo tanto perverso, puesto que goza de su deseo: «El sujeto no satisface simplemente un deseo, goza de desear, y ésta es una dimensión esencial de su goce» (Lacan, 1999, S, 5, p. 321).

Vuelve su deseo demanda e imagen. Por un lado se significantiza y por el otro se imaginariza. Se articula una dinámica perversa del deseo donde el objeto-significante como símbolo falo, es el significante mediante el que se introduce en A (lugar de la palabra), la relación con *a* minúscula cuya imagen nos tiene cautivados. El poder del significante es el que se establece más allá de la palabra y situará al sujeto «implicado en la dialéctica, situada en el plano fenoménico de la reflexión, con el otro con minúscula» (Lacan, 1999, S, 5, p. 325). Esta relación será posible desde el momento en que el significante la inscribe, es decir, en el momento en que el significante se vuelve significante-objeto y ya no sólo es significante-palabra. La peculiaridad de este significante-objeto como falo -significante fálico- es que se diferencia de los otros significantes en que éste no se remite a otros significantes sino a la falta, a un lugar donde se da la falta de significante. Esto es fundamental para distinguir y diferenciar la demanda del deseo.

La relación del sujeto con el significante en el plano de la cadena inconsciente se establece mediante los signos. Esto es lo que nos dice Lacan (1960-61), en el seminario *La transferencia*. Al hablar del símbolo Φ como significante, nos recuerda:

La imposición del significante al sujeto lo congela en la posición propia del significante. De lo que se trata es de encontrar el garante de esta cadena que, transfiriendo el sentido de signo en signo, ha de detenerse en alguna parte [...] Ahí es donde surge el privilegio de Φ entre todos los significantes [...] Este significante está siempre escondido, siempre velado. Hasta tal punto, por Dios, que les produce asombro, destacan como una particularidad y casi una acción exorbitante que se vea su forma en algún rincón de la representación o del arte. Es más que infrecuente, aunque por supuesto ocurre, verlo intervenir en una cadena jeroglífica, en una pintura rupestre prehistórica. No podemos decir que no desempeñe ningún papel en la imaginación humana, incluso antes de cualquier exploración analítica, y sin embargo, en nuestras representaciones fabricadas, significantes, lo más a menudo está elidido o es eludido. ¿Qué quiere decir esto? De todos los signos posibles, ¿no es acaso el que reúne en sí mismo el signo y el medio de acción, y la presencia misma del deseo en cuanto tal? Dejar surgir el falo en su presencia real, ¿no es como para detener toda la remisión que tiene lugar en la cadena de los signos y, más todavía, para hacer que los signos vuelvan a no sé qué sombra de la nada? No hay signo más seguro de deseo, a condición de que ya no haya nada más que el deseo. (Lacan, 2003, S, 8, p. 278-79).

Así es como podemos establecer la importancia que el símbolo Φ en su función de significante escondido y velado establece para el sujeto A, introduciendo la función del deseo como signo insustituible en el orden sincrónico, a la vez presente en el campo del Otro como ausencia de significante, es decir, el significante de su falta.

Como anteriormente comentamos, la castración simbólica tiene sus efectos en el registro imaginario, allí donde *phi* minúscula aparecerá escindido y suplantado por lo *unheimliche*..

5. 3. 4. 4 DE LA ÉTICA A LA ESTÉTICA: de la ética del psicoanálisis a la sublimación

Al abordar los planteamientos estéticos de Lacan, deberemos diferenciar entre la sublimación y el objeto "a", partiendo de dos seminarios: La sublimación como la elevación de un objeto a la dignidad de la Cosa será tratada en el seminario 7 *La ética del psicoanálisis* (1959-60), y la mirada como objeto "a" minúscula, se convertirá en una pulsión escópica en el seminario 11 *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964). De tal forma, que la estética en Lacan será articulada a través de dos vías y mediante dos procesos cuya función es la de permitir al sujeto:

1 la gestión de lo Real a través de la sublimación para poder articular el vacío habitado por la ausencia de la Cosa.

2 incorporar un nuevo objeto, la mirada como objeto "a", y mediante la pulsión escópica simbolizar la falta, la evanescencia de lo que está más allá de la apariencia en lo imaginario, lo especular y lo virtual. La falta expresada mediante el fenómeno de la castración, de tal forma que amplíe las posibilidades de articular el vacío o la ausencia tan característica del fenómeno ansiógeno.

De los dos seminarios, en el primero, el dedicado a la ética del psicoanálisis, Lacan (1959-60), tratará de imponer lo Real ante lo ideal. Esta cuestión atañe al arte. Lacan se centrará en «emancipar la ética del psicoanálisis de la dimensión imaginaria del Ideal»²²² (Recalcati, 2006, p. 43). Ahora bien, cabe preguntarse ¿por qué la sublimación²²³ cobra especial relevancia en un campo supuestamente apartado de lo estético? Para Recalcati (2006), Lacan nos dará una respuesta decisiva: «La sombra del Ideal amenaza oscurecer la noción de sublimación, de reducir la sublimación a una forma de idealización. La dimensión general de la sublimación implica de hecho la problemática del origen del valor» (p. 43).

Principalmente, mediante la sublimación freudiana, el arte fue dotado de cierto valor, de una función trascendente, por ende, de una función idealizada. Entonces, nos encontramos con una cierta disposición moralizante de las funciones del arte. En general esta cuestión sigue estando vigente y otorga al arte y sus productos, entre otras, ciertas capacidades catárticas. De igual forma, se establece la problemática con el objeto en el sentido de acabar atribuyéndole capacidades, es decir, idealizándolo. Recordemos que para Lacan una de las definiciones formuladas de la sublimación -decimos formulada por que finalmente se convierte en fórmula-, es la de elevar un objeto a la dignidad de la Cosa. La noción de objeto, es introducida por Freud como una relación narcisista e imaginaria, por lo que la noción de objeto deviene por medio de una relación de espejismo y lo que consecuentemente afecta a la representación.

La sublimación, desde los postulados freudianos, no puede ser equiparable o no puede ser el medio adecuado para transmitir una experiencia emocional siniestra puesto que en dicha

222 Lo cual supondrá un cambio en el modelo clásico de la representación, en la forma que tiene el sujeto de representar y ser representado. Cuestión ésta, que Lacan (1964), abordará sin ningún tipo de reservas en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, mediante un nuevo objeto que será sumado a la triada freudiana: la oral, anal y genital, ahora se incorporará la mirada como objeto a minúscula.

223 En (cfr. 5. 2. 2), abordamos de forma sintetizada la sublimación como un mecanismo que permitía la ausentificación y presentificación de la Cosa, dentro del ámbito de la irrepresentabilidad estética de la emoción siniestra. En esta ocasión profundizaremos en su valor ético y la función como objeto sublimado.

sublimación, no se producirá el retorno de lo reprimido (*cfr.* 5. 2. 1). Así lo afirma Miller: «Por el mero hecho de intentar interpretar la obra de arte se confunde la sublimación con la represión, ya que sólo puede interpretarse el retorno de lo reprimido» (Miller, 1998, p. 321).

Como venimos apuntando, se produce una especie de cortocircuito que inhabilita la posibilidad expresiva de lo reprimido puesto que, la sublimación como tal, tan sólo servirá, como un canal de cambio de meta, en las pulsiones disociadas del proceso del retorno de lo reprimido, en la represión secundaria y en la idealización. Así pues, como anunciamos anteriormente, tendremos que recurrir a Lacan para poder articular lo siniestro con la estética.

Para Lacan, lo *unheimliche* es la irrupción en el registro imaginario de "algo" que trata de sustituir la "falta que viene a faltar". Es decir, donde debería estar el falo imaginario negativizado que, como reserva libidinal, queda escindido de la investidura libidinalizada del sujeto que ocupará el lugar de *a*, el deseo. Entonces, cuando algo aparece en el reflejo especular virtual (en el registro imaginario), que no se corresponde con el menos *phi* negativizado, sustituto del deseo (la falta de la falta), esta falta, viene a faltar. Un elemento extraño aparecerá y provocará angustia. Ese elemento, ahora convertido en elemento ansiógeno, nos pondrá en contacto con la irrupción de lo Real en lo simbólico y no acercará a los bordes de la Cosa.

Lo siniestro no es una estructura que se articula, no se corresponde con un cuerpo interrelacionado en los procesos intrapsíquicos. Lo siniestro es un efecto de una estructura, es un fenómeno que suscita angustia como efecto de una estructura dentro del campo de la angustia. Si es un efecto que nos aproxima, desde el campo freudiano, a una experiencia emocional refractaria y carente de representación psíquica, desde el enfoque lacaniano, nos pone en contacto con lo Real, con la Cosa, con *Das ding* que, como sabemos, es irrepresentable y su contacto, de producirse, sería aniquilador, el goce total para el que, el sujeto, no dispone de procesos que gestionen dicho goce, en el origen: el incesto materno. Es un deseo primigenio, lo que hay de más íntimo en el sujeto pero, a la vez, sumamente extraño para él y estructuralmente inaccesible. Aun así, el sujeto, a lo largo de su vida, tratará de verificar que ese objeto de deseo imaginado existe en la realidad (*cfr.* 4. 3. 4. 2. 2), anhelándolo y, si es necesario, apoderándose de él. Sustitutivamente y compulsivamente, ese objeto de deseo primigenio encontrará otros objetos en los que encarnarse, pero nunca llegarán a cumplir aquella satisfacción primera a la que el sujeto renunció como falo imaginario (deseo de la madre). Por eso, cuando este falo imaginario ϕ , se convierte en $-\phi$ y desaparece de la imagen especular virtual del registro imaginario, está abriendo el paso a la desaparición del registro imaginario de la castración, y si esta desaparece desaparecerá la Ley del Nombre del Padre, lo simbólico, y se creará un vacío de goce que provocará angustia. Para Miller: «En definitiva, esta falta, que puede ser escrita $-\phi$, es el lugar que refleja la sublimación» (1998, p. 322).

Ese lugar donde un falo imaginario es negativizado. Si como dice Miller, es el lugar que refleja la sublimación, ésta, es un reflejo del vacío que dejó el goce primigenio perdido, al que el niño tuvo que renunciar. De tal forma, que tal como dijo Lacan (1959-60), la ausencia se convertirá en el motor central del arte en tanto el goce está perdido, por lo que la creación artística se convierte en el medio que tratará de envolver ese vacío: «Todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío» (Lacan, 1997, S, 7, p. 160).

El registro de la sublimación se convierte en el medio que permita crear al hombre la Cosa. Ésta, será siempre representada por un vacío y situará al hombre en la intermediación entre lo Real y lo significante. De ahí, que la tesis de Lacan es la de que: el arte, siempre se construye en torno al vacío del goce.

Podemos considerar, que la función del arte es la de construirse alrededor del vacío para procurarnos una barrera virtual y poder articular el vacío habitado por la ausencia de la Cosa, que nos impida precipitarnos en dicho vacío y, a la vez, se postule como elemento que nos proteja de lo Real.

Cuando lo Real irrumpe en el registro simbólico, nos encontramos con el deseo primigenio, lo más íntimo en el sujeto, lo sumamente extraño y estructuralmente inaccesible, que se percibe en la presencia de lo Real como aquello que no puede ser simbolizado, que no puede ser inscrito en el registro simbólico ni en el imaginario, y que tampoco pudo ser gestionado por el fantasma. El registro imaginario de la castración ha desaparecido. La ley y el nombre del padre como el registro simbólico de la castración, se han disuelto y el goce total que va más allá del principio de placer y de la satisfacción del deseo, nos aniquilará, nos destruirá psíquicamente. Hay una forma de poder acercarse a la Cosa. Esa forma es la sublimación y una de sus vías es a través del arte. Ese arte que se construye en torno al vacío y que bordea los límites de la Cosa.

5. 3. 4. 4. 1 EL OBJETO DE ARTE

Miller (1998), en su libro *Los signos del goce*, aborda el objeto del arte, la sublimación y la anamorfosis dentro del capítulo XIX titulado *La función del síntoma*. En este capítulo se plantea la cuestión del goce, aquello que va más allá de la satisfacción del deseo. Recordemos que cuando gozamos del deseo, estamos entrando en la perversión. Ese gozar del deseo como *efecto de*, como efecto de sentido, dependerá del Otro y en este aspecto deberemos elucidar la semántica del fantasma.

La relación con el objeto "a" minúscula puede ubicarse de dos maneras. Su función puede ser la de taponar o dividir. La de taponar viene marcada porque, en una de las líneas de la semántica del fantasma, es inscrita en torno a una «problemática del colmamiento» cuando el fantasma funciona como tapón: «Dado que en el Otro hay falta, incluso falta del Otro, el fantasma funciona como tapón» (Miller, 1998, p. 318).

Esta falta del Otro, es la que indicamos en (cfr. 5. 3. 4. 3), donde en el Otro (tesoro de significantes), sólo encontraremos el significante de su falta. Por eso, el acomodarse a esa falta, supondría atravesar el fantasma y agujerear el taponamiento de la falta, derribarlo y someterse a la castración como deseo del Otro.

El fantasma es forjado por el sujeto que mantiene una falta en ser, y que se verá complementado por esa figura imaginaria, esa imagen especular real y virtual, la figura imaginaria *a*, que como tapón dará consistencia al fantasma. La otra función del objeto "a", la de dividir o tachar, se irá imponiendo. Hay que entender esta división partiendo que lo que está en juego, no es la escenificación del fantasma sino el goce que lo colma. En este caso, el goce no es sentido. Ahora, es objeto de causa:

Y cuando se le asigna al objeto la función de causa de la división del sujeto, quien a partir de entonces resultará sensible a los efectos de sentido, *a* no es un efecto. De modo que no lo convertimos en el efecto de sentido, sino en la referencia de los efectos de sentido y, más aún, en la referencia de los efectos de sentido gozados (Miller, 1998, p. 318-19).

Partimos de esta doble función del objeto "a" en dos puntos:

1 como taponador ejerciendo la función de mediador de la escenificación del fantasma donde la perversión del deseo, rellena y disuelve el significante de la falta en el Otro, emasculando su función.

2 mediante la función divisora del sujeto debida al goce, que lo habita donde *a* no es sentido y gozado sino que es el objeto que causa la división, la escisión del sujeto que no puede convertirse en el efecto de sentido, cuando no encuentra nada más que la ausencia de significante en el Otro. Ahora, *a* impide la sincronía en el significante del Otro, puesto que éste se encuentra barrado.

Ahora entonces, desde esta segunda función, el objeto "*a*" cobrará estatuto como referencia ya que, si bien es negado como efecto, no podemos negarlo como producto. Y es por eso, que nos interesa este punto, ya que dentro de esos productos se encuentra el objeto de arte.

5. 3. 4. 4. 2 EL OBJETO

Este objeto merece un rodeo en torno a su materia prima. Queremos decir, que antes de centrarnos en los efectos de sentido, en la obra de arte, al pintar o al esculpir se evidencia que hay algo diferente de los efectos de sentido. Para Miller:

Es posible desorientarse por los ideales del arte, incluso por el término belleza, que sin duda tiene su lugar respecto del fantasma o, más precisamente, por el velo que el fantasma como belleza aporta al horror de la falta. (1998, p. 319).

Este planteamiento remite a una función del arte idealizada y se asocia claramente al efecto taponador del objeto "*a*". Pero Miller, prefiere tomar otros derroteros mucho más críticos y centrarse en la relación del arte con el dinero, como una transacción donde el objeto de arte se compra y donde se pasa del goce a la contabilidad, como registro inconsciente del significante desprovisto de sentido.

Existe una «fiebre financiera» en torno al objeto artístico, este se ha vuelto moneda de cambio y es un objeto más, dentro de las dinámicas del mercado financiero especulativo. Así, según Miller, esto ejemplifica el problema de las relaciones del significante con el goce, ahora contabilidad del goce, en cuanto que tratamos de objetos materiales y apropiables ya alejados del arte ideal. Lo importante es el registro inconsciente del significante, desprovisto de sentido que no busca una nueva representación en la cadena sincrónica, por lo tanto, el goce desvestido de la semántica del fantasma que goza de su deseo, de la imposición inconsciente del placer de desear. Ahora no, el número como significante contable hace pasar el goce al inconsciente. Es la nueva referencia de lo simbólico, pero en esta ocasión separado de la semántica, de los efectos de sentido.

El goce puede convertirse en el camino que nos permita abordar la cuestión de cómo el arte puede ayudar a aclarar el psicoanálisis. Antes de Lacan, el goce fue observado en términos de regresión o en como ciertos fantasmas actúan. El arte era examinado en referencia al artista que lo produce, como un forma de interpretar su inconsciente partiendo del objeto. Los objetos de arte son productos, no son sueños, tampoco actos fallidos, ni lapsus ni, por supuesto, formaciones del inconsciente, tan sólo son eso: productos, objetos confeccionados en el ámbito de una institución: el arte.

A la hora de plantar una obra de arte, al tratar de interpretarla, generalmente se busca, en primer lugar, encontrar el efecto de sentido. Este acto fracasará al no tener en cuenta la función

del objeto como tal (Miller, 1998, p. 321). Esta función hace que sea distinta del significante y del significado.

Para Miller, el arte comenzará allí donde lo que no puede ser dicho, pueda ser mostrado o exhibido. Una forma de acceso a la Cosa que no debemos confundir con el mero hecho de que, al interpretar la obra de arte, se llegue a confundir la sublimación con la represión. En este sentido, como venimos reiterando, la sublimación nunca será el medio que facilite el acceso al retorno de lo reprimido, por lo tanto, a lo *unheimliche*. Pero esos productos creados por el artista tienen su propia función. Volvamos al artista productor creador de objetos.

El artista es comprado. Primero fue la Iglesia, después el Estado, ahora las galerías, museos y el arte subvencionado. El artista, hemos de reconocerlo, tiene múltiples amos. Ya no es un soñador. Es un productor que genera productos de mercado. Para Miller (1998), el artista se sitúa:

[...] en la conjunción entre lo simbólico y lo imaginario por un lado, y lo Real por el otro. Está ubicado en la unión del goce con el significante [...] Hay arte cuando nos vemos conducidos a la sustitución primaria e impensable del goce por el significante; es entonces cuando el estatuto del objeto elude la captura por el significante. (p. 325).

Si sustituimos el goce por el significante, siendo el goce el objeto que causa la división del sujeto, estaremos tratando de objetualizar lo no computable. En este caso si el objeto, como anteriormente apuntamos, es moneda de cambio y adquiere su significado como goce validado en su significante, como dinero, como valor transaccional de un objeto económicamente significado, entonces, como dice Miller: «Dar dinero por el arte es, justamente, tratar de computar lo que, en tanto objeto, está fuera de lo computable» (1998, p. 325).

Al referirse al dinero como significante, está apelando a la referencia simbólica del número separado de la semántica, de los efectos de sentido. Lo que importa no es la supuesta interpretación y sus efectos de sentido (la visión idealizada), en este caso, el significante número carece de sentido, está desprovisto de efectos. El significante como poblador del inconsciente permitirá a la referencia simbólica numérica, añadir el valor significante como contabilidad «ya que en el fondo la contabilidad es un nombre del inconsciente respecto del goce». Añade Miller: «Por eso diría que no saben lo que hacen todos estos canallas de banqueros y financistas, que se vacían los bolsillos para comprar arte» (1998, p. 325).

Como dice Lacan, pasan el goce al inconsciente, a la contabilidad. Ese inconsciente que no es considerado como un discurso donde no se procesan efectos de sentido, tan sólo un movimiento que va del goce a la contabilidad, del goce del inconsciente que cuenta, no del que mantiene un orden sincrónico de sentido donde un significante nos remitirá a otro sino, más bien, hablamos de un significante desprovisto de sentido por el número, atorado, puesto que no busca un efecto de sentido. Ahora, el objeto como producto no es validado por sus efectos sino porque el mismo goce se convierte en causa que valida un producto donde un significante, ahora vacío, designará un producto como un objeto que cobrará estatuto como referencia y negado como efecto. Ese goce en el inconsciente, ese goce contabilizado, ese significante referenciado en lo simbólico numérico y desprovisto de sentido por el propio número inoperante en lo semántico pero poderoso en lo inconsciente gozado que cuenta, pero que nunca cuenta justo. Aquí, el objeto "a" como objeto de arte se convierte en la consecuencia de la desproporción entre el goce y el Uno contable como la medida de lo que se cuenta. En este giro del goce a la contabilidad, en este intercambio entre el goce y lo contable quedará un resto, el *a* minúscula, que Lacan nombró con la expresión *plus de gozar*. *El Plus de gozar* es lo que queda, lo que surge cuando se reemplazó el goce por la contabilidad, esa que nunca cuenta justo puesto que queda algo más, lo que no tiene precio.

Ya comentamos que los objetos de arte son productos que no son equiparables a las formaciones inconscientes. Son objetos materializados, estetizados y objetualizados. La sublimación no debe ser confundida con la represión y sus consecuencias, éstas no son sublimadas en el arte.

El arte se construye en torno a un vacío, a una falta escrita como $-\phi$. Este lugar de vacío, de falta, es el lugar que refleja la sublimación. La ausencia central en el arte es la del goce perdido, y la creación artística será lo que tratará de rodear o envolver ese vacío. El arte se estructura alrededor de ese vacío y se construye en torno a ese vacío de goce.

Para Miller, se puede hablar del arte desde tres vertientes, y si el arte lo consideramos dentro del registro imaginario, deberemos centrarnos en la imagen, la forma y lo que gusta a los sentidos. Toda una declaración estética por parte de Miller a la hora de interpretar a Lacan.

En la vertiente imaginaria, seguimos los postulados ideales de la estética en torno a la belleza y la función del fantasma en lo imaginario, como un velo de belleza que el fantasma aporta al horror de la falta. En la vertiente simbólica, la capacidad de crear códigos descifrables y que en el arte moderno, se vuelven indescifrables por el mero hecho de no atenerse a un código estándar, donde la tarea del crítico se convertirá en la de un descifrados de códigos. En el plano de lo Real, lo que orienta a Lacan es que el lugar del goce está colonizado por el arte. Éste, como objeto "a", se ubicará en el lugar del goce perdido.

Para Miller (1998), del que ya enunciamos su aproximación a la relación del arte con el dinero, este ocupar el lugar del goce perdido, se convertirá en una especie de doctrina para tratar de comprender el momento actual del arte. La articulación formulada en torno a la sublimación como la elevación de un objeto a la dignidad de la cosa, enunciada en la *ética*, nos lleva a comprender cómo cualquier objeto elevado a ese lugar puede cumplir la función de la sublimación lacaniana, paradigma del arte actual.

Añade Miller: «con la burla que esto conlleva» (1998, p. 323) Suele ser un comentario común el escuchado en las visitas a las exposiciones: "esto no es arte", "esto lo hace mi hijo", incluso "vaya mierda", "a cualquier cosa lo llaman arte", etc. Esta "burla" por parte del artista, de las galerías, de los museos, de las instituciones que apoyan y subvencionan la producción artística es un estigma soportado por los actores que habitan el campo del arte. Establecer límites entre lo que es arte y no lo es, jerarquizar el buen arte del malo, conferir cualidades o restarlas es una función meramente subjetiva. El arte como fenómeno está en constante evolución y no podemos desdecir lo que está consensuado y aceptado de forma común al igual que tampoco podemos predecir en lo que el arte se convertirá, eso sí, la creatividad no siempre es arte, el acto creativo para ser arte debe generar sentido además de sensibilizar y reflexionar sobre el contexto social del individuo, debe explorar su vertiente sociológica más allá de la mera contemplación complaciente y de los intereses comerciales. El arte deberá contener componentes cognoscitivos y críticos.



133. Sarah Lucas. *The law*. 1997.



134. Mark Dion. *Polar bears and toucans (from amazonas to svalbard)*. 1991.

Este tipo de obras son las que en muchas ocasiones son tomadas por objeto de burla. En el caso de Dion (1991), estamos ante unos objetos fuera de lugar pero integrados en su función estética artística mediante un discurso y contenido que escapa al ojo y reclama la mirada. Esa mirada armada

de cualidades descodificadoras que sea capaz de vaciar de su significación ordinaria los objetos mostrados e incorpore su deseo a la mirada del objeto que me ve y me veo como mancha. Ciertamente requiere un esfuerzo que el ojo no ve pero que la mirada contempla. Dion apela a la deconstrucción de una sistematización taxonómica del mundo natural como un orden impuesto. Por su parte, en la obra de Sarah Lucas también aparecen objetos en clara función de resignificación, la artista trata de describir la realidad mediante una instalación donde incorpora artículos de la vida corriente que adquieren connotaciones extrañas en torno al sexo la violencia y cuestiones socialmente relevantes.

Lacan (1959-60), ejemplifica en el seminario *La ética del psicoanálisis*, lo que para él está en juego en la sublimación:

La sublimación que aporta al *Trieb* una satisfacción diferente de su meta –siempre definida como su meta natural- es precisamente lo que revela la naturaleza propia del *Trieb* en la medida en que éste no es puramente el instinto, sino en la medida en que se relaciona con *das Ding* como tal, con la Cosa en tanto que ella es diferente del objeto. (Lacan, 1997, S, 7, p. 138).

El arte buscará el medio de relacionarse con la Cosa, en tanto que ella es diferente del objeto y, en ese sentido, el mundo del arte se ha especializado en el modo de inventar un objeto, con una función especial que la sociedad pueda reconocer, valorar, justificar y tasar. Durante una visita a un amigo, en casa de éste, Lacan (1959-60), observó una colección de cajas de fósforos como objeto de adorno:

[...] eran todas iguales y estaban dispuestas de una manera extremadamente agradable [...] la novedad, el efecto logrado por esa agrupación de cajas de fósforos vacías –este punto es esencial- era hacer surgir lo siguiente, [...] un caja de fósforos no es simplemente un objeto, sino que puede, bajo la forma, *Erscheinung*, en la que estaba propuesta su multiplicidad verdaderamente imponente, ser una Cosa [...] una caja de fósforos no es simplemente algo que tiene cierto uso, que ni siquiera es un tipo en sentido platónico, la caja de fósforos es abstracta; la caja de fósforos por sí sola es un acosa, con su coherencia de ser. (Lacan, 1997, S, 7, p. 141).

Así encontramos y reparamos en esa cosa “caja de fósforos” que subsiste como Cosa y que la sublimación ha elevado, ha dignificado, como acción moral, en un diseño que confiere «un poder copulatorio» que la imagen hace presente ante nuestros ojos. Se produce una revelación de la Cosa más allá del objeto, y que para Lacan «nos muestra una de las formas, la más inocente, de la sublimación» (Lacan, 1997, S, 7, p. 141). La forma inocente, la más, de la sublimación también puede ser pervertida en el arte, y es lo que ocurre en la vorágine productiva de objetos artísticos sospechosamente inscritos en las tendencias actuales.

La dinámica del *ready made* implica que el agente productor sea reconocido como un artista y que en el orden simbólico se identifique con un nombre ya convertido en marca pseudo comercial. Dentro del ámbito neófito el objeto de arte, cabe la posibilidad, de que sea abordado desde «la irrisión: el arte es sólo lo que se dice que es arte» (Miller, 1998, p. 342), -dicho por un psicoanalista-, pero a la vez, nos ofrece la posibilidad de acceder a su esencia puesto que, en estos casos, el arte no se encuentra sometido al principio de placer frecuentando la belleza ilusoria sino todo lo contrario, ya que mediante el objeto alejado de la belleza se puede llegar a evidenciar cierta intención manifiesta en el objeto, como medio para alcanzar algo que está más lejos, aquello que ya Kant anunció en lo sublime como una dimensión de la belleza que no causa placer. Para Miller, esta disfunción entre el artista, su obra y el público, en cuanto el arte no conduce al placer, es una realidad revelada en forma de una «anamorfosis generalizada» (1998, p. 324), de tal forma que Lacan se referirá al arte

clásico en términos imaginarios y simbólicos. Y al destacar la disfunción, la anamorfosis, descubrió un elemento que no pertenece al plano visual que, obviamente, deberá pertenecer a otra dimensión, pero que, de forma refractaria, se revelará en la bidimensionalidad de la superficie como una erección incontrolada. Lacan (1964), supo diferenciar en los planteamientos representativos del arte clásico, la captura de lo imaginario por lo simbólico. Ya en el seminario de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, centró su interés en torno a cuestiones relacionadas con la ciencia, cuestiones tales como la perspectiva, la percepción, el ojo, y también la mirada. Para Miller (1998), esto supuso que el arte no debería ser tomado como un espectáculo, lo cual supone revertir la posición del sujeto como espectador en lo referente a la mirada y a lo que en el sujeto es objeto "a", destacando de este modo que el espectador está dentro, adentro de la articulación del arte. Como anteriormente señalamos, una de las formas de incluir al sujeto, es mediante el fantasma escópico que habilitará con la perspectiva, que el pintor se incluya como sujeto en el cuadro. Y en lo referente a la función del artista, se abandonan las antiguas premisas traumáticas, regresivas, productoras de sentido, y se ponderará la ofrenda que de sí mismo ofrecerá el artista como algo material.

El artista trabaja con el objeto "a", y se desprende de la mirada, la abandona. El goce perdido $-\phi$ es sustituido por el arte como objeto *a* que se ubica en su lugar, lo que en ocasiones dará cobertura como elemento ansiógeno a lo *unheimliche* que rasgará el registro imaginario de la representación homeostática.

5. 3. 5 LAS DOS VÍAS: lo imaginario y lo Real

Anteriormente, ya en (cfr. 5. 3. 1), planteamos que para proceder a la articulación de lo siniestro vivenciado con lo siniestro imaginado, establecimos que entre la angustia y la estética existe una posibilidad de establecer un nexo común: *Das Unheimliche*, como la angustia carente de representación psíquica en Freud (1915), y en Lacan (1962-63), la incursión de lo Real fracturando el registro imaginario. De tal forma, que se establecen principalmente dos registros para poder articular lo siniestro con la estética: el registro de lo imaginario y el registro de lo Real, que nosotros denominaremos como lo no simbolizado.

En la primera vía, resuenan los cantos idealizados que asumen el proceso creativo como una simbolización y una respuesta o una forma de canalizar lo reprimido donde, en cierto sentido, la obra, y por ende la belleza en ella depositada, tratará de taponar esa ansiógena emergencia y se constituirá en una barrera a modo de velo de lo inconsciente (Recalcati, 2006, p. 20) lo que supondrá la acción de retribuir en belleza el malestar de la cultura (Wajcman, 2001, p. 160). Este planteamiento no exento de problemas, llevará comúnmente a plantear, de forma equívoca, que el arte es una forma de interpretar el inconsciente del artista a partir de los objetos que crea. Es decir, que la sublimación es el medio de gestionar el trauma, confundiendo la sublimación con la represión (cfr. 5. 2. 1). Lacan (1964), por su parte diferenciará entre el objeto como tal y la mirada como objeto, no eludiendo la capacidad de las ilusorias elaboraciones imaginarias que se ejercen, en las sublimaciones colectivas y socialmente aceptadas como espejismos que nos sirven para colonizar el campo de *das Ding*.

En la segunda vía, por el contrario, la incursión de lo Real en lo simbólico se realizará mediante el arte como objeto "a", donde el goce que habita en lo Real será sustituido por el objeto *a* en el lugar del goce perdido. Si en el arte clásico los planteamientos representativos se caracterizan por la captura de lo imaginario por lo simbólico, como vimos en (cfr. 5. 3. 2), en el arte que a partir de ciertos "ismos" de las vanguardias y hasta la actualidad en pleno siglo XXI, podemos verificar que se construye y habilita en torno a una representación que tiende a la desaparición figurativa y replantea nuevos modos de representación con una clara tendencia estética que, por un lado,

se plantea en torno a vacíos, ausencia; y por otro, a servir de vía de acceso a lo Real mediante un proceso deconstructor del marco representativo clásico en el cual se conmina al sujeto, a establecer una relación discontinua con lo Real ocupando un lugar específico en el campo escópico. Es en estos campos donde lo Real encontrará su acomodo, surgiendo y rasgando la representación imaginaria y eludiendo la simbolización.

A través de las dos vías artísticas que planteamos en (cfr. 5. 3. 1) -donde establecimos una forma de poder articular lo siniestro vivenciado con lo siniestro imaginado, de forma que *Das Unheimliche* se convirtió en el nexo entre la angustia y la estética permitiendo su inclusión en el campo estético-, es necesario explicar cómo se puede llevar a cabo, en el registro imaginario, el paso de lo sublime freudiano como velo de lo inconsciente al paso de la estética, del vacío lacaniano que gira alrededor del vacío habitado por la ausencia de la Cosa.

A partir de (cfr. 5. 3. 2 y 5. 3. 3), hemos podido comprobar, respectivamente, como se establecen los caminos que nos llevarán hacia la vía de lo imaginario y la de lo no simbolizado.

En la primera vía, la de lo imaginario, pasaremos de los antecedentes estéticos como claro referente de la tradición clásica de la representación donde la obra de arte se convierte en objeto, capaz de taponar el agujero, por donde se escapa un hálito de angustia, a una vía imaginaria donde una estética del vacío posibilita el acercamiento a la Cosa mediante la sublimación del objeto.

En la segunda vía, la de lo no simbolizado o la de lo Real, no habrá posibilidad de taponar sino todo lo contrario. El arte y su forma de representación activarán una clara y contundente hiancia en el campo imaginario validando la emergencia de lo Real, que estéticamente trataremos de articular en lo siniestro.

5. 3. 5. 1 DE LO UNHEIMLICHE AL VACÍO DE LA COSA

Cuando Lacan (1962-63), plantea la aproximación a lo *unheimliche*, es desde la angustia que provoca la falta que viene a faltar. La sustitución en la imagen especular virtual de $-\varphi$ por algo que resultará extraño en el registro imaginario. Estamos hablando de una representación, de algo que, representado en lugar de otra cosa, se vuelve *unheimliche*. Eso que se representa, que aparece, no tiene cabida dentro del registro imaginario, por lo tanto tampoco puede ser simbolizado. Recordemos, que φ es el símbolo del falo imaginario, es decir, de algo no real, que tan sólo existe en la imaginación, por eso, cuando es negativizado, puede identificarse como símbolo de la castración en el registro imaginario y, definitivamente, se interpreta como la falta simbólica de un objeto imaginario.

Continuamente nos estamos moviendo en el campo de la representación, bien sea esta consecuencia de lo que vemos o de lo que imaginamos. Mientras el problema parece ser que aparece, para Lacan (1962-63), cuando algo que hemos deseado e imaginado desaparece y otra cosa ocupa su lugar: la falta que viene a faltar, es decir lo imaginado e irreal, por lo tanto ausente, se ausenta, falta. Entonces surgirá: «Digo *algo* – entiendan *cualquier cosa*» (Lacan, 2006, S, 10, p. 52). Eso es, “cualquier cosa” surgirá en lo imaginario:

Lo *unheimliche* es lo que surge en el lugar donde debería estar el menos *phi*. De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta y con razón. Cuando algo surge ahí, lo que ocurre si puedo expresarme así, es que la falta viene a faltar. (Lacan, 2006, p. 52).

Conviene detenerse un momento en este párrafo y destacar los puntos siguientes:

- 1 Lo *unheimliche* es lo que surge en el lugar donde debería estar el menos *phi*.
- 2 De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria
- 3 No hay imagen de la falta

Respecto al punto 1 debemos decir que lo *unheimliche*, no surge o aparece en cualquier lugar. Su lugar es donde debería estar el menos *phi*, en la imagen virtual especular, que es el reflejo de la imagen real que sustenta el *a* del objeto del deseo que ahora, en la imagen especular, es ocupado por el menos *phi*. Precisamente ahí, es donde surge lo *unheimliche*. Por lo tanto, surge en un marco representativo idealizado, en una imagen que no es real, pero que llegaremos a tomar por real: el reflejo especular virtual donde se crea la figura completa del sujeto: el ideal del yo.

Respecto al punto 2, Lacan es claro y contundente a la hora de señalar el origen: la castración imaginaria. Entendida ésta como el objeto fálico seccionado imaginariamente. En este caso, el falo es elevado a la función de significante. Adquiere otro significado al estar ahora sometido a las leyes del lenguaje mediante la metáfora y la metonimia que validan el significante fálico seccionado imaginariamente. Al mismo tiempo, es negativizado en la imagen del cuerpo, su investimento libidinal fálico no estará representado en la imagen del cuerpo. De tal forma que es un objeto imaginario libidinalizado, desaparecido de la imagen del cuerpo. Es otro problema representativo de un objeto imaginario, pero en esta ocasión libidinalizado, por lo tanto, directamente relacionado con el deseo, convertido por la castración en objeto de deseo. Por un lado, la pérdida imaginaria, por otro, la pérdida real determinada por la castración. El objeto parcial ahora perdido se convierte en el objeto "*a*", causa del deseo cuyo objeto es el falo. La castración, será parte crucial en el origen del objeto "*a*" causa del deseo.

En el punto 3, Lacan nos dice que no hay imagen de la falta, que no hay representación, puesto que lo imaginario, se ha negativizado, ha sido escindido del cuerpo, de la representación de éste de su imagen virtual, real y especular de donde ha desaparecido por completo. Eso sí, como significante será trasladado a otros objetos ya separados de la representación del cuerpo.

Podemos resumir diciendo que lo *unheimliche*, aparecerá en un marco imaginario y especular, dentro de lo que podemos considerar como la representación clásica, o en torno a una mirada que desea y busca una representación imaginaria idealizada. Que tiene su punto de partida en una estructura inconsciente metapsíquica compleja donde el falo imaginario castrado no se puede dejar de percibir aunque no exista imagen de esa falta que es percibida como una presencia inaparente (cfr. 5. 3. 3. 4). Recordemos: Entonces surgirá: «Digo *algo* – entiendan *cualquier cosa*» (Lacan, 2006, S, 10, p. 52). Ese «cualquier cosa» bien podría ser cualquier objeto, eso sí, tendrá que ser introducido dentro del registro imaginario-especular y ser capaz de sustituir al objeto significativo elidido por la eviración imaginaria, el falo negativizado, menos *phi*. Si este falo imaginario fue "elevado" a la función de significante, cualquier cosa, entiéndase cualquier objeto que es elevado, eso sí, -en este caso-, a la dignidad de la Cosa, no de cualquier "cosa", podrá equipararse a ese falo imaginario castrado, pero significantizado, es decir libidinalmente investido y convertido en objeto perdido y deseado. En objeto "*a*" causa del deseo, que ahora, como obra artística, se convierte en señuelo que, construido en torno al vacío, tratará de circunscribir el vacío habitado por la ausencia de la Cosa y causado por el significante.

Si en lo *unheimliche*, la angustia es provocada por algo que aparece en el lugar del menos *phi* falo imaginario negativizado pero significantizado, en la sublimación, será la acción del significante la que causa el vacío habitado por la ausencia de la Cosa.

En la sublimación, bien podría parecer que también se produce una "falta que viene a faltar", ya que el vacío habitado por la ausencia, también se puede entender como un vacío de vacío, o un vacío de ausencia, en definitiva, un vacío que es habitado, ocupado por una ausencia, es decir, una paradoja del vacío.

En ambos casos, encontramos la acción significativa. En lo *unheimliche*, es disuelta y desaparece provocando angustia, en la sublimación causará el vacío, de tal forma que se presentará como una acción que nos alejará de lo ideal y nos acercará a lo Real puesto que el significante, como decía Lacan (1955-56), en el seminario 3 *La psicosis*, titulado uno de sus capítulos: *El significante, en cuanto tal, no significa nada*.

Cuando nos valemos del significante, del juego del significante, es cuando lo subjetivo aparece en lo Real (Lacan, 1984, S, 3, p. 266). De ahí, que si eliminamos la acción significativa, lo subjetivo desaparece de lo Real y éste nos abraza. Es en lo *unheimliche*, donde experimentaremos una experiencia emocional siniestra que más se acerque a lo Real, ya que en el caso de lo *unheimliche*, no se da la acción significativa. Sin embargo, en la sublimación, la significación que provoca el vacío habitado por la ausencia de la cosa, está introduciendo lo subjetivo en lo Real para que el objeto de arte sublimado como operación simbólica nos permita rodear y circunscribir mediante un señuelo, el vacío que es habitado por la ausencia de la Cosa, llegándonos a creer, ilusoriamente idealizados, que ponemos un pie en el terreno de la Cosa desde donde avistaremos lo Real.

Se plantea un nuevo problema, la equiparación de lo *unheimliche* como la irrupción de lo Real en lo simbólico (la falta de la falta) con el vacío de la Cosa (Recalcati, 2006, p. 77-78). En este sentido, Recalcati nos advierte que hay que diferenciar entre el vacío que Lacan sitúa como fundamento de la sublimación y el vacío de la angustia, aquel de la falta que viene a faltar: «El vacío situado por Lacan como fundamento de la sublimación no es un pleno de goce, sino un vacío habitado por la ausencia de la Cosa» (Recalcati, 2006, p. 77).

Por lo tanto, se establece una diferencia entre el efecto de lo *Unheimliche*, como aproximación a lo Real como goce total, como fenómeno ansiógeno que en ese vacío donde «la falta viene a faltar» provoca la angustia, respecto al vacío habitado por la Cosa, y que según Recalcati: es un vacío producido por la acción del significante. Recordemos (cfr. 5. 3. 3. 5. 6), que Lacan (1962-63), en *La angustia*, decía que el significante «es una huella, pero una huella borrada» (Lacan, 2006, S, 10, p. 74), de lo que se trata. Nos dice Lacan: «es de nuestra relación angustiada con cierto objeto perdido» (Lacan, 2006, S, 10, p. 74). Esa relación con el objeto está irremediabilmente destinada a fracasar, puesto que en esa relación el sujeto es anulado. El vacío producido por la acción del significante remite al sujeto a una representación en un significante. Toda representación, deberá ser validada ante otro, y es aquí donde el sujeto será representado mediante un significante. Por lo tanto, ya no es la huella primera sino la representación de aquella huella, ahora borrada. Este es el vacío provocado por el significante.

El vacío que deja la falta de la falta, y que definitivamente es sustituido por el goce total, el plus de goce, el objeto "a", no se puede significantizar, a diferencia del vacío habitado por la ausencia de la Cosa.

Entonces, tenemos dos formas diferentes de vacío: uno, relacionado con lo *unheimliche*, y que no puede ser objeto de significación, no se convierte en significante, por lo tanto queda fuera del registro imaginario y simbólico; y otro, que se corresponde con el vacío habitado por la ausencia de la Cosa que es producido por la acción del significante y que, por tanto, puede ser simbolizado.

El primero, el referido a lo *unheimliche*, no puede ser representado, por lo tanto, ese supuesto acercamiento a lo Real es lo que Lacan (1953), describe en su primer seminario: «Lo Real o lo que es percibido como tal es lo que se resiste absolutamente a la simbolización» (Lacan, 1981, S, 1, p. 110).

Destaquemos que, aunque no puede ser simbolizado, sí puede ser percibido, en cuyo caso, sí podría ser "presencia", lo que lo convierte en una posible ausencia percibida o ausencia inaparente. Como función desiderativa podemos situar esa ausencia en la articulación inconsciente del deseo que, por otro lado, es el fundamento o noción característica de la Cosa. Lo *Unheimliche*, no podrá ser representado puesto que si es equiparable a la inclusión de lo Real en lo simbólico, lo Real, en palabras de Lacan, se resiste absolutamente a la simbolización. De ahí, la confusión de los diferentes teóricos y ensayistas en torno a *Das Unheimliche* y sus posibilidades estéticas, al no tener en cuenta los siguientes puntos:

1 el problema de la sublimación y la disyunción de la idealización y el retorno de lo reprimido (cfr. 5. 2. 1).

2 el problema de lo *unheimliche* como ausencia y como aparición de lo Real en el registro imaginario, donde lo Real no puede ser imaginarizado y por lo tanto simbolizado. La Cosa es el pleno goce en ausencia de la falta que viene a faltar, lo *unheimliche*. (cfr. 5. 3. 3. 5. 6)

3 la equiparación de lo *unheimliche* con el vacío de la Cosa. Son dos vacíos diferentes, uno es una ausencia designificantizada, el otro un vacío habitado por la ausencia de la Cosa donde el vacío es provocado por la acción del significante que borra la huella identitaria del sujeto. (cfr. 5. 3. 5. 1)

4 en lo *unheimliche* no es posible el proceso de sublimación. En el vacío de la Cosa sí. Por lo tanto el arte nos acercará a lo Real a través de la sublimación, construyendo el objeto artístico alrededor del vacío, pero un vacío habitado por la ausencia de la Cosa que, mediante la sublimación y a través del campo de las pulsiones y sus señuelos, nos permitirá, en cierta medida, articular la Cosa mediante las formaciones imaginarias que, como significantes simbólicos, puedan invadir el campo de *das Ding*. (cfr. 5. 3. 5. 2)

Una cosa es la AUSENCIA en la clínica, la falta de la falta, la realidad psíquica. Otra bien distinta es el VACÍO habitado por la ausencia de la Cosa. Es decir, por la alienación del sujeto, lo que Lacan llamó la afánasis, donde ese vacío es provocado por el significante. Por el orden sincrónico de la cadena significante que borra la huella identitaria del sujeto.

Lo *unheimliche* como experiencia emocional, no existe en el arte puesto que lo *unheimliche* no puede ser simbolizado. Otra cosa es tratar de equiparar y confundir la angustia de castración con la angustia de la alienación, de la afánasis donde el sujeto es borrado por los significantes. Esta diferencia entre la ausencia y el vacío nos llevará a establecer una dialéctica respecto a la sublimación y en torno a los objetos. Lacan (1959-60), a este respecto nos dice:

A nivel de la sublimación, el objeto es inseparable de las elaboraciones imaginarias y muy especialmente de las culturales. No es que la colectividad simplemente los reconozca como objetos útiles –encuentra en ellos el campo de distinción gracias al que puede, en cierto modo, engañarse sobre *das Ding*, colonizar con sus formaciones imaginarias el campo de *das Ding*. En este sentido se ejercen las sublimaciones colectivas, socialmente aceptadas. La sociedad encuentra alguna felicidad en los espejismos que le

proveen moralistas, artistas, artesanos, hacedores de vestidos o sombrereros, los creadores de las formas imaginarias. Pero el mecanismo de la sublimación no debe buscarse simplemente en la sanción que la sociedad les aporta al contentarse con ellos. Debe buscarse en una función imaginaria, muy especialmente aquella para la cual nos servirá la simbolización del fantasma ($S \diamond a$), que es la forma en la que se apoya el deseo del sujeto. En forma históricamente, socialmente, específicas, los elementos a , elementos imaginarios del fantasma, llegan a recubrir, a engañar al sujeto, en el punto mismo de *das Ding*. (Lacan, 1997, S, 7, p. 123).

De aquí surge una interesante cuestión. Los teóricos estéticos actuales, equiparan el efecto *unheimliche* con lo Real, como la emergencia de lo Real en lo simbólico²²⁴. No es así, estrictamente, es la emergencia de lo Real en lo imaginario. Otra cuestión es la interpretación de las imágenes como símbolos en el ámbito cultural de una época que da lugar a cierto ordenamiento simbólico y que Lacan identificara como un lenguaje codificado, función ésta que le permitirá articular lo imaginario con lo simbólico. Respecto a esta comparación, que gira en torno al seminario 10 de Lacan (1962-62), donde centra su atención en *Das Unheimliche* para dirimir la angustia que surgirá cuando la falta viene a faltar (cfr. 5. 3. 3. 5. 4), encontramos en Recalcati (2006), una apreciación sumamente interesante. En la sublimación lacaniana el vacío será determinante. La sublimación, hay que pensarla partiendo del vacío que origina la acción del significante, «acción letal», sobre lo Real de la Cosa. Esta acción significativa, Lacan (1959-60), nos la muestra mediante varios ejemplos:

[...] el vacío heideggeriano de la jarra, el vacío que atraviesa las cajas de fósforos de Prevert unificándolas en una serpiente enigmática, el espacio que abriéndose imprevistamente sobre las paredes llenas de cuadros hace posible a Ruth Kjar el ímpetu creativo. Pero aún otros como esos del vacío de las grutas prehistóricas donde aparecen los primeros grafiti humanos, el vacío de la arquitectura en general, el esplendor de la Catedral de San Marco en Venezia y el teatro de Palladio en Vicenza [...]. (Recalcati, 2006, p. 77).

Estos tipos de vacío, como vacío «determinativo», para Recalcati (2006), no es el mismo que el que se puede encontrar en lo que él llama los vacíos del «síntoma contemporáneo» o «el vacío de la clínica del vacío», desligándolo de la falta que se postula en los nuevos síntomas como pueden ser la depresión, el pánico, la anorexia, la bulimia o las toxicomanías. No debemos confundir el vacío cristalizado en la estimulación pulsional, como goce que suscita la falta que viene a faltar (cfr. 5. 3. 3. 5. 5), tampoco, apunta Recalcati, «es el vacío que el discurso capitalista alimenta prometiendo una saturación ilusoria cada vez astutamente diferida» (2006, p. 77), y que pudimos comprobar en las ideas de Miller (1998), en lo referente al objeto artístico y el dinero (cfr. 5. 3. 4. 4). Ese vacío, que Lacan (1959-60), sitúa como fundamento de lo sublime, no debe confundirse con el pleno goce ante la usurpación del lugar que debería ocupar el $-φ$ (cfr. 5. 3. 5. 1). Es un vacío habitado por la ausencia de la Cosa. El supuesto "vacío" de la falta que viene a faltar, es ocupado por el objeto " a " que, en su esencia, es desimbolizado, designificantizado y desimaginarizado (cfr. 5. 3. 3. 5. 3), mientras que el vacío habitado por la ausencia de la Cosa es producto de la acción significante que, en su caso, anula lo Real de la Cosa.

Según esta hipótesis, no podrán ser equiparables la falta que viene a faltar, y el vacío habitado por la ausencia de la Cosa.

Si en el vacío habitado por la ausencia de la Cosa la acción del significante ejerce una acción letal sobre lo Real de la Cosa, Recalcati nos está indicando en cierta medida, que el significante anula lo Real de la cosa, y si la sublimación es elevar un objeto a la dignidad de la Cosa, supondrá admitir que

224 (Hernández-Navarro, 2006, p. 21 y 105-109, y citado por éste, Bellavita, 2005).

el objeto significantizado y dignificado a la altura de la Cosa, en realidad, lo que está desarrollando en ese proceso sublimatorio, es una especie de ilusoria materialización imaginaria, significantizada como un producto simbólico de la sublimación en un objeto artístico que tratará de usurpar el campo de la Cosa. Ese campo que se corresponde con el vacío que será percibido ansiogenamente como una presencia inaparente. Aquello que no se puede nombrar pero sí mostrar, una vez que el significante ha conseguido bordear el vacío de la Cosa y circunscribir lo Real de la Cosa. Lo Real ha sido simbolizado en la acción letal del significante, a diferencia de la que la vía de acceso a lo Real, sin mediación simbolizante ni significantizable, donde esa vía de acceso es la vía de la angustia (cfr. 5. 3. 3. 5. 1). Lo que es del orden de lo imaginario, se presenta entre reflejos y sombras, y lo que es del orden de lo simbólico, mediante una dimensión de ficción. Ambas representaciones engañan. Lo que no engaña, es lo que no se deja significantizar y consecuentemente tampoco simbolizar, es el resto real inimaginable, irreprimible. La angustia se presentará como afecto que afecta, con objeto y, ese objeto, cualitativamente marcado como objeto "a". Ahora bien, como este elemento que se revela ansiogenamente *unheimliche* y supuestamente irrepresentable puede ser representado, mediante la gestión de la construcción fantasmática del sujeto en la mediación del fantasma con el objeto "a". La ruptura del registro imaginario es producida por un elemento ansiogeno no identificable en el registro especular, es decir, que no mantiene la estructura del Yo ideal que se presenta como no especulable y no simbólico. Ante esta experiencia la estructura del fantasma, es decir de lo fantasmático en el sujeto será lo que gestione nuestra relación con lo ansiogeno como objeto "a" ahora *unheimliche*. Mediante la construcción operativa del fantasma conservaremos el ver, lo que es del orden de lo imaginario y que se presenta como "reflejos y sombras" y ocultamos el objeto "a" más propio de la mirada y reconocido por ésta en el registro de lo Real (cfr. 5. 3. 3. 5. 5). Lo *unheimliche* desvelará el resto, el goce Real taponado por la función del fantasma, el velo de lo inconsciente estéticamente hablando que nos protegerá del horror de lo Real.

5. 3. 5. 2 LA ESTÉTICA DEL VACÍO

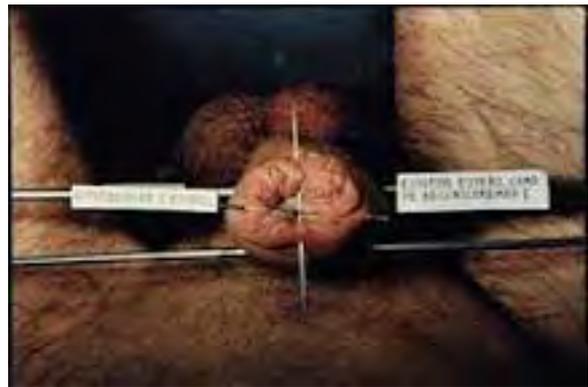
Como acabamos de comprobar, la articulación entre la ética y la estética, pasa por la sublimación y la mirada. Mediante las dos, se realizará una aproximación a través de la cual, Lacan intentará poner el arte en una relación cuyo resultado será determinante: la relación con lo Real. Esta acción, vendrá de la mano de un cambio, de un giro en la práctica artística: de lo simbólico a lo Real. Eso sí, a través de lo imaginario como señuelo, en el fondo, como un objeto narcisista e idealizado, para tratar de recuperar el goce perdido y encontrarlo en la esencia de la obra de arte en torno a la Cosa y a la mirada como objeto "a".

El arte, como objeto capaz de organizarse en torno al vacío, no será enfocado a través de un planteamiento reminiscente, con los análisis psicoanalíticos patográficos donde imperaba la idea de indagar en la obra de arte asimilándola a un síntoma, considerando de esta forma la creación artística en su relación con el fantasma del artista. En la estética del vacío, la obra de arte será considerada como una trama significante que, además, tendrá la capacidad de expresar y contener una carga semántica, por lo que no podemos considerarla únicamente como una organización de significantes. Se funda una organización significante que tiene, en su designificación, su característica esencial. Se perfilará una dimensión no reducible a la del significante. Por ese motivo, creará un lugar, se constituirá como un vacío donde se originará "otra" posibilidad de representación que bordeará el vacío central de la Cosa, colocando al arte en una relación con lo Real de la Cosa: «La estética del vacío es una estética de lo Real –una estética en relación a lo Real-, que no se degrada jamás en un culto realístico de la cosa como sucede en gran parte del arte contemporáneo» (Recalcati, 2006, p.12).

En contraposición a la estética del vacío, está el culto realístico de la cosa, que Mario Perniola supo directamente definir como *el realismo psicótico* (Perniola, 2002, p. 40). Este realismo se caracteriza por una fascinación por la exterioridad y una identificación con lo que veo y toco, con lo que siento, de tal forma que se produce una hipersensación háptica donde la superficie de mi cuerpo se identificará con la superficie del mundo exterior donde la mediación simbólica de lo Real se disuelve. Tal como comenta Perniola:

El aspecto inquietante de este fenómeno es su difusión en la sensibilidad estética contemporánea. En las tendencias artísticas más avanzadas, la estructura tradicional de separación entre arte y lo Real parece desplomarse definitivamente; ha nacido una especie de «realismo psicótico» que anula cualquier mediación. (2002, p. 41).

Uno de los ejemplos más comunes de este realismo podemos encontrarlo en las prácticas del body art, donde no hay distancia estética que medie entre la propuesta del artista y el espectador.



135. David Nebreda. *Autorretrato*. 1989.



136. David Nebreda. *Autorretrato*. 1989.

Estas imágenes no se corresponderían con la estética del vacío de la Cosa, por lo tanto, en este aspecto concreto, repito “en este aspecto concreto”, no estarían relacionadas con la articulación estética de lo siniestro como mediación entre lo imaginario y lo vivenciado. No nos introducen en el orden de la angustia, en todo caso, nos llevarán por el camino de la abyección, pero sí estarán relacionadas con dicha articulación a través de la otra vía la de lo Real cuando se convierten en objetos fuera de lugar que ocuparán el registro imaginario-simbólico una vez estetizados como comprobaremos posteriormente al abordar la vía de lo no simbolizado o de lo Real (cfr. 5. 3. 5. 4. 6). En este caso, en el de la estética del vacío no se dará una incursión de lo Real en el registro imaginario-simbólico, puesto que aquello que vemos lo reconocemos e identificamos como una representación. Pero si se convertirá en el precedente correlativo a la emergencia del marco vacío sin ningún objeto que ocupará el objeto fuera de lugar y estetizado. El registro imaginario no ha sido fracturado. Eso sí, otra cuestión es la sensación y experiencia experimentada, que en este caso será ciertamente displicente pero no angustiosa, como acabamos de comentar no será así en el caso de lo Real y sus diferentes dimensiones en el arte actual. Por el contrario, la tesis lacaniana de la estética del vacío requiere preservar cierta distancia²²⁵ para no ser absorbidos en un vacío que, más allá de los límites de la representación, se vuelve «vórtice, “zona de incandescencia”, abismo que aspira, exceso de goce, horror, caos terrorífico» (Recalcati, 2006, p. 13).

5. 3. 5. 2. 1 EL ARTE ORGANIZADOR DEL VACÍO

El arte puede ser construido en torno al vacío, organizándolo. El vacío, es producido por la acción del significante, y la sublimación tiene como fundamento un vacío habitado por la ausencia de la Cosa, y la Cosa, tiene su fundamento en la articulación inconsciente del deseo. No existe obra de arte que no conlleve, o bien una acción sublimatoria o una defensa frente a lo Real donde habita la Cosa. Ahora bien, la Cosa sin mediación simbólica destruye cualquier sentimiento estético posible, por eso, al producirse la sublimación, al elevar un objeto a la dignidad de la Cosa, lo que se realiza es un proceso que introduce «un bordeamiento significativo en torno al vórtice de lo Real» (Recalcati, 2006, p. 16).

Las obras de arte, en algunas ocasiones bordean ese vórtice y apuntan hacia lo Real. Partiendo de Freud (1919), la noción de lo siniestro que ve la luz más allá del giro de 1920 (cfr. 4. 3. 1), podemos resumirla en la tendencia compulsiva a la repetición, donde se llegará a una ambivalencia de placer-displacer para los sistemas primario y secundario respectivamente. Para Lacan, que hace de la compulsión uno de los cuatro conceptos mayores del psicoanálisis, hallará en ésta, la distinción entre el goce y el placer.

El goce, será situado más allá del principio del placer como un esperado fruto llevado hasta el extremo, donde «*La meta de toda vida es la muerte*», es la tendencia de la compulsión, a la pulsión de muerte donde toda pulsión o representante de la pulsión, tiende a lograr un estado de naturaleza conservadora que es impuesta por la vida orgánica, cuya única meta es la de restablecer un estado anterior inorgánico, mediante la pulsión de muerte cuyo fin, es eliminar todas las tensiones propias del ser vivo. La naturaleza propia de la vida, paradójicamente, encuentra en la muerte su meta. Por eso, la “cosa del goce”, el objeto perdido y también denominado objeto *a*, es intrínseco a lo Real. El goce y su cosa, se especificarán en lo simbólico e imaginario como una falta que operará como causa del deseo. Ahora bien, en la sublimación, el objeto elevado a la dignidad de la Cosa y en su camino hacia el goce, es un señuelo, no es la cosa del goce, más bien, es su representante, un objeto

²²⁵ En este sentido es equiparable a la estética de lo sublime, cuando Burke en su definición de lo sublime terrorífico propone la contemplación estética dentro de una distancia que nos permita permanecer a salvo (cfr. 5. 3. 2. 4. 2).

de su deseo. Por eso, cuanto más valioso pueda ser para el sujeto ese objeto de su deseo, a la vez, más protegido se hallará el sujeto de encontrarse con lo Real. El representante-señuelo nos protege y nos desvía de la satisfacción de la meta pulsional, del encuentro con lo Real, de la muerte como meta. Definitivamente, el señuelo impide la coincidencia de la meta del deseo con el fin de la pulsión. Pero el arte, como hemos dicho, se aproxima a ese vórtice, y en lo siniestro se expresa como una ambivalencia sumamente *unheimliche* donde el retorno de lo reprimido en Freud, y la falta imaginaria como causa del deseo en Lacan, se presentan compulsivamente como algo que no puede dejar de ser, de aparecer, como angustia de castración, como parte de un armazón metapsicológico que opera en la articulación inconsciente del deseo como núcleo de la Cosa y que, mediante la significación, creará un vacío habitado por la ausencia de la Cosa. Pues bien, como decíamos, partiendo de lo siniestro freudiano y la ambivalencia donde se articulará la identidad y la alteridad (*cfr.* 4. 3. 3), será donde Freud (1919), marcará una distancia mayor que la que trató de marcar la contradicción dialéctica hegeliana y la polaridad nietzschiana²²⁶. Tal como comenta Perniola:

Su movimiento va de lo mismo a lo mismo, es ese idéntico que siempre retorna y que en ese retorno se muestra, no obstante, diferente del modelo original; hace saltar todas las polaridades planteadas precedentemente, comenzando por aquella más importante, la que separaba el principio del placer del principio de realidad. Nos encontramos, en efecto, expuestos a un efecto perturbador –dice Freud– cuando el límite entre fantasía y realidad se hace más sutil. La estética del siglo veinte, en sentido estricto [...] no es, en el fondo, sino una extensión del pensamiento kantiano y hegeliano. Solo con el problema de la diferencia comienza la exploración de zonas desconocidas del sentir que son irreductibles a los dispositivos conceptuales de la estética precedentes. (Perniola, 2016, p. 205).

Perniola, acentúa el carácter innovador de Freud al introducir lo *unheimliche* como un fenómeno irreductible a los conceptos precedentes de la filosofía y la estética, cuestión ésta, que ya apuntamos en (*cfr.* 5. 3). Para Perniola, esta «desobjetivación del sentir» (2016, p. 205), que Freud (1919), llevará adelante, encontrará en el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) ciertas analogías (recuperadas por Lacan), respecto a plantear una recusación de la metafísica occidental. Heidegger, planteará la imposición reductora e inadecuada de la concepción del ser desde Platón, y la sustancia hasta Descartes y el sujeto. En ambas concepciones del sujeto, el ser ocupará su lugar como ente por lo que, irremediablemente, el ser pasará a ser tomado como ente, olvidando la diferencia del ser respecto al ente. Al respecto, comenta Perniola:

[...] prevalece el proyecto de una experimentación y de un pensamiento caracterizados por la afirmación de la *identidad*. Tal olvido se manifiesta en el cálculo propio de la ciencia, en la valoración cautelosa del humanismo y en la experiencia vivida en la estética (2016, p. 206).

De tal forma, que la propia estética, bajo el dominio de la metafísica ha considerado la obra de arte como un fenómeno sometido a la interpretación tradicional del ente y, por supuesto, de su representación. Para Heidegger (1961), lo esencial del arte y la experiencia se situará fuera de la estética, debido a que en ésta, en la estética: «[...] la hegemonía ejercida por el sujeto se manifiesta como una atención exclusiva al estado afectivo, considerado precisamente como estado estético» (Perniola, 2016, p. 206).

Así, el mundo entero será contemplado y valorado bajo la exclusividad de la eficacia que seamos capaces de reproducir en el estado estético. Heidegger realizará la «desobjetivación de la

226 Ver anexo.

experiencia» (Perniola, 2016, p. 207), recusando lo que pueden ser las dos nociones centrales de la estética subjetivista, la «expresión de la vivencia» y el «estado afectivo» (2016, p. 207).

Para la primera, el filósofo alemán se valdrá del carácter lingüístico de la poesía y la experiencia humana, contraponiendo que el lenguaje no es la expresión de un sujeto, no es anterior al sujeto, es arbitrario, e impuesto. Según Perniola (2016), el lenguaje nos posee como seres hablantes y en su utilización, tanto sirve para la poesía como para la charla, tanto sirve para presentar el ser como el no-ser.

En la segunda, la del «estado afectivo» el sujeto se encuentra conectado con la noción de sentimiento como mero acompañamiento. Heidegger, buscará una «tonalidad fundamental» que no se limite como elemento de acompañamiento en el sujeto metafísico sino que esa tonalidad sea capaz de revelar el mundo mediante la manifestación, tanto del ser como de su ausencia. Esta tonalidad no se situará ni en el objeto ni en el sujeto. Se convertirá en omnipresente, por lo cual todo lo abarca y todo lo afecta, seremos llevados por ese poder que todo lo abarca, al contrario que el sentimiento, «que busca una identidad absoluta consigo mismo» (: 208), de ahí que la experiencia emocional siniestra resulte angustiante, no se puede efectuar esa identificación identitaria. La omnipresencia extrae su poder de la capacidad de aunar, de mantener y acercar: «[...] el uno al otro, los extremos del cielo más alto y del abismo más profundo, del ser y del no-ser, de lo familiar y lo extraño, de la alegría y el luto» (Perniola, 2016, p. 208).

Situados en un sentir indisoluble del pensamiento, y la acción anterior a la concepción paradigmática y tripartita del ser humano mediante el conocimiento, la acción y el sentimiento, el origen de la obra de arte estará en su esencia misma indisoluble:

Para Heidegger el arte no tiene origen, sino que es origen en su esencia misma. Este carácter de origen es justamente lo que la estética siempre ha negado al arte. Para la estética, el arte no ha estado nunca presente: las obras expuestas a la mirada estética de las exposiciones y museos ya no están presentes, ya no son lo que eran. En su calidad de estar-haber estado como ellas se nos presentan en la perspectiva de la tradición y la conservación. (Perniola, 2016, p. 209).

Heidegger nos advierte de la discontinuidad, en cierto modo radical, que se da en el hecho artístico. Es decir, en lo que le precede, lo rodea y le sigue. Todo aquello que en la obra de arte, como ella misma, no es. De ahí que el hecho artístico y el origen inherente, el cual no puede abandonar la obra de arte, la convierten no en otra cosa que *cosas (Dinge)*. Esta cosicidad del objeto obra de arte, desalambicado de la mirada estética, expulsa la unión de espiritualidad y materialidad de un elemento visible e invisible pretéritamente alegórico y simbólico. En la estética, lo importante en la obra de arte es añadido, una especie de apéndice del objeto que se sustenta en la esencia de cosa no pensada. Las concepciones metafísicas adoptadas para la cosa mediante sustancia, objeto percibido por los sentidos y como materia, neutralizan la cosicidad de la cosa, es decir, su esencia. La cosa no puede ser un símbolo ni un ente fenoménico al que se le puede añadir algo diferente, bien útil o bien artístico. La trampa metafísica ramificada en la estética, atribuye componentes psicológicos a las concepciones de la cosa, al objeto percibido por los sentidos, realizando un proceso filosófico y conceptual, atribuyendo al objeto capacidades idealizadas por nuestros sentidos. Por eso, la desobjetivación del pensamiento y del sentimiento implica un acercamiento que apunta a lo Real donde la Cosa, en su cosicidad de objeto, en su función subjetiva en lo Real, nos protege de caer en el agujero negro y vacío habitado por la ausencia de la Cosa.

5. 3. 5. 2. 1. 1 HACIA Lo Real

El sentido del arte hacia la abstracción, consumó la ruptura de la modernidad. De dar a ver el mundo, se pasó a mostrar la verdad. El arte se postula como pensamiento «pero no en concepto sino en acto, pensamiento material: pensamiento en objeto y que apunta a lo Real» (Wajcman, 2001, p. 154). Esta diferencia se establece respecto a la filosofía. El filósofo debe explicar y demostrar, el artista muestra y guarda silencio, cediendo la palabra «al objeto, al silencio del objeto» (2001, p. 154). Nos encontramos con que el artista, más que crear objetos de arte creará objetos de pensamiento, como dice Wajcman, arrojados al mundo para mostrárnoslo. Se produce un cambio de orientación en el sentido de la concepción del arte y de sus obras. Wajcman se aproximará a la teoría lacaniana (*cfr.* 5. 3. 4. 4), de *La ética del psicoanálisis*, donde Lacan (1959-60), tratará de apartarse de la dimensión imaginaria del ideal y, mediante la sublimación, acercarnos a lo Real, al vacío del goce. Pues bien, como decíamos, Wajcman, se plantea el arte en relación con la “verdad” por lo tanto, ante una obra de arte, deberíamos interesarnos no por su función estética ¿es bella?, más bien por su función ética: ¿es verdadera? Pero no en el sentido de averiguar si es fidedigna a la realidad, más bien se plantea si puede llegar a tocar lo Real, como ese enclave inaparente que se encuentra más allá «del ver y del decir», una “verdad” que no es imagen ni palabra y que ciertamente apunta hacia una sorprendente cuestión: no se trata de lo Real como sinónimo de la liberación y escisión del mundo, sino como un arte liberado de la imagen del mundo, de una estética transcendental que representa una imagen idealizada y narcisista.

Kasimir Malevich (1878-1935), fue un pintor ruso ubicado dentro de los movimientos de la vanguardia rusa en el siglo XX, creador del suprematismo. Esta tendencia fue desarrollada a partir de 1915 y tiene su base en la búsqueda de una supremacía de la nada, es decir, de una representación sin objetos que excluya la representación de la realidad, de lo verdadero y de lo objetivo. Un arte que está más allá de la realidad y que se encuentra carente de objetividad. Un universo pictórico ausente de objetos.



137. Kasimir Malevich. *Cuadrado negro*. 1915

Lo que expuse no era un simple cuadrado vacío, sino más bien la experiencia de la ausencia de objeto”.
Malevich (Wajcman, 2001, p. 91).

En esta obra, Malevich se liberó del objeto brindándonos que, en realidad, no hay nada para ver. Así lo decía el propio artista:

En 1913 luchando desesperadamente por liberar al arte de ese lastre que es el mundo de los objetos, encontré mi salvación en la forma del *Cuadrado* y expuse un cuadrado que prácticamente era nada más que un cuadrado negro sobre fondo blanco (Wajcman, 2001, p. 46).

La difícil tarea de pintar la ausencia y acercarse a lo Real, conlleva un riesgo no menos gozoso que el más perverso de los goces. Aquel estado del deseo que se desea y goza en el ímpetu de hallar el vacío ocupado por la ausencia de la Cosa. Después, poco habrá que hacer, dejarse embelesar hipnóticamente por la inanimidad psico-orgánica que descansa en el vacío de la muerte: un siniestro placer. Es ahí donde encontró la ausencia de objeto encarnada en ese cuadrado como ontología de la ausencia y de la falta. El artista no es que pinte "nada", sino que pinta la nada. Esa negritud absorbe toda imagen y símbolo como vórtice que aspira, cual agujero negro, que succiona los delirios ilusionistas del sujeto ensimismado por un sentimiento que trata de buscar una identidad absoluta consigo mismo. Ahora no es el sujeto el que ostenta la pretérita ubicuidad, es el objeto, que materialmente se posiciona y, como mancha, absorbe al sujeto. La falta de la falta que viene a faltar, se ha objetualizado y ha roto el registro imaginario, nos absorbe y succiona ante la inoperancia de lo simbólico en lo Real. De la subjetivización hemos pasado directamente a lo Real sin mediación simbólica, desprovistos de señuelos y espejismos, de fantasmas y velos inconscientes que como un manto de cielo estrellado, cubría la seductora noche de los sueños. Ahora no se trata de volver visible lo invisible, de llevárnoslo al terreno de la representación, más bien, partiendo del objeto, percibir la presencia inaparente, lo que escapa a la visibilidad: lo *unheimliche*, lo extraño, el horror, la angustia, la ausencia o como dijo Lacan: «Digo algo –entiendan *cualquier cosa*»

5. 3. 5. 2. 1. 2 EL AGUJERO ENTRE LA REALIDAD Y Lo Real

El derrumbe del universo simbólico o el fin del mundo, tal como lo denomina Slavoj Žižek (2000, p. 39), comienza con el agujero que traspasa la barrera y la derrumba. La barrera que está entre lo Real y la «realidad en su forma más pura» (2000, p. 39). Con Malevich hemos comprobado cómo se creó un marco que hiciera posible en el objeto la presencia del vacío. La pintura es ciega, y en ese no ver nada se recubre lo Real. Si volvemos al cuadrado negro, comprobaremos que la realidad es la tela blanca donde podemos situar el espacio en el que pueden aparecer los objetos. Ese espacio es ocupado por el cuadrado negro, agujero negro, para Žižek «*das Ding* Lacaniana, la Cosa que da cuerpo a la sustancia del goce» (2000, p. 39), es decir la transformación de lo Real en una falta significantizada mediante el cuadrado negro, como el vacío habitado por la ausencia de la Cosa, es decir sublimado. Para Žižek, hay un ejemplo claro del proceso del derrumbe de la barrera entre lo Real y la realidad: las pinturas de Mark Rothko (1903-1970).

Mark Rothko, es un artista que pertenece al grupo de pintores norteamericanos que, en la década de los cincuenta, fueron denominados como expresionistas abstractos. Fue una agrupación formada en Nueva York en el periodo de la depresión económica de la posguerra. El concepto de «expresionismo abstracto» cualificaba un proceso en el que los sentimientos serán exteriorizados mediante la acción pictórica. Entre sus miembros más destacados se encuentran Jackson Pollock, Willem de Kooning, Clyfford Still, Barnett Newman y Mark Rothko entre otros.

En el año 1946, Rothko inicia una etapa creativa que marcará su carrera definitivamente y que le llevará hacia la cumbre. En ese año crea la serie conocida como *multiforms* y que supondrán la transición hacia la conocida como pintura clásica abstracta de Rothko.



138. Transición en la obra de Rothko.

En estas tres obras que abarcan el periodo de 1948, 1949 y 1956 respectivamente, podemos apreciar la evolución del artista, de las *multiforms* a la etapa del clasicismo abstracto. Prácticamente a partir de la década de los cincuenta, el tema de las obras es constante, presentando una abstracción de relaciones cromáticas que podemos traducir como una relación entre lo Real y la realidad que subyace en la superficie blanca de donde surgen los objetos. En el último periodo de su vida es donde queda patente, de una forma más violenta, la lucha por mantener cierta realidad e impedir que lo Real se apodere e invada la realidad simbólica, que el agujero negro y frío no invada toda la superficie blanca donde se presenta el vacío, el nada que ver ni para ver, la ceguera de la pintura imposibilitada de representar la imagen del mundo. Precisamente, en 1970 Rothko se suicidó, prefirió la muerte a ser engullido por la Cosa que, amenazante, se presentaba en sus obras y desplegaba ese vacío irrellenable donde lo *unheimliche* ansiógenamente hipnotiza las emociones. El camino iniciado por Malevich hacia un «autismo psicótico» (Zizek, 2000, p. 40) alcanzó su cumbre en la desobjetivación heideggeriana del pensamiento y del sentimiento, en el objeto artístico creado por Rothko, que abrió un agujero hacia lo Real. En este caso, la cosicidad del objeto en su función subjetiva en lo Real como señuelo, ha sucumbido a la Cosa.

La mancha negra avanza y se expande, se ajusta a su contorno, sea éste cual sea. Si en el cuadrado negro se anunció una ontología de la ausencia y de la falta, ahora con Rothko se alcanza un paroxismo, rayando el autismo psicótico, cuando se pierde la referencia entre el fondo blanco de la realidad y la mancha negra de lo Real. Desde que Rothko emprendiese su acercamiento progresivo a lo Real, se va perdiendo la gama cromática cálida, sobre todo en la década de los sesenta.



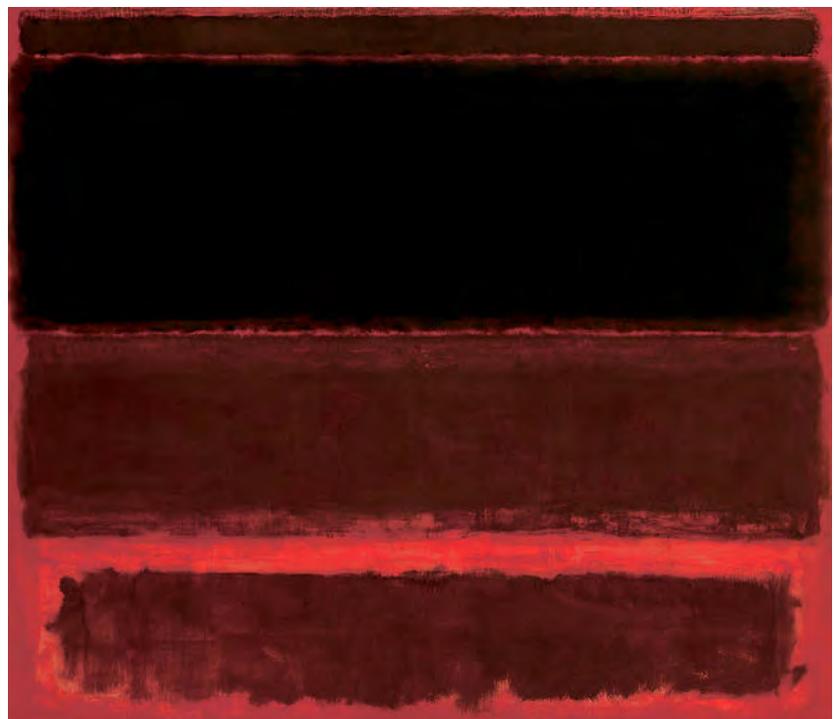
139. Mark Rothko. N° 3/13. 1949.



140. Mark Rothko. N° 61. 1953.



141. Mark Rothko. *Negro sobre rojo intenso*. 1957.



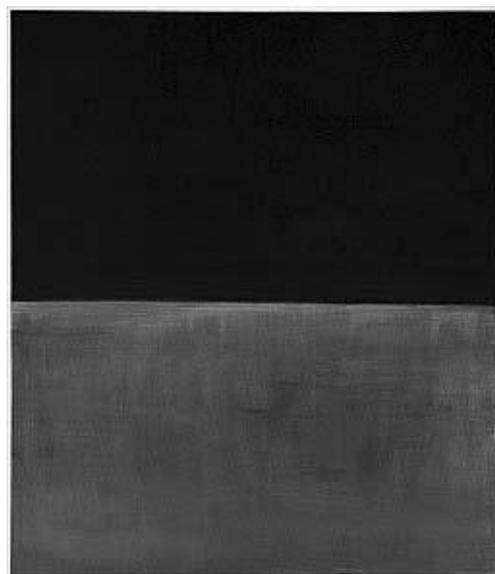
142. Mark Rothko. *Cuatro oscuridades sobre rojo*. 1958.



143. Mark Rothko. N° 14. 1960.

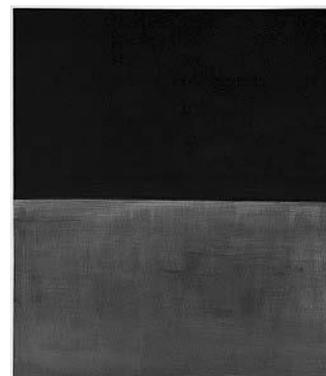
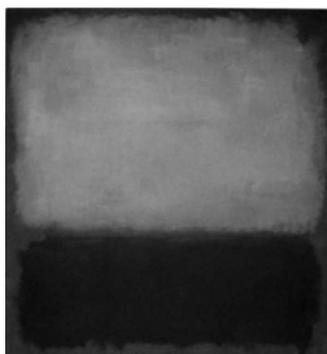
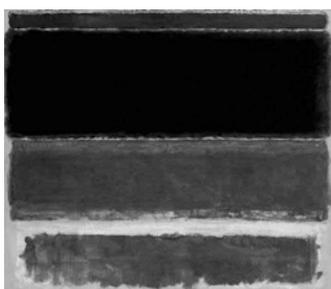
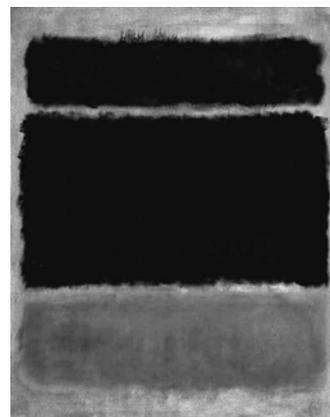
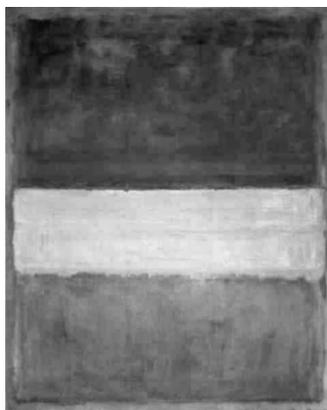
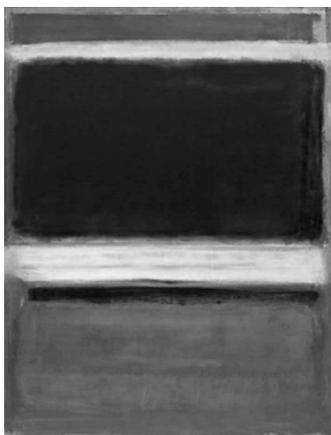


144. Mark Rothko. N° 14. 1961.



145. Mark Rothko. st. 1970.

Claramente podemos apreciar la evolución hacia el vacío explicitado en la gama cromática. Si realizamos un ejercicio monocromático de escala entre grises y negros se apreciará mejor.



En el último cuadro, precisamente anterior a su muerte, la tensión entre el gris y el negro es mínima y desvela un último intento de volver al conflicto entre cálidos. La mancha negra ocupa todo el espacio superior, ya no quedan resquicios blancos ni de otro color como en el cuadrado negro de Malevich. Parece que a Rothko le impulsa «alguna necesidad fatal» (Zizek, 2000, p. 40). En este caso, el artista se ve destinado a un irresoluble exterminio de su persona puesto que su débil personalidad, no pudo soportar la potencia reveladora depositada en él.

En el caso de Rothko hemos visto que la condición de la sublimación lacaniana basada en la toma de distancia de la Cosa fue llevada hasta el límite. El artista dejó su gran aportación a la historia del arte pero perdió su vida en ello. El acto de aproximación extrema a la Cosa anula la obra de arte «el aire psíquico resulta irrespirable» (Recalcati, 2006, p. 15), hasta asfixiarnos en un «autismo psicótico» (Zizek, 2000, p. 40), no existiría la creación tan sólo la destrucción. En este planteamiento lacaniano relacionando la sublimación en relación con la Cosa, podemos encontrar un mismo fin en el espléndido trabajo de Eugenio Trías *Lo bello y lo siniestro*. Según Recalcati, Trías (2001), plantea lo siguiente:

Lo ominoso como efecto del encuentro del sujeto con lo Real mudo de la Cosa es la condición y al mismo tiempo el límite de lo estético. Sin relación con lo Real de la Cosa la obra pierde su fuerza, mientras una excesiva proximidad a la Cosa terminará por destruir cualquier sentimiento estético. (Recalcati, 2006, p. 15).

Trías partirá de la relación entre tres categorías estéticas: lo bello, lo sublime y lo siniestro, y su correspondiente concepto teórico. Mediante la redefinición de la categoría estética de lo bello a través de lo sublime, y la redefinición de lo bello y lo sublime a través de lo siniestro, tratará de hallar las conexiones desde la Grecia clásica pasando por el renacimiento, el barroco y el romanticismo para llegar a la reflexión freudiana. De tal forma que lo Bello se convierte en una barrera en relación con la Cosa: «la obra es, freudianamente un velo de lo inconsciente» (Recalcati, 2006, p. 20).

5. 3. 5. 3 EL VELO DE LO INCONSCIENTE

Anteriormente, destacamos ciertos rasgos nietzschianos en la estética del vacío lacaniana donde situaríamos la noción de lo bello, como una barrera o señuelo en relación a la Cosa, de tal forma, que «la obra es, freudianamente, un velo de lo inconsciente» (Recalcati, 2006, p. 20). La experiencia de lo bello, generalmente es identificada con el fenómeno estético. Es la barrera que impide y «detiene al sujeto ante el campo innombrable del deseo radical» (Lacan, 1997, S, 7, p. 262), ese deseo que supone la destrucción absoluta que incluso va más allá de la putrefacción, es decir, de la muerte, de la pulsión cuya meta es el goce total y absoluto, ¿qué otra cosa podría ser? Pues el contacto con lo Real mediante la Cosa intratable, éste es el deseo radical. Bien, pues como decíamos, esa barrera que impide y detiene al sujeto ante el deseo radical, es «el fenómeno estético en la medida que es identificable con la experiencia de lo bello» (Lacan, 1997, S, 7, p. 262) y, añade Lacan, que precisamente lo bello, por su capacidad de irradiación deslumbrante y por ser desde Platón el esplendor de lo verdadero, ¿acaso lo verdadero no es lo suficientemente bonito?: «Es, evidentemente, porque lo verdadero no es demasiado bonito de ver que lo bello es, si no su esplendor, al menos su cobertura» (1997, p. 262).

Y lo bello, en cuanto a la función singular de su relación con el deseo, nos llevará hacia una actitud conformista y acomodada sobre éste. Nos protegerá del deseo radical y destructivo puesto que lo bello, se encuentra y está intrínsecamente relacionado con una estructura de señuelo, que

permite custodiar y gestionar la articulación del deseo inconsciente como núcleo de la Cosa y que, mediante la función del fantasma y del señuelo, será velado.

No es la liberación inmediata del deseo inconsciente lo que hará posible la creación artística. Lo que se efectúa, es una veladura simbólica facilitada por la vía imaginaria. El fenomenal trabajo de Eugenio Trías explica, de una forma excepcional, esta cuestión, estableciendo una relación entre tres categorías estéticas: lo bello, lo sublime y lo siniestro.

Ya al abordar la vía imaginaria, advertimos del problema que la sublimación planteaba y que hemos expuesto en repetidas ocasiones (cfr. 5. 2. 1, 5. 3. 1. 2 y 5. 3. 4. 2), la cuestión de confundir y, por lo tanto, equiparar la sublimación con la represión propiamente dicha o represión secundaria, de lo que se deriva la imposibilidad de transmitir freudianamente la angustia de castración mediante el retorno de lo reprimido de vórtice central de *Das Unheimliche*. Por eso, en el momento de acometer el trabajo de Trías (2001), queremos dejar bien claro que la sublimación tan sólo nos permitirá abordar lo siniestro, la verdadera experiencia emocional siniestra mediante la articulación de la sublimación lacaniana con lo *unheimliche*, como recientemente planteamos en (cfr. 5. 3. 5. 1), en *De lo unheimliche al vacío de la Cosa*. Si bien Lacan, constituye en lo bello la efectividad simbólico-imaginaria de la forma, debemos entender esta eficacia de la forma como la medida que nos permita mantener cierta distancia mediante la representación ante la realidad irrepresentable e inquietante de la Cosa. En este sentido, lo bello será un velo que mantenga una frágil y quebradiza, e incluso en ocasiones efímera, distancia con el deseo más radical. Es una práctica simbólica que nos permita tratar lo Real de la Cosa aunque, a veces, esta práctica resulte un tanto resbaladiza.

Plinio el viejo (S. I, e. c), en su obra *Naturalis Historia*, nos habló de los pintores Zeuxis y Parrasio, que vivieron en el (S. V, a. e. c). Éstos, realizaron un concurso para poder determinar cuál de los dos era el pintor más grandioso. Zeuxis presentó una pintura de unas uvas, las cuales estaban tan bien pintadas que ante su apariencia exquisita y tentadora, los pájaros trataron de picotearlas. Por su parte Parrasio presentó su pintura ante la cual, Zeuxis le pidió que corriera la cortina que la cubría. En ese momento, Parrasio reveló que la cortina era la propia pintura, por lo que, Zeuxis, concedió la victoria a su oponente. Según la leyenda, se comenta que Zeuxis dijo: "Yo he engañado a los pájaros, pero Parrasio me ha engañado a mí". Esta anécdota también la utiliza Lacan (2010, p. 110), en su seminario 11 (1964), de la cual destaca que de lo que se trata es de engañar al ojo, donde queda constancia del triunfo de la mirada sobre el ojo. Igualmente, Wajcman (2001, p. 127), hace mención de esta historia al referirse al cuadro de Malevich, destacando que, en el caso del cuadrado negro, se plantea una interpretación inversa de la función del velo. Con Malevich, los velos han caído, ya no es necesaria una ilusión para engañar al ojo y poder evitar la visión del mundo verdadero, tal como comprobamos en Rothko. Ante la emergencia de lo siniestro, en ocasiones, no hay velo posible que encubra lo Real de la Cosa. El ojo nos sitúa como sujeto que ve y que se organiza partiendo de la representación clásica de la imagen del mundo. Esta posición idealizada y narcisista, le lleva al sujeto a ignorar que antes de ver por el ojo -ya protonarcisista-, en realidad es mirado, y mirado desde todas partes mediante una mirada que lo precede y que lo constituye como sujeto. Mirada que finalmente imaginaremos en la mirada del Otro. Antes de ser un ojo-vidente, hemos sido dados a ver, tal que una mancha en el cuadro. Cuando el sujeto es atrapado en el campo visual depone la mirada, con lo cual prevalece la apariencia de la visión. De ahí, que el cuadro o pantalla para el espectador se presente como la «pitanza» que le es ofrecida al ojo, ante lo cual se rinde la mirada.

5. 3. 5. 3. 1 DE LO BELLO A LO SINIESTRO

Trías (2001), analiza lo siniestro como punto final, partiendo de allí dónde lo bello se originó. Para el autor es fundamental comprender cómo se desarrollan las diferentes categorías estéticas: lo bello,

lo sublime y lo siniestro, la conexión entre ellas, el proceso evolutivo, así como su contextualización. Irremediablemente, la estética, hoy en día, abarca todo (refiriéndonos al arte), puesto que todo tenemos que percibirlo y sentirlo de tal manera que los mecanismos subjetivos, a través de los cuales comprendemos el arte, son los estéticos. El autor propone dos hipótesis: Lo siniestro, como límite y condición de lo bello, y allí, donde aparece lo siniestro, se produce la ruptura del efecto estético. En sus propias palabras:

Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición no puede darse efecto estético sin que lo siniestro este, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que el límite, la revelación de lo siniestro, destruye ipso facto el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: Debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado. (Trías, 2001, p. 27).

Esta condición y limite que caracteriza a lo siniestro triasiano, que debe estar presente bajo forma de ausencia, además de velado y de no poder ser mostrado, nos recuerda a la irrepresentable representación psíquica carente de representación (cfr. 4. 2. 2), a la irrepresentabilidad estética de la emoción siniestra (cfr. 5. 2), a la falta de la falta que viene a faltar (cfr. 5. 3. 3. 5. 5), y al vacío habitado por la ausencia de la Cosa (cfr. 5. 3. 5. 1).

De todas estas referencia, no es difícil concluir que: lo siniestro encuentra su "lugar", en la ausencia, bien sea esta presentificada u ocupada, eso sí, siempre en el registro imaginario. Trías (2001), nos llevará hacia la otra orilla de la belleza que mantiene acotado el campo de lo *unheimliche* y que mediante esa veladura simbólica de lo inconsciente, anuncia la realidad escindida de un sujeto limitativo y finito. Aquel mítico ser evirado y desposeído, de cuya tortura surgió la afrodítica belleza, ahora se reencarna en la débil personalidad que busca, imaginariamente, redimir una ausencia inconsciente.

Trías establece un cuadro conceptual basado en una pregunta fundamental, una categoría estética fundamental y un concepto teórico correspondiente. A su vez lo divide en tres periodos o constelaciones entiéndase históricas.

	CONSTELACIÓN I	CONSTELACIÓN II	CONSTELACIÓN III
Pregunta Fundamental	¿Qué es lo bello?	¿Qué características posee el juicio estético?	¿Qué procesos inconscientes determinan la creación de valores estéticos?
Categoría estética fundamental	LO BELLO ↑ ↓	LO SUBLIME ↑ ↓	LO SINIESTRO ↑ ↓
Concepto teórico correspondiente	Limitación formal= perfección (idea, forma, armonía)	INFINITO	INCONSCIENTE

En este esquema, Trías establece la relación entre las categorías estéticas y su correspondiente concepto teórico, a la vez que responden a una pregunta que trata de definir las características principales de cada categoría. Uno de los problemas que hay que tratar de resolver es la redefinición de la categoría de lo bello en las constelaciones II y III. En la II, habrá que redefinir desde una nueva categoría, la de lo sublime, y en la III, la de lo bello y lo sublime desde la categoría de lo siniestro. La constelación I, Trías la sitúa desde Grecia hasta mediados del S XVIII. La constelación II, abarca la estética kantiana, el idealismo alemán y el romanticismo. La III, desde el romanticismo hasta la reflexión freudiana. La hipótesis que plantea Trías es la siguiente:

La reflexión estética occidental, registro racional y consciente de los caracteres de la sensibilidad occidental, muestra una orientación definida hacia la conquista para el placer estético de territorios de la sensibilidad especialmente inhóspitos y desasosegantes: su «progreso» se mide por la capacidad que tiene de mutar en placer lo doloroso y en conceder a esa mutación el concepto estético adecuado. (Trías, 2001, p. 162).

El cuadro esquemático de las categorías también establece dos líneas de relación y evolución bien marcadas y relacionadas entre sí:

LO BELLO - LO SUBLIME - LO SINIESTRO
LO FINITO - LO INFINITO - LO INCONSCIENTE

Trías establece una idea de lo divino (Dios) asociada a cada concepto teórico. LO BELLO con el dios griego, formalmente limitado, ordenado, proporcionado y perfecto. LO SUBLIME con el dios KANTIANO (pre-idealista), entendido como soporte fundamental de la idea de infinito. LO SINIESTRO con el dios romántico (idealismo), entendido como infinitud revelada.

Lo interesante es, cómo Trías establece la transición de lo bello a lo sublime y a lo siniestro. En grandes líneas, pasamos de lo finito a lo infinito y a lo inconsciente, lo bello asociado a lo finito, lo sublime a lo infinito y lo siniestro a lo inconsciente.

Aunque con anterioridad ya expusimos más extensamente la cuestión de los antecedentes estéticos de lo siniestro (*cf.* 5. 3. 2), donde podíamos comprobar de forma más pormenorizada estas transiciones sobre las que ahora nos detenemos, no está de más -y en este momento centrados en Trías-, que realicemos un breve resumen que nos ayude a contextualizar la importancia de la hipótesis triasiana en este complejo devenir de lo estético y lo histórico.

De lo bello griego como perfección finita, debemos esperar hasta el (S. IV, e. c) donde las reflexiones teológicas de San Basilio, San Gregorio de Nisa y San Agustín, asocian lo divino con lo infinito. Se establece cierta apertura hacia la consideración de un infinito positivo, y no será hasta el arte renacentista, y mediante la perspectiva geométrica, que lo infinito es introducido en el campo de la sensibilidad. A través del barroco, asistimos a una escenificación del infinito (cielo) en la tierra y ya en el siglo XVIII, lo sublime es reconocido como categoría estética quedando lo infinito plenamente integrado en el campo de la sensibilidad. El paso de lo sublime a lo siniestro es más complejo, como también lo es, el paso de lo infinito a lo inconsciente.

Para Trías (2001), lo siniestro se equipara con el dios romántico, éste, entendido como infinitud revelada. En pleno romanticismo, la corriente filosófica era el idealismo. El idealismo, es la familia de las ideas filosóficas que afirman la primacía de éstas o incluso su existencia independiente. El idealismo supone que los objetos no pueden tener existencia sin que haya una mente que sea consciente de ellos. El mundo no es sino un producto de la idea, y carece de realidad alguna como

no sea la derivada del propio pensamiento, es decir, del sujeto humano en cuanto que espíritu, entendido como fundamento absoluto de todas las cosas. Esto es lo mismo que afirmar la idealidad de lo finito, el ser humano (finito) es el garante de todas las cosas de su reconciliación. Ahora bien, Hegel postuló lo siguiente: lo finito es ideal, y por consiguiente lo único real es lo infinito. De aquí lo del dios romántico entendido como infinitud revelada. Esta infinitud revelada en el romanticismo se produce de tres formas:

EN LA NATURALEZA

EN EL ESPIRITU FINITO

EN EL DIOS MISMO

Es una revelación que se produce a través del inconsciente de la naturaleza, el lado nocturno de esta, cifra y fuente de su orografía formal, en identidad postulada en el inconsciente humano, patentizado a través de los sueños, las imágenes alucinatorias, las experiencias hipnóticas, las imágenes populares de leyenda y folklore, etcétera. Para Trías, el inconsciente romántico está envuelto en un velo sacral y religioso. Ese velo será rasgado por Marx y Freud: el marxismo desde el punto de vista del sujeto colectivo, y el psicoanálisis desde el punto de vista del sujeto psicológico. De tal forma que reducen el inconsciente a dos formas:

Marxismo: al juego de fuerzas sociales que determinan la producción de ideas (ideologías).

Psicoanálisis: al juego de fuerzas o instancias psíquicas que determinan la producción de valores culturales y estéticos, (mucho más importante para nuestra investigación).

Por lo tanto, el sujeto (social=marxismo, individual=psicoanálisis), se halla escindido por la lucha de clases (Marx) y por la represión originaria fundadora de un orden social/cultural (Freud).

Inevitablemente, y en el campo estético, tendrá más relevancia la reflexión freudiana puesto que investiga la inscripción y el retorno de las experiencias inconscientes reprimidas, que hallarán en la angustia de castración su experiencia emocional más siniestra. Para Freud, estas experiencias darán lugar al sentimiento de lo siniestro.

5. 3. 5. 3. 2 LO SINIESTRO: límite y condición de lo bello

Para Trías (2001), la obra artística traza una fisura entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. De ahí, que sugiera sin mostrar, que no nos revele lo siniestro explícitamente. Lo siniestro se muestra presentido (una presencia velada, sugerida, metonimizada, en la que se da el efecto y se oculta la visión, la causa, que sería la ruptura del efecto estético). De modo que el autor propone un velo, un velo creado por el carácter formal y aparental de la obra. Ese velo, es la belleza. El autor se pregunta: cómo y bajo qué condiciones mediadoras, transformadoras, puede hacerlo. Ante esta pregunta, plantea una hipótesis que formula en tres puntos:

1 Lo bello, sin referencia metonímica a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello.

2 Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico)²²⁷, destruye el efecto estético, siendo por consiguiente, límite del mismo.

3 La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos. (Trías, 2001, p. 51-52), (paréntesis y nota añadidos).

Para comprender mejor estos tres puntos que Trías nos plantea, se ayuda de un análisis exhaustivo de una obra de Botticelli (1445-1510), *El Nacimiento de Venus* (1484). Tras realizar un análisis formal, pasa a un análisis de contenido de la alegoría que representa el maestro florentino. La escena representa el nacimiento de Venus y trataremos de resumir su contenido, explicando a su vez la relación que con cada uno de los tres puntos – anteriormente citados – mantiene, de forma que nos ayude a aclarar sus presupuestos. Debemos remontarnos a la obra *Teogonías* de Hesíodo de Ascra (S. VIII-VII, a. e. c). El poema teogónico de Hesíodo se ordena en torno a una sucesión de divinidades, marcado por la violencia y que acaba en el triunfo final de Zeus, que instaurará un reino nuevo. Hesíodo se esforzará en introducir en la herencia mítica un cierto orden moral.



146. Sandro Botticelli.
El Nacimiento de Venus. 1484.

El nacimiento de Venus pertenece a los mitos, más concretamente, a la castración de Urano. Venus, hija de Urano, nacida de las simientes esparcidas por el mar (del semen de Urano), del que se produce la espuma marina de donde nace Venus, a los pies de una concha surgida de las aguas, imagen resplandeciente de belleza, símbolo de la fertilidad y del placer de los sentidos. Del combate de los dioses, Cronos venció y castró a su padre Urano (el cielo). Cuando el semen de éste se derramó por el mar, surgió la diosa de amor, fruto de la unión del cielo y el agua. Hesíodo, en su narración del mito de la castración de Urano dice así:

Vino el poderoso Urano conduciendo la noche, se echó sobre la tierra ansioso de amor y se extendió por todas partes. El hijo (Cronos), saliendo de su escondite, logró alcanzarle con la mano izquierda, empuñó con la derecha la prodigiosa hoz, enorme y de afilados dientes, y apresuradamente segó los genitales de

227 Dicha elaboración trabajo metafórico, metonímico = velo.

su padre y luego los arrojó a la ventana por detrás. [...] En cuanto a los genitales, desde el preciso instante en que los cercenó con el acero y los arrojó lejos del continente en el tempestuoso ponto, fueron luego llevados por el piélago durante mucho tiempo. A su alrededor surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació una doncella. [...] Salió del mar la augusta y bella diosa, [...] Afrodita [...] la llamaban los dioses y hombres, porque nació en medio de la espuma. (Hesíodo, 2006, 177-197, p. 18-19).



147. Giorgio Vasari y
Cristofano Gherardi.
La castración de Urano. 1560.

Según la hipótesis planteada por Trías (aplicada al cuadro de Botticelli), en su punto primero donde dice: «Lo bello sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello» (Trías, 2001, p. 51).

En este caso, ante la escena siniestra, en la cual Cronos corta los genitales paternos, en la obra de Botticelli, podemos contemplar una presencia alusiva y metonímica: la espuma del mar. Así pues los efectos de la castración, la transformación del semen en espuma y de la espuma en belleza, hacen una referencia metonímica al acto siniestro de la castración y, sin esta referencia, la belleza que contemplamos (Venus) carecería de fuerza y vitalidad ante la omisión, la ocultación de tal siniestro acto como es la castración. En el punto segundo: «Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye su efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo» (Trías, 2001, p. 51).

La belleza, podemos deducir que es un velo, como bien apunta Trías, velo formal que resplandecientemente tiene por soporte un fondo horrible y tenebroso. Si la belleza no suplantara su cruel acción originaria, la castración, y esta fuese mostrada en toda su horrible magnitud, destruiría el efecto estético de belleza, por lo tanto el límite soportable, velado, que somos capaces de observar debe estar presente bajo esa mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico). Acabamos con el tercer punto donde dice: «La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos» (Trías, 2001, p. 51).

Redundando en lo anteriormente expuesto en los puntos primero y segundo, podemos afirmar que la representación de Venus, se corresponde con el canon de belleza clásico, la composición de la obra de Botticelli reúne una armonía y equilibrio que en su conjunto transmite una idea de proporción y finitud, imprescindible idea para reflejar la belleza clásica. Ese «velo ordenado», «a través del cual debe presentirse el caos», está claro que se corresponde con la imagen como velo elaborado y articulado donde aquello a lo que se apunta se encuentra más allá de lo que se representa, tal como dice Lacan (1956):

Que puede materializar para nosotros, de la forma más neta, esta relación de interposición por la cual aquello a lo que se apunta está más allá de lo que se presenta, sino una de las imágenes verdaderamente más fundamentales de la relación humana con el mundo, el velo, la cortina. (Lacan, 1994, S, 4, p. 157).

Es este velo o cortina el que nos permite preservar la homeostática tranquilidad en nuestra relación con el mundo, su ruptura, rasgadura o disolución nos conducirían a la nada. Para evitar ese momento de ruptura del efecto estético el velo será fundamental. Para nuestra investigación, el velo se ha convertido en una suerte de estetización. En lo que afecta a lo siniestro, proclamamos que se producirá una estetización de la emoción o experiencia emocional siniestra.

5. 3. 5. 3. 3 LA RUPTURA DEL EFECTO ESTÉTICO

El efecto estético, entendido como estudio de la esencia y la percepción de la belleza, ha evolucionado, y el canon de belleza clásico, aunque sigue vigente, ya no es lo mismo. No sólo a lo largo del tiempo se han producido cambios, sino también en el seno de una misma cultura, podemos pasar del ideal estético en la antigua Grecia, a la belleza de consumo de los Mass-Media. Tal como refleja *La historia de la belleza* (2004), a cargo de Umberto Eco (1932-2016), y que podemos comprobar en las siguientes imágenes. Desde la venus de Willendorf hasta los rostros y cuerpos de consumo compulsivo, pasando de la idealizada imagen del cuerpo humano tanto de la mujer como del hombre al producto cuantificable en ganancias y plusvalías que recubierto de una aparente estética de lo bello reclama constantemente nuestra atención que nunca se verá saciada por el ojo.



148. Venus de Willendorf. (Milenio XXX, a. e. c).



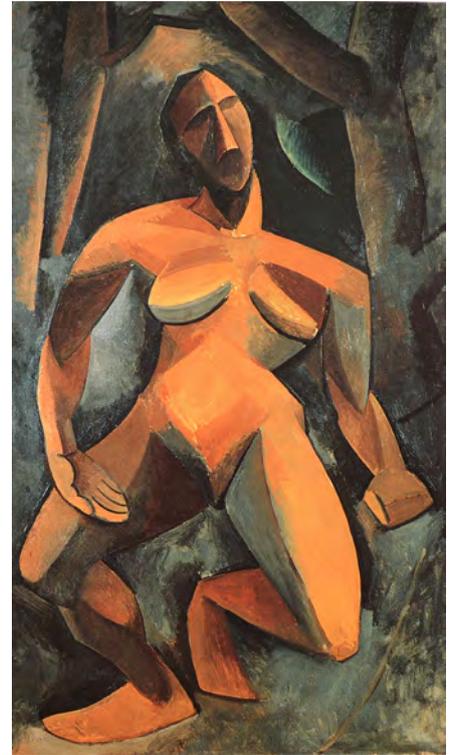
149. Copia romana de Praxíteles. *Venus de Cnido*. (S. IV, a. e. c).



150. Diego Velázquez.
Venus del espejo. 1647-51.



151. Edouard Manet. *Olympia*. 1865.



152. Pablo Picasso. *Gran Driada*. 1908-10.



153. Marilyn Monroe. 1950.



154. Kate Moss. Imagen de Liu Jo Jeans. 2011.

Como acabamos de comprobar en estas imágenes, la belleza ha pasado de la representación antropomórfica a la representación erotizada convertida de un mito sexual, a icono del glamour y de la imagen corporativa comercial. En todo este proceso se realizarán diferentes acciones sobre la imagen de la representación encaminadas al espectáculo que, mediante diferentes “velos”, eliminan las huellas de lo Real intentando borrar todo rastro bajo la apariencia del simulacro, del señuelo, de la objetualización y estetización, en definitiva de una imagen espectáculo y espectacular que esquizia en ese velo o cortina y que nos representa lo imaginario.

En estas imágenes podemos ver como el canon de belleza, en este caso, no es el mismo. Cuando hablamos de estética en términos generales, hablamos del valor de transmitir placer preferentemente visual, no en pocas ocasiones hemos escuchado atribuir a algo no bello la definición de qué poco estético es, o la estética de cual o tal. Estas imágenes nos muestran la clara evolución de la belleza, como el cambio puede apurar ciertos límites, pero sigue manteniendo la belleza, la Venus de Praxíteles no es como la imagen exuberante y sexuada de Kate Moss.

Estética es un término con diferentes acepciones. En el lenguaje coloquial denota en general lo bello, y en la filosofía tiene diversas definiciones: por un lado es la rama que tiene por objeto el estudio de la esencia y la percepción de la belleza, por otro lado puede referirse al campo de la teoría del arte, y finalmente puede significar el estudio de la percepción en general, sea sensorial o entendida de manera más amplia. Creemos entender que cuando Trías (2001), habla de ruptura del efecto estético, se refiere claramente al efecto que lo bello suscita en nosotros.

Por lo tanto, queremos prestar especial atención a esta hipótesis planteada en el anterior apartado, aquello que hace referencia al punto segundo, que es el siguiente: «Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo» (Trías, 2001, p. 52).

Si lo siniestro constituye límite de lo bello, la revelación de éste destruye ipso facto el efecto estético. Trías considera que: «Lo siniestro debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado» (2001, p. 27). Considera que en las obras artísticas, lo siniestro es a la vez obra y fuente de poder, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y arrebató. La destrucción del efecto estético se produce cuando la revelación de esa fuente queda expuesta. Creemos importante resaltar que el arte del siglo XX y XXI, camina a través de una encrucijada, donde el efecto estético se ve sometido a un vértigo donde lo bello linda lo que no debe ser mostrado. En lo bello «comienzo de lo terrible que todavía somos capaces de soportar» (Trías, 2001, p. 28), por cuanto lo siniestro es «revelación de aquello que debe permanecer oculto» (2001, p. 28), produce de inmediato la ruptura del efecto estético. La estética de hoy en día es

cambiante, heterogénea y desafiante o provocadora, está claro que apura límites en muchos casos y en otros los rompe y los reinventa, está sometida a lo novedoso, a lo no visto, es fruto de la sociedad que la produce, comercializa y venera.

Para Trías (2001), el arte de hoy en día, principalmente el cine, la narración, la pintura se encamina por una vía peligrosa: «[...] intentan apurar ese límite y esa condición, revelándola de manera que se preserve el efecto estético» (p. 28).

Apurar ese límite y esa condición, por supuesto, ¿y cómo se lleva a cabo, cómo se produce? ¿Podemos hablar de una estetización de lo siniestro? Sí, en nuestra modesta opinión esta estetización de lo siniestro no conlleva la ruptura ipso facto del efecto estético sino un desplazamiento de éste efecto de ruptura que propone Trías. Tal como apuntamos anteriormente en repetidas ocasiones, se producía un conflicto a la hora de articular lo siniestro vivenciado con lo imaginado, con la imposibilidad que suponía mediante la sublimación freudiana canalizar el retorno de lo reprimido como síntoma y efecto de lo *unheimliche*, puesto que la representación de la experiencia emocional siniestra se vuelve sentimiento de lo siniestro y se pierde y diluye la auténtica realidad psíquica que mueve dicha experiencia. Mediante las teorías lacanianas, y concretamente en la de la estética del vacío, hemos comprobado que se bordea y circunscribe el vacío habitado por la ausencia de la Cosa, de tal forma que se eleva el objeto sublimado, el señuelo=la obra de arte, a la dignidad de la Cosa, y se consigue tapar o rellenar ese agujero o fisura amenazante que presagia la ruptura ipso facto de lo que Trías llamó el efecto estético. Así, de esta forma, los valores estéticos han evolucionado y se adaptan mediante diferentes estrategias a las necesidades esópicas de cada época e individuo.

Si bien en las teorías triasianas:

Creemos conveniente recordar que cuando abordamos lo sublime en su vertiente terrorífica (*cfr.* 5. 3. 2. 4. 2), una de las condiciones para poder disfrutar de ese agradable horror, era contemplar y no encontrarnos sometidos, ser espectadores, contemplar con una distancia estética. Esta cuestión planteada en el siglo XVIII, bien podemos asociarla, pasados más de doscientos años, con la necesidad de no sentirnos afectados ante una obra siniestra. Si en el siglo XVIII era una distancia estética, hoy en día, bien podría ser una estetización de lo siniestro, que nosotros entendemos como una estrategia.

5. 3. 5. 4 DE LA MIRADA COMO OBJETO "a" MINÚSCULA

Es la forma de abordar el arte meramente visual, escópico. Y ahora se tratará no de bordear el vacío de la Cosa, sino de acceder a lo Real, incorporar un nuevo objeto, la mirada como objeto *a*, y mediante la pulsión escópica simbolizar la falta, la evanescencia de lo que está más allá de la apariencia en lo imaginario, lo especular y lo virtual. La falta expresada mediante el fenómeno de la castración, de tal forma, que amplíe las posibilidades de articular el vacío o la ausencia tan característica del fenómeno ansiógeno.

En el seminario decimoprimer, el titulado *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan (1964), determinará que a nivel de la dimensión escópica: «[...] en la medida en que la pulsión interviene en ella, encontramos la misma función del objeto *a* que podemos determinar en todas las demás dimensiones» (Lacan, 2010, S, 11, p. 110).

Para Lacan, el objeto "*a*" en la relación con el sujeto, ha de ser separado como órgano para que éste, el sujeto llegue a constituirse. También llegará a valer como símbolo de la falta. De la falta de falo no como tal, sino como que hace falta, es decir de su ausencia. De tal forma que se establecerá como un objeto separable que mantenga relación con la falta. El objeto "*a*" establecerá relaciones a nivel oral y anal mediante la demanda.

En el nivel oral, el objeto "a" representará «la nada», debido a que una vez que se realiza el destete, se pierde algo que ya no es nada para el sujeto. Se creará un «anorexia mental», donde el niño come, se alimenta de esa nada. Esto le hará percibir el objeto del destete como un funcionamiento similar al nivel de la castración, pero como privación, es decir, la falta real de un objeto simbólico.

En el nivel anal, se realizará la función metafórica, el intercambio de un objeto por otro (las heces por el falo). En el caso de la falta, si no se puede dar lo que se demanda o lo que hay que dar, se recurrirá a dar otra cosa. Aquí entra en juego cierta función moral.

Finalmente, en el nivel escópico, se producirá un cambio. Ahora ya no se está en el nivel de la demanda, sino en el del deseo, el deseo del Otro. También la pulsión invocante, que estimula este deseo será lo que más se acerque a la experiencia del inconsciente. De ahí su impulso voraz:

De manera general, la relación de la mirada con lo que uno quiere ver es una relación de señuelo. El sujeto se presenta como distinto de lo que es, y lo que le dan a ver no es lo que quiere ver. Gracias a lo cual el ojo puede funcionar como objeto *a*, es decir, a nivel de la falta (-Φ). (Lacan, 2010, S, 11, p. 111).

Esa relación de señuelo, inscrita en la dimensión de la pulsión como elemento escópico, quedó instaurada en el ilusorio engaño basado en la función imaginaria que soporta la identificación narcisista, donde el espejismo de la identificación especular, que se encuentra en el núcleo de ese espejismo, se realiza con el desconocimiento de la mirada en tanto objeto "a", lo cual conlleva una inconsciencia de lo Real puesto que *a*, obviamente, pertenece a ese registro.

Mediante la mirada como objeto *a*, la imagen se vuelve señuelo, tras ella, inconscientemente, se oculta o está lo Real. Entonces, la imagen se convierte en un señuelo de lo Real, donde opera como reclamo sustitutivo del objeto de deseo perdido, del goce, ahora, como el objeto "a" de la mirada, que es la obra de arte.

Definitivamente, si en la ética se sublima un objeto hasta alcanzar la dignidad de la Cosa, y en los cuatro conceptos se conjuga la mirada como objeto "a", podemos decir que lo que Lacan intenta es poner al arte «en una relación determinante con lo Real» (Recalcati, 2006, p. 10). Se producirá un giro de lo simbólico de la práctica artística a lo Real, tratando de encontrar la esencia de la obra de arte mediante dos paradigmas del goce en torno a la Cosa y a la mirada como objeto "a".

5. 3. 5. 4. 1 LA ESQUIZIA DEL OJO Y LA MIRADA

El campo escópico es presentado por Lacan (1964), partiendo de la esquizia del ojo y la mirada, y en esta presentación, Lacan se guarda de establecer una aproximación fenomenológica:

La esquizia que nos interesa no es la distancia que se debe al hecho de que existan formas impuestas por el mundo hacia las cuales nos dirige la intencionalidad de la experiencia fenomenológica, por lo cual encontramos límites en la experiencia de lo visible. La mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que nos encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración. (Lacan, 2010, S, 11, p. 80-81)

De estos párrafos se destila la intencionada mirada lacaniana. Lacan, ya nos está dirigiendo, no hacia una situación aparentemente normal de la visión entre el sujeto y su entorno donde comúnmente

la experiencia de lo visible se vuelve limitativa. Sin embargo, en el "horizonte" algo puede suceder, algo extraño puede ocurrir que se tornará ansiógeno. Una falta asumida simbólicamente como tope de nuestra experiencia y, esa falta, es lo que constituye la angustia de castración. De tal forma que Lacan nos está remitiendo hacia una mirada encubierta por un corpus simbólico, no tan sólo fenomenológico, es decir, que va más allá de lo puramente fisiológico. En este caso adquiere una dimensión psicologizante.

La mirada se convertirá en el medio que nos permita percatarnos de aquella falta en nuestra imagen, la falta de a , que es suplantada por $-\phi$ y que a su vez nos remite a Φ el falo simbólico como ausencia simbólica. Por lo tanto, la mirada es el terreno donde «el objeto a es más evanescente en su función de simbolizar la falta central del deseo» (Lacan, 2010, S, 11, p. 112), por lo que la mirada se convierte en un objeto desconocido:

[...] y quizá también por eso el sujeto simboliza en ella de modo tan logrado su propio rasgo evanescente y puntiforme en la ilusión de la conciencia de *verse verse*, en la que se elide la mirada. (Lacan, 2010, S, 11, p. 91).

Este signo ansiógeno, el de la castración, para Lacan (1964), se manifestará en el campo escópico mediante una operación simbólica que encuentra su particularidad en la elusión:

En nuestra relación con las cosas, tal como la constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite, de peldaño en peldaño, para ser siempre en algún grado eludido –eso se llama la mirada. (Lacan, 2010, S, 11, p. 81).

La mirada es diferente de la visión y, por supuesto, del ojo. De ahí la esquizia del ojo y la mirada que Lacan (1964), se ve obligado a mantener. Entonces, habrá que distinguir entre la función del ojo y la función de la mirada donde entrará en colación otra función: la función mancha, que marcará «la preexistencia de un dado-a-ver respecto de lo visto» (Lacan, 2010, S, 11, p. 82). Lo cual quiere decir, que ya hay una "existencia" o "mancha" independiente de lo visto. La función mancha será reconocida en su autonomía, e identificada con la mirada y su huella estará presente: «[...] en todos los peldaños de la constitución del mundo en el campo escópico» (Lacan, 2010, S, 11, p. 82), de tal forma que podemos decir que la función de la mancha y de la mirada, es la que rige "secretamente" los diferentes estadios de la constitución del mundo en el campo escópico y la estructura del mundo visible. Pero a la vez, nos advierte Lacan: «[...] escapa siempre a la captación de esta forma de la visión que se satisface consigo misma imaginándose como conciencia» (Lacan, 2010, S, 11, p. 82).

Lo que permite a la conciencia volverse hacia sí misma, aprehenderse, hace que se evite la función de la mirada. El modo de la contemplación nos remite a ser seres mirados «en el espectáculo del mundo», por eso: «Lo que nos hace conciencia nos instituye al mismo tiempo como *speculum mundi*» (Lacan, 2010, S, 11, p. 83). Por eso, en el estado de vigilia está elidida la mirada: «[...] y se elide, no sólo que eso mira, sino también que *eso muestra*» (Lacan, 2010, S, 11, p. 83).

El mundo se convierte en un espacio *omnivoyeur*, pero como dice Lacan (1964), no es exhibicionista ya que no provoca nuestra mirada. En el momento en que el mundo empieza a provocar nuestra mirada, «también empieza la sensación de extrañeza» (Lacan, 2010, S, 11, p. 83). Será el momento en que:

En la medida en que la mirada, en tanto objeto a , puede llegar a simbolizar la falta central expresada en el fenómeno de la castración, y que, por su índole propia, es un objeto a reducido a una función

puntiforme, evanescente, deja al sujeto en la ignorancia de lo que está más allá de la apariencia. (Lacan, 2010, S, 11, p. 84).

De este interesante párrafo nos queda claramente establecido que la función de la mirada simbolizará la castración como esa falta que ahora en la mirada es el objeto "a". De ahí, que cuando el sujeto intenta acomodarse a ella se convertirá en ser evanescente con lo que el sujeto «confundirá su propio desfallecimiento» como consecuencia de la eviración simbolizada en la mirada. Es la ilusión de la conciencia que propicia un *verse a verse*. La mirada se volverá la cara opuesta de la conciencia. Lacan se pregunta ¿cómo intentar imaginarla? Mediante un intento de dar cuerpo a la mirada. En este momento, Lacan (1964) recurre a Sartre, el del "Ser y la nada". En esta obra, en uno de sus pasajes, Sartre postula la mirada como una función «en la dimensión de la existencia de los otros» (Lacan, 2010, S, 11, p. 91), de modo que: «En tanto estoy bajo la mirada, escribe Sartre, ya no veo el ojo que me mira, y si veo el ojo, entonces desaparece la mirada» (Lacan, 2010, S, 11, p. 91).

Lacan (1964), disentirá de esta visión sartriana, de este análisis fenomenológico, y dirá que no es cierto que cuando estoy ante la mirada:

[...] cuando pido una mirada, cuando la obtengo no la veo como mirada. Algunos pintores han sido eminentes en cazar esa mirada como tal en la máscara, y basta mencionar a Goya, por ejemplo, para darse cuenta. (Lacan, 2010, S, 11, p. 91).



155. Francisco de Goya. *Fernando VII*. 1814.

Como es el caso de este retrato del personaje que derogó las Cortes de Cádiz restaurando el absolutismo, dando paso a la "*Década ominosa*" (siniestra) como la segunda restauración del

absolutismo entre 1823 y 1833. Esta etapa de guerras napoleónicas y la posterior guerra civil tuvo en Francisco de Goya (1746-1828), un testigo excepcional que legó los documentos gráficos más brutales: los desastres de la guerra y las pinturas negras. Goya nos hace mirar aquello que no queremos ver de tal forma que nos hace saber aquello que sabemos que no queremos ver. La mirada nos muestra que hay cosas que no sabemos qué sabemos. Mediante el ojo deponemos la mirada y somos ciegos para la conciencia, con la mirada el inconsciente continúa viendo aquello que el ojo no quiere ver y que evita la conciencia.



156. Francisco de Goya. *Desastres de la guerra* n 37 y 36. 1812-15.



157. Francisco de Goya. Pinturas negras. *Duelo a garrotazos*. 1820-23.





158. Francisco de Goya. Pinturas negras. *Saturno devorando a su hijo*. 1820-23 y 159. *Goya curado por el doctor Arrieta*. 1820.

Conocida es la figura de Cayetana de Silva-Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba de Tormes (1762-1802). Conocido también es el rumor de su apasionado romance con Goya, del que también fue mecenas. Incluso se confabula (improbablemente) que fue modelo de los desnudos del maestro. Por lo cual, podemos imaginar una intimidad entre los dos personajes: la duquesa y el pintor. El apasionado y tormentoso carácter del pintor, de esta forma se mezcló con los datos reales y los novelescos de la biografía de la duquesa. Donde el deseo protagoniza el conflicto humano entre ambos. La mirada del pintor sucumbirá ante el deseo del Otro, una mirada domada y depuesta ante la potente imagen imaginada y representada en una pantalla que absorbe y polariza pero no neutraliza el deseo imaginado en la mirada del Otro como una mirada no vista que nos muestra lo Real y nos reduce a la vergüenza.



160. Francisco de Goya. *La duquesa de Alba*. 1797.



161. Francisco de Goya. *La duquesa de Alba*. 1795.



162. Detalles.

La mirada se ve, afirma Lacan (1964), como la mirada que me reduce a la vergüenza, no es una mirada vista, y aquí está el punto importante: «es una mirada imaginada por mí en el campo del Otro» (Lacan, 2010, S, 11, p. 91). Una mirada que en el sujeto, se sostiene, como al inicio dijimos, en una función de deseo, y en palabras del propio Lacan: «Todo deseo humano se basa en la castración» (Lacan, 2010, S 11, p. 125).

5. 3. 5. 4. 2 ANAMORFOSIS

Según la R. A. E, anamorfosis proviene del griego “transformación”, y en la única entrada en nuestra lengua, dice:

-pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se mire.

De ahí, que Recalcati, imaginamos, asocia de esta manera esta “segunda estética lacanianana”: «La estética anamórfica se constituye por ende sobre la ambivalencia constituyente de lo ominoso freudiano» (Recalcati, 2006, p. 21).

Si no recordamos mal, lo siniestro freudiano tenía su función ambivalente en aquello que habiendo sido familiar se torna *unheimliche*, de tal forma que puede llegar a producir espanto. Se produce una incursión en “lo familiar” que se tornará siniestra: *unheimliche*.

En el seminario 11 (1964), se produce un cambio en el goce, se presenta un nuevo paradigma de éste. Si anteriormente, en la estética del vacío, el goce era de carácter masivo, inabarcable y fuera de alcance además, si la proximidad a este vacío era extrema, corríamos el riesgo de sufrir las consecuencias de un poder incandescentemente y deflagrador. Ante este riesgo, la única opción de aproximación será mediante la obra artística, que se organiza y constituye en torno a ese vacío irrepresentable de la Cosa, ahora éste se convierte en un goce fragmentado. ¿Esto qué quiere decir? pues que el goce es fragmentado en objetos “a”. Ahora ya no estamos situados al vórtice de un abismo de vacío habitado por la ausencia de la Cosa sino más bien, en lo que podemos denominar como un “pequeño hueco”, ese hueco ahora será ocupado por la obra de arte como objeto “a” que sustituirá al goce perdido. El goce ya no encuentra su función en el significante, aquel que provocaba el vacío que era habitado por la ausencia de la Cosa, ahora el objeto “a” es propiamente un elemento del goce. Recordemos que la belleza como función de lo bello se convirtió en barrera protectora de lo *unheimliche*, cuando la obra era, freudianamente, como un velo de lo inconsciente, cuando el deseo y el fantasma gestionaban el goce y lo mantienen fuera del registro simbólico e imaginario, situándolo en lo Real al lado de *Das ding*. Ahora no es así, el goce aparecerá localizado y estructuralmente delimitado en la función operativa de la castración simbólica, de tal forma que el goce es distribuido y fragmentado, lo cual facilitará el acceso a lo Real.

El papel casi exclusivo de la anamorfosis lacianiana es poder extraer una especie de saber, que sea aplicable a la obra de arte visual mediante la función cuadro. Esta función, tiene su originalidad en revertir las características principales del campo escópico donde el sujeto era el artífice de la representación. En la representación clásica, mediante la perspectiva renacentista, se proyectaba una cartografía geométrica del espacio donde la visión se ordenaba en función de las imágenes. Función definida claramente por una correspondencia de puntos entre dos unidades en el espacio. El sujeto se asemeja a una especie de punto geometral. Lacan (1964), rememora los conocimientos de Leonardo da Vinci, Vitrubio, Vignola, Alberti y Durero que con sus reflexiones nos brindaron una aproximación a la leyes geometrales de la perspectiva. En este sentido, la perspectiva geometral se convierte en un proceso de demarcación del espacio y no de la vista. La visión en esta propuesta, se verá reducida a una concepción rígida y lineal que Lacan comparará con el falo erecto, aquel que, en lo imaginario de la madre, fijaba al sujeto. Lacan pregunta:

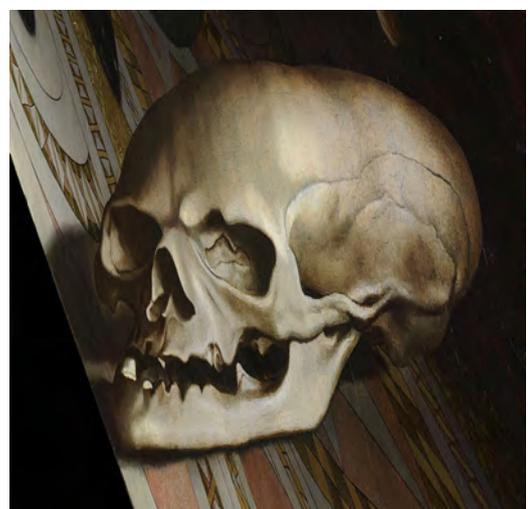
¿Cómo no ver en esto, inmanente a la dimensión geometral –dimensión parcial en el campo de la mirada, dimensión que nada tiene que ver con la visión como tal- algo simbólico de la función de la falta, de la aparición del espectro fálico? (Lacan, 2010, S, 11, p. 95).

Entonces, es cuando entra en función la anamorfosis, concretamente en el cuadro de Hans Holbein (1497-1543), *Los embajadores*, que reproducimos a continuación.



163. Hans Holbein.
Los embajadores. 1553.

En este cuadro podemos contemplar, a los pies de los personajes, en la parte inferior, el artificio ilusorio geométrico de la anamorfosis. Si nos ponemos en una determinada posición, en la parte derecha, casi pegados a la imagen, podremos contemplar la calavera tal como sería en la visión de la perspectiva geométrica clásica como mostramos a continuación



164 Detalle.

Como podemos comprobar, la mirada facilitada, propia del régimen escópico, ahora es cuestionada o respondida por otra. La mirada frontal, a modo de falo erecto, es sorprendida por una mirada oblicua que responde como una incipiente erección que surge del deseo, pero un deseo distinto al de la búsqueda de plenitud fálica de la perspectiva geometral ilusoria. En su lugar aparecerá algo extraño:

Holbein hace visible algo que es, sencillamente, el sujeto como anonadado –anonadado en una forma que, a decir verdad, es la encarnación ilustrada del menos \bar{f} ($-\phi$) de la castración, la cual para nosotros centra toda organización de los deseos a través del marco de las pulsiones fundamentales. (Lacan, 2010, S, 11, p. 95).

En esta articulación, Lacan (1964), propone articular el falo como símbolo, con el objeto "a" mediante la presencia del falo imaginario negativizado ($-\phi$). Esta presencia imaginaria, no real y ausente (negativizada), es lo que propicia la captura de la mirada. En palabras de Lutereau:

[...] la captura de la mirada, en la cicatriz de la mancha, es la sutura que en lo imaginario encarna la operación simbólica del falo al hacer a la mirada condescender al placer de la visión. La operación del falo simbólico hace de la mirada una función pulsátil. (Lutereau, 2012, p. 93-94).

Recordemos que el falo simbólico Φ representa el símbolo del lugar donde se produce la falta de significante (cfr. 5. 3. 3. 5. 2). La captura de la mirada en lo imaginario convierte a ésta en placer de la visión, en placer de desear, definitivamente en objeto "a", en goce. La mediación simbólica atrapa lo imaginario y somete a esa captura a una función pulsátil. Conviene no olvidar que la castración simbólica se localizará por sus efectos imaginarios (cfr. 5. 3. 4). Esa mirada que mediante la operación simbólica del falo ha condescendido al placer de la visión, es decir, que mediante la ausencia de significante de un objeto imaginario, como la ausencia simbólica, o el símbolo de la falta, entendiendo esta falta como «del falo no en tanto tal, sino en tanto hace falta» (Lacan, 2006, S, 11, p. 110). Por lo tanto, como veníamos diciendo, en esta función de la mirada que vemos en el cuadro de Holbein podemos plantearnos si realmente, más allá de la apariencia, que en la estética trascendental y en la perspectiva geometral se postula y verifica como apariencia, por lo tanto ilusoria, ¿está la falta, o por el contrario está la mirada, ésa que nos devuelve y confronta la calavera anamorfótica? Lacan (1964), responde que el objeto "a", vale como símbolo de la falta, es decir, del falo. Cuando estamos situados a nivel del campo escópico y del registro imaginario que sufre las consecuencias de la castración simbólica, nos recuerda Lacan, que ya no estamos en el nivel de la demanda, sino en el del deseo, pero no del Otro, sino al Otro. Por eso, la función de la mirada:

[...] ha de ser buscada aún más allá. Veremos entonces dibujarse a partir de ella, no el símbolo fálico, el espectro anamórfico, sino la mirada como tal, en su función pulsátil, esplendente y desplegada, como en este cuadro. Este cuadro es, sencillamente, lo que todo cuadro, una trampa de cazar miradas. (Lacan, 2010, S, 11, p. 96).

Podemos decir, que ante el cuadro de Holbein se presentan dos opciones visuales a la hora de mirar la geometría anamórfica: la frontal y la oblicua. La primera, nos ofrecerá una mancha extraña y sin sentido, informe ante una mirada desinteresada y objetiva, en cambio, si lo miramos "de costado" como símil de una mirada interesada y distorsionada por el deseo, es cuando la mirada condicionada por la mancha anamorfótica nos revelará lo Real que nos mira y que, obviamente, se sostiene por su función pulsátil.

Partiendo de la operatividad estética como medio capaz de facilitar el encuentro con lo Real, el objeto anamórfico prevalecerá sobre el objeto cotidiano que era sublimado. Pasamos de un objeto ordinario a un objeto informe y oblicuo que nos muestra, que la auténtica reciprocidad especular es nada más que una mera ilusión, por lo que la anamorfosis mostrará que, en la práctica de la pintura, no se da una reproducción realista de los objetos en el espacio. La dimensión geometral nos muestra que el sujeto está manipulado y atrapado en el campo de la visión, como ocurre con en el elemento anamorfótico del cuadro de Holbein. Esa mancha informe que flota y que se presenta para ser mirada, para hacer caer en la trampa al que mira, como una forma de reclamo o convocatoria por parte del cuadro donde acabaremos atrapados por esa mancha «enigmática», «ese objeto mágico que flota»: «Refleja nuestra propia nada, en la figura de la calavera. Empleo, por lo tanto, la dimensión geometral de la visión para cautivar al sujeto –relación evidente en el deseo que, sin embargo, permanece enigmático» (Lacan, 2010, S, 11, p. 100).

Nos enfrentamos al engaño de la percepción, debido a la ruptura del espacio que en nuestra propia percepción acontece. El proceso ilusorio de la percepción se hace posible gracias a la operatividad de la visión geometral, como una visión situada espacialmente en un enclave que esencialmente no es visual, más bien es una dimensión geometral cautivadora.

5. 3. 5. 4. 3 NO ME VE PERO ME MIRA

En el capítulo *La mirada como objeto a minúscula*, del seminario 11 de Lacan (1964), que estamos tratando, no sólo se plantean la disyunción entre el ojo y la mirada atribuyendo funciones diferentes a cada cual, sino que mediante los siguientes apartados: la anamorfosis, la línea y la luz y ¿Qué es un cuadro?, Lacan acabará por plantear la función y el sentido de la obra de arte. Si por nuestra parte ya hemos abordado la esquizia del ojo y de la mirada y la anamorfosis, ahora procederemos a determinar cómo Lacan nos ofrece ciertas claves que nos permitan articular el arte actual, a través de la mirada y la mancha, ahora ya anamorfótica y entendida no desde la ortodoxia geometral liminar, sino desde un planteamiento más flexible y permeable, con los productos artísticos de los que podremos destacar su particular especificidad cualitativa en base a sus capacidades estéticas, para acercarnos a lo Real vertido como extimidad simbólica que hace surgir lo *unheimliche*.

Estableceremos como punto de partida la capacidad del arte que Lacan revierte en la función cuadro, para determinar lo que diferencia al arte de lo que no es arte. Una fórmula quedará proclamada: donde se da la función cuadro, hay arte; si ésta función está ausente, no hay arte. Esta fórmula se sustenta en dos significaciones:

1 Debe posibilitar y producir el encuentro con lo Real. En ese encuentro no es el sujeto el que contempla la obra, es la exterioridad de la obra la que aferra al sujeto, pero no es una caída del sujeto al vórtice de la Cosa. Más bien, Lacan (1964), hace referencia a un placer del ojo, el hecho de ser atrapado por el cuadro como una experiencia estética de abandono, algo es dado no a la mirada, sino al ojo (Recalcati, 2006, p. 23)

2 La segunda significación se establece en relación con el problema de la figurabilidad misma del sujeto, en el sentido de que la función cuadro no proporciona una representación del sujeto sino más bien una representación del límite de su posibilidad de representación. El ser-ojo atrapado por la función cuadro revela allí su carácter más radical: la función mancha, que muestra al sujeto como entregado a la mirada del Otro, una mirada que viene desde afuera,

lo que proporcionará que la idea clásica del sujeto como artífice de la representación sea subvertida. No es el sujeto que mira, es el Otro que mira al sujeto (Recalcati, 2006, p. 23). Este es el efecto siniestro y ansiógeno que provocará la experiencia de ser mirado, de ser objeto de la mirada del Otro. Entonces ahora, el punto de perspectiva que se localiza en la mirada está emplazado fuera del sujeto, es exterior a él. Como dice Recalcati: «Es el corazón sartriano de la estética anamórfica de Lacan: no es el sujeto que mira, es el Otro que mira al sujeto» (2006, p. 23). Cuestión ésta reflejada en el episodio contado por Lacan (1964), cuando siendo niño acompañó a unos pescadores: «Petit-Jean [...] me enseñó algo que estaba flotando en la superficie de las olas [...] una lata de sardinas» (Lacan, 2010, S, 11, p. 102).

Ante la imagen de aquella vulgar lata que resplandecía bajo el sol, el pescador le preguntó: *¿ves esa lata? ¿la ves? Pues bien, ¡ella no te ve!*. Para el joven Lacan, este episodio resultó poco gracioso pero sumamente instructivo:

En primer lugar, si algún sentido tiene que Petit-Jean me diga que la lata no me ve se debe a que, en cierto sentido, pese a todo, ella me mira. Me mira a nivel del punto luminoso, donde está todo lo que me mira, y esto no es una metáfora. (Lacan, 2010, S, 11, p. 103).

Es la caja de sardinas, en el cuadro del mar como mancha y objeto que brilla (luz). El joven Lacan se sintió mirado, avergonzado de ser como una mancha que a su vez era mirada por la lata que brillaba, y el marinero que, con su pregunta, (mediante lo simbólico que absorbió lo imaginario, es decir la imagen idealizada que el joven Lacan poseía como observador de la vida de los marineros, donde él se convirtió en una mancha sospechosa y vergonzante a través del brillo de lata de sardinas y de la acción simbólica en la pregunta del pescador) le confirió un estatus en lo Real. La posición cómoda e idealizada del sujeto contemplativo se vio quebrada al convertirse en objeto, en mancha:

La mancha es, por ende, una función de aniquilación del sujeto de la representación, puesto que conmueve el ser del sujeto lo aniquila [...] Hay obra de arte cuando hay encuentro con la mancha, con aquello que agujerea el marco puramente representativo de la organización semántica de la obra. (Recalcati, 2006, p. 24).

La clave está en romper el marco puramente representativo de la organización semántica, es decir, de los efectos de sentido, de la interpretación de la obra, donde al sujeto, como función mancha, le es imposible reconocerse puesto que se convierte en un exceso que ha sido excluido de la captura del significante:

El punto ciego de la visión tiene que ver justamente con este exceso constitutivo. El sujeto es el lugar de la representación que, sin embargo, no puede representarse a sí mismo. Es la misma paradoja que caracteriza al significante como diferencia pura; el significante está en relación con otro significante, justamente por la imposibilidad de representarse. (Recalcati, 2006, p. 24).

Lo irrepresentable se convierte en la «extimidad» de la representación. Es decir, en hacer pública la parte más íntima, en revertir la interioridad a la mirada del Otro. Con lo que Lacan (1964), con la estética anamórfica, evitará la deriva del arte actual, «deriva psicótica» del «realismo psicótico» donde lo amorfo, junto con la apología de lo horrible, encuentra su amparo. Lacan se interrogará en torno a la función del arte «como operación simbólica que hace surgir lo Real» (Recalcati, 2006, p.

24), en clave de lo irrepresentable o lo que no puede ser figurado, pero entendido sólo mediante sus estatutos formales, no de contenido. La extimidad en relación, solamente, con la forma.

La función del cuadro es la función donde el sujeto deberá encontrarse como tal. Para ello, es necesario asumir que el sujeto en su extimidad formal se reconocerá como límite irrepresentable, como mancha que en su función obturará la cadena significativa (cfr. 5. 3. 4), al devenir en lo que podemos contemplar cómo lo Real, su real, que es más propio del sujeto, donde ese real, ahora irreductible al orden significativo, excluirá al sujeto de la cadena significativa en la cual es representado. De tal forma, que una de las funciones del cuadro es la de no entrar en la representación, no puede volver sobre la representación y conmina al sujeto situándolo como límite de la representación. Ya no funciona la idealizada representación geométrica narcisista.

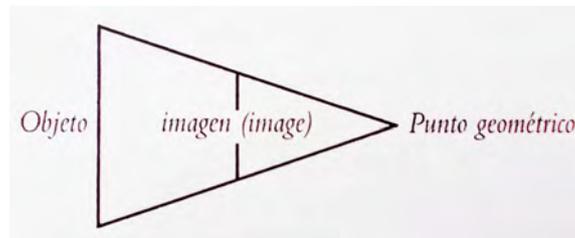
En la estética anamórfica, el sujeto se sitúa, estéticamente hablando, más allá del vacío habitado por la ausencia de la Cosa, distanciándonos de la peligrosa e hipnótica incandescencia que delimita la zona de lo Real. Con la mirada anamórfica será la obra misma, la que nos presenta la opción estetizante que revierte el anonadizo marco referencial formal y nos muestra lo Real mediante ese exceso que surge del interior. Ahora, el sujeto asume que cierto elemento ansiógeno ha fracturado su registro imaginario (cfr. 5. 3. 3. 5. 5) y le devuelve una mirada que imaginada en el Otro, funciona como un resorte que impulsa y expulsa frecuencias de extimidad que se vuelven impúdicas, es decir, conscientemente éticas (cfr. 5. 3. 4. 4).

Ahora bien, podemos encontrar cierta confusión paradójica respecto a cómo puede ser, que lo Real no significantizable pueda llegar a ser representado en el marco del registro imaginario. Recordemos (cfr. 5. 3. 3. 5), que al abordar las funciones del objeto "a", imposibilitado como objeto de conocimiento que escapaba a las leyes de la estética trascendental, por lo tanto irrepresentable. Nos encontrábamos con la paradoja de que ese objeto tan sólo podía ser imaginado en el registro especular. Pues bien, como veníamos diciendo, en la estética anamórfica, se plantea el problema de cómo podemos representar lo irrepresentable, de hacer surgir esto a través de la figura. En este caso, lo Real es tratado «no como centro excluido del mundo de la representación» (Recalcati, 2006, p. 25) y sí como encuentro con lo Real. Aquí el concepto *Das Ding*, como sinónimo de una realidad exenta de significado, quedará excluido a favor de un encuentro con lo Real. Ahora, ya no se trata de alcanzar la dignidad de la Cosa, se trata de abordar un proceso destructor del marco representativo clásico mediante la función mancha activada, por la función cuadro. Es decir, el punto ciego que inhabilita la representación del sujeto, más allá de la mera apariencia representativa, y ejerce una hipnótica atracción de la mirada como objeto "a", donde la visión del ojo y la mirada se disyuntan. Estamos ante una estética, cuya función primordial es la de conminar al sujeto a establecer una relación discontinua con lo Real, partiendo del límite que ejerce su propia irrepresentabilidad, más allá de la ilusoria apariencia. La mirada anamórfica revela cierta discontinuidad real propuesta por la mancha en la visión, es decir, en el ojo que no encuentra su pítanza.

5. 3. 5. 4. 4 SOY MIRADO SOY CUADRO

Ya hemos comentado en repetidas ocasiones la disyunción entre el ojo y la mirada. Ésta, es la mirada del mundo que preexiste al sujeto y nos condiciona como «seres mirados en el espectáculo del mundo» (Lacan, 2010, S, 11, p. 82). El sujeto es mirado desde todos los lados como una mancha, como *speculum mundi*. De tal forma que como hemos señalado anteriormente, el sujeto se encuentra ante una doble inoperancia, fijado en una doble posición: es visto al mirar. Recordemos la anécdota de la lata: «Me mira a nivel del punto luminoso, donde está todo lo que me mira» (Lacan, 2010, S, 11, p. 103), y representado al representar.

Lacan (1964), creará dos esquemas, -al que añadirá un tercero-, para ilustrar la doble posición del sujeto: uno será mediante un cono de visión que emana del sujeto, mientras que el otro cono emana del objeto en el punto de la luz, lugar este que se convertirá en la mirada.

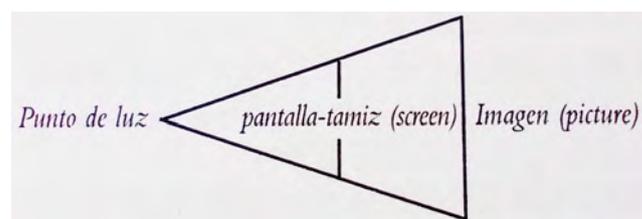


En este primer cono, el sujeto está ubicado en el punto geométrico, desde donde la imagen se reproduce en base a unos puntos de referencia en perspectiva entre el sujeto y el objeto, esto le permitirá la visión de una reproducción que podrá ser representada lo más parecido a la visión del ojo, es decir, naturalista. Es la función del velo descrito por Alberti e ilustrado por Durero.



165. Alberto Durero. *Institutionum geometricarum*. 1525.

Pero en esta relación ilusoria que se establece entre la apariencia y el sujeto o el ser, Lacan (1964), nos advierte de que lo esencial se encuentra en otra parte, no en la simbólica línea recta geométrica facilitada, sino en el punto de luz, en el punto luminoso: «[...] punto de irradiación, fuente, fuego, surtidor de reflejos. La luz se propaga en línea recta, sin duda, pero se refracta, se difunde inunda, llena» (Lacan, 2010, S, 11, p. 101).



Como vemos en este esquema, el vértice del cono se ha invertido, y la mirada de las cosas u objetos se estructurará a partir del punto luminoso que capta la visión. La luz adquiere una autonomía

propia en el campo de la mirada. No sólo somos ojo que ve, también cuerpo iluminado, punto de luz que es mirado:

No soy simplemente ese ser punctiforme que determina su ubicación en el punto geometral desde donde se capta la perspectiva. En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro. (Lacan, 2010, S, 11, p. 103).

Somos cuadro del que formamos parte, donde el órgano ojo en sus funciones retinianas, nos informa constantemente mediante la profundidad de campo, ya que lo que es luz, me mira formando «algún juego de luz y opacidad» (Lacan, 2010, S, 11, p. 102). Gracias a esta luz que me mira, «en el fondo de mi ojo algo se pinta» (p. 103). Esto que se pinta, no se corresponde solamente con la relación construida mediante la perspectiva geometral, también se corresponderá con las funciones de la luz, que emana como reflejo de una superficie «que no está para mí, de antemano, situada a su distancia» (p. 103), ilusoriamente cercana, lo que para Lacan (1964), supone que algo está elidido, suprimido en esta relación geometral: la profundidad de campo, que es lo que establecerá la diferencia con la perspectiva y el cuadro. Esa profundidad de campo, ese *sfumato* desenfocado y borroso «con todo lo que presenta de ambiguo, de variable, de no dominado por mí en absoluto» (Lacan, 2010, S, 11, p. 103).



166. M. C. Escher. *Mano con esfera reflejante*. 1935.

Esta imagen puede acercarnos a la idea de la mirada como espectáculo del mundo, donde somos mirados por el mundo que nos mira. La esfera reflejante nos devuelve a la vez la mirada del mundo y la finita representabilidad de la representación.



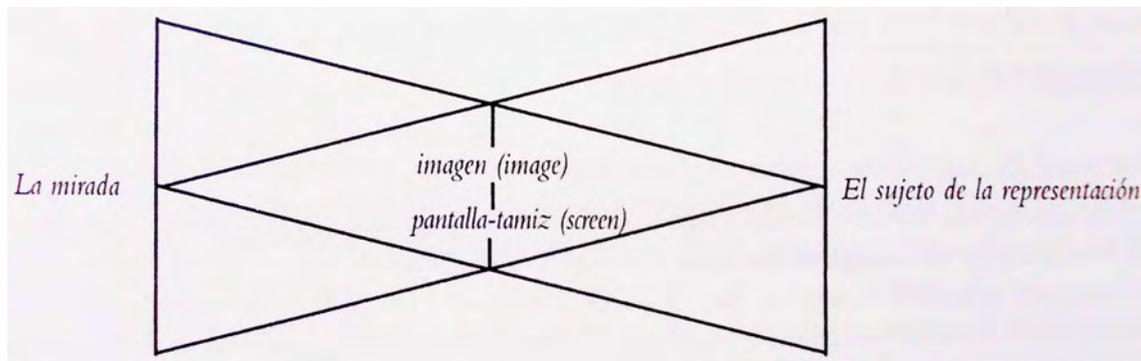
167. Jan van Eyck. *El matrimonio Arnolfini*. 1483.

En esta otra imagen la función del espejo situado al fondo también podría ser la mirada del mundo como una forma de contemplación aparentemente anodina pero a su vez altamente significativa puesto que como un ojo omnipresente capta toda luz y retiene la imagen del reverso desde una mirada ocular cuya convexidad recoge mas información.



168. Detalle.

5. 3. 5. 4. 5 LA IMAGEN-PANTALLA ENTRE LA MIRADA Y EL SUJETO DE LA REPRESENTACIÓN



En este tercer y último esquema, Lacan (1964), enfrentó los dos conos, y de esa superposición, entre la mirada y el sujeto, surge una nueva propuesta: la formación de la imagen-pantalla entre la mirada y el sujeto de la representación. Por lo tanto, esta imagen-pantalla se vuelve en factor mediador entre la mirada y el sujeto, pero surge debido a ciertos cambios relacionales que se han producido en las funciones del punto geométrico y el punto de luz. Partiendo del primer cono, encontramos que sitúa en el campo geométrico al sujeto de la representación; y el segundo cono, convierte al sujeto en cuadro, así lo explica Lacan:

Por consiguiente, en la línea de la derecha está el vértice del primer triángulo, punto del sujeto geométrico, y en esa misma línea, también, me convierto en cuadro ante la mirada, que se coloca en el vértice del segundo triángulo. Esta vez, los dos triángulos están superpuestos, como sucede efectivamente en el funcionamiento del registro escópico. (Lacan, 2010, S, 11, p. 112-113).

Como bien señala Lacan (1964), tenemos que tener claro que ahora ya no estamos en el campo de la visión habitual. Hemos superado ciertos aspectos funcionales del campo de la visión y nos hemos encontrado inmersos en el funcionamiento del registro escópico, es decir, de la función de la mirada como objeto "a" propiamente dicha donde, en el campo escópico, esta mirada se encuentra afuera, por lo tanto, soy mirado. Ahora soy un cuadro, soy visible. La mirada de afuera determinará al sujeto en su esencialidad intrínseca, al igual que propicia su incursión en la luz y le hace llegar su efecto. La mirada posibilita que ese sujeto sea como fotografiado, es decir obtener una imagen latente retiniana que espera ser revelada. Pero con este nuevo esquema, lo que Lacan plantea se encuentra más allá de la mera representación y la apariencia. El sujeto humano como sujeto del deseo en su esencialidad de hombre, no suele quedar atrapado o encarcelado en la captura imaginaria e ilusoria, en el señuelo o la máscara de la representación, digámoslo, en la apariencia. El sujeto juega y se orienta en ella, se sirve de ella. Esa función operativa de la pantalla como mediador entre la mirada y el sujeto de la representación, tiene su base en la capacidad del sujeto para aislar su función:

En la medida en que aísla la función de la pantalla y juega con ella. El hombre en efecto, sabe jugar con la máscara como siendo ese más allá del cual está la mirada. En este caso, el lugar de la mediación de la pantalla. (Lacan, 2010, S, 11, p. 114).

A nivel fenoménico, podemos entender esta mediación como un tamiz o filtro, como sería el caso de unas gafas solares que impiden que los fuertes rayos del sol nos dificulten la visión. Sería como una pantalla que «restablece las cosas en su estatus real» (p. 114), pero como bien advierte Lacan (1964), y nosotros consideramos como punto clave y fundamental: «A nivel perceptivo, es la manifestación fenoménica de una relación que ha de ser inscrita en una función más esencial, a saber, que es su relación con el deseo la realidad sólo aparece como marginal» (Lacan, 2010, S, 11, p. 115).

Esta es una de las claves para entender la función de la pantalla-imagen en la creación artística donde funciona como tamiz que, a diferencia de la estructura del velo que cubre pero al mismo tiempo es índice y registro que señala y sugiere una presencia latente, la estructura de la pantalla resultará de un orden diferente: la pantalla recubre lo que de otro modo no puede ser visto. No para descubrirlo y que pueda ser visto, sino para polarizarlo a través de una superficie. A nivel de los fenómenos ópticos, la polarización²²⁸ modifica las ondas luminosas mediante la reflexión o la refracción por medio de un polarizador, de tal forma, que pasan a propagarse en un determinado plano. Ese determinado plano ahora pantalla-imagen es la que polarizará y contendrá el resultado de la superposición de los dos conos: el del sujeto como punto geometral y el del punto de luz como mirada. Pero volvamos a la cita de Lacan en la cual nos dice que en el nivel perceptivo, la pantalla-imagen es inscrita en una función más esencial. En la realidad, la pantalla nos restablece las cosas en su estatus real, pero la realidad, en su relación con el deseo, aparecerá como un estatus marginal. ¿Qué quiere decir Lacan? En nuestra modesta opinión, nos está proponiendo establecer la función de la pantalla-imagen, no como el medio que permite restablecer las cosas en su estatus real, sino que no podemos olvidar que la realidad, cuando el deseo impera, adquiere un estatus marginal. La imposición del placer de desear, de alcanzar compulsivamente un más allá de la satisfacción del deseo, de, peligrosamente, sumirse en los límites de una realidad psíquica (*cfr.* 4. 3. 4. 5. 1. 1. 2. 1), arriesgando y bordeando los límites de la realidad donde la fantasía de volverse patológica, revelará la concepción fantasmática del conflicto psíquico. Por eso, si la realidad es experimentada como estatus marginal, tan sólo será posible gestionarla por la intermediación del fantasma que nos permita conducir el desiderativo y compulsivo encuentro, con el objeto perdido, objeto "a". Si la realidad adquiere un estatus marginal, entramos en el terreno de la ficción, de lo imaginario, donde se disuelve el principio de realidad y el consiguiente orden significante. Lacan (1964), nos recuerda que «En verdad, éste es un rasgo de la creación pictórica que parece haber pasado desapercibido» (Lacan, 2010, S, 11, p. 115). Para Lacan en un cuadro -lo que para nosotros supone el arte meramente visual-, siempre notaremos una ausencia: la que ejerce la visión al instaurar el poder separativo del ojo en el «campo central». Éste, se encontrará ausente y reemplazado por un agujero, que es el reflejo de la pupila, detrás de la cual está la mirada. El cuadro establece una relación con el deseo por lo que siempre se encontrará marcado el lugar de una pantalla central lo que propiciará que, ante el cuadro, el sujeto se encuentre restringido como sujeto del plano geometral, por lo que si en la pantalla, en su relación con el deseo, la realidad aparece como un estatuto marginal, el sujeto que se encuentra en el punto geometral estará escindido de la realidad y fijado a la pantalla-imagen de la ficción que en su relación con el deseo excluye a la realidad. De ahí que el cuadro no actúe en el campo de la representación. La pintura se revela como una doma miradas, lo que quiere decir que el que mira una pintura se ve obligado a deponer la mirada. Lacan (1964), hace una salvedad: la del expresionismo que realiza un llamamiento directo a la mirada como en el caso del expresionismo abstracto o de la pintura de Munch (1863-1944), Ensor (1860-1949), o Kubin (1877-1959), donde podemos resaltar que queda patente que, en estos casos, la función del artista se aleja de aquella pretérita demanda como organizador del campo de la representación, del efecto apolíneo pacificador de la pintura.

228 Conviene recordar que no debemos confundir la pantalla con el ojo. Lacan (1964), comenta: «La luz se propaga en línea recta, sin duda, pero se refracta, se difunde, inunda, llena –no olvidemos que nuestro ojo es una copa–» (Lacan, 2010, S, 11, p. 101). Ciertamente en el ojo la luz entre otras cosas se refracta, en la pantalla consideramos que se polariza y se forma la imagen en esa superficie que la contiene.

En este caso se procura cierta satisfacción a la mirada que no al ojo. Lo entenderemos con mayor facilidad mediante varios ejemplos.



169. Thomas Cole. *El curso del Imperio, la pastoral de Arcadia*. 1834.

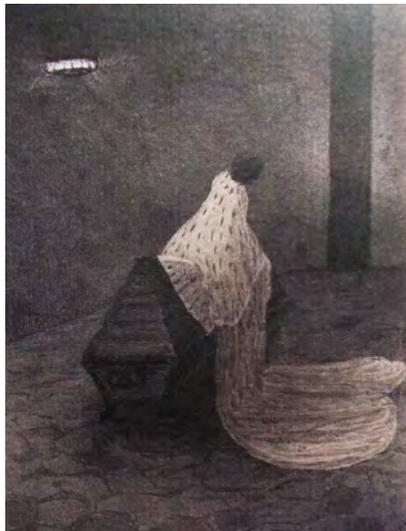
Si compramos esta obra con otras que son características del expresionismo podremos apreciar la diferencia del efecto apolíneo de la pintura, del efecto doma miradas. En esta obra de Cole (1801-1848), tal como su título indica y evoca estamos ante una representación de lo más placentera para nada desagradable, idílica, tal como estamos acostumbrados a ver o imaginar. Nada perturba la visión el campo que es dominado por el ojo. No hay necesidad de ejercitar ningún esfuerzo intelectual añadido, el ojo ha recibido su ración y siesteas ante el banquete ilusorio que duerme y doma la mirada.



170. Ernst Ludwig Kirchner. *Pastizal alpino a la luz de la luna*. 1919.

Ante esta obra de Kirchner (1880-1938), la cosa cambia, algo le es dado al ojo que se le indigesta y escupe. No es la habitualidad placentera que permite la apolínea homeostasis, algo hay que no funciona, algo hay que el ojo no logra captar. Tan sólo la mirada puede restablecer esa

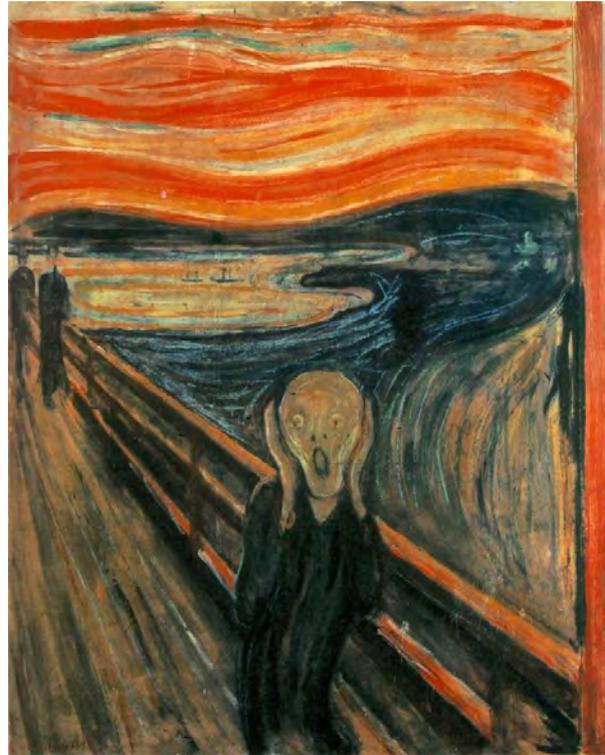
representación del mundo que no es la imagen del mundo representado, como la imagen idealizada de los objetos de la representación.



171. Alfred Kubin. *Lamina en homenaje a mi novia muerta* en 1903. 1903 y 172. *El sueño*. 1901-2.



173. Kandinsky. *Improvisación 9*. 1910 y 174. *Improvisación Barranco*. 1914.



175. Edvard Munch. *El grito*. 1893.

La disfunción entre el ojo y la mirada se acrecienta al representar la figura humana como en el caso del célebre cuadro de Munch.



176. Jackson Pollock. st. 1945.



177. Jackson Pollock.
One: number 31. 1950.

O ante las dimensiones de las obras de Pollock (1912-1956), que acrecentan la hilaridad de sus contenidos con su total renuncia a cualquier resto de figurabilidad en sus obras.

Lo que está en juego en esa función doma miradas es que la obra artística pueda procurar «algún sosiego a su deseo de contemplar» (Lacan, 2010, S, 11, p. 118), que nos dirigirá a la cuestión del *trompe-l'oeil* (trampantojo). Aquí cabe destacar, que la función del trampantojo y la del señuelo se diferencian.

En el apólogo de Zeuxis y Parrasios, la pintura del primero -las uvas pintadas que los pájaros trataron de picotear- hizo la función de señuelo, mientras que la de Parrasios -el velo pintado- engañó al propio Zeuxis al pedir que lo corriera, por lo que la pintura realmente se convirtió en un medio eficaz para engañar al hombre, dándole algo más -que debería estar tras el velo- de lo que se pide ver. El animal se vio embaucado por la apariencia superficial de las uvas, en cambio, el hombre, se vio seducido por lo que el velo tapaba. Para Lacan (1964), el cuadro rivalizará con la idea y no con la apariencia (*cfr.* 5. 2. 2), «Porque el cuadro es esa apariencia que dice ser lo que da la apariencia» (Lacan, 2010, S, 11, p. 119).

El *trompe-l'oeil*, en la pintura, da otra cosa. No es sólo lo que se ve, da algo más de lo que se pide ver, lo que se encuentra tras la cortina de Parrasios, y ¿qué es? Esa otra cosa, aquello más allá de lo que se pide ver, es el *a* minúscula «[...] a cuyo alrededor se libra un combate cuya alma es el *trompe-l'oeil*» (Lacan, 2010, S, 11, p. 119). De ahí que Lacan (1964), nos propone, en la figura del artista, la fuente de acceso a lo Real. De hecho, en la sociedad, el papel en el que se mantiene al artista es el de un agente que dialoga con un *a*, con un objeto "*a*" que reduce como creador en lo inconsciente y que busca en su obra no otra cosa que eso: lo inconsciente, eso que verdaderamente es real.

Para Hal Foster la pantalla se convierte en una especie de «reserva cultural», donde cada imagen puede convertirse en un ejemplo:

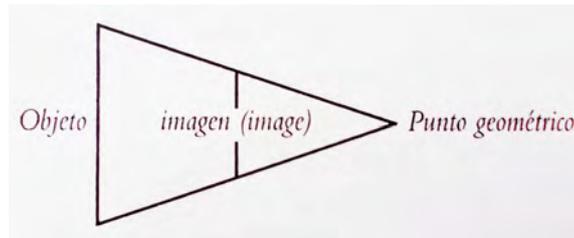
Llámesese las convenciones del arte, los esquemas de la representación, los códigos de la cultura visual, esta pantalla-tamiz *media* la mirada del objeto *para* el sujeto, pero también *protege* al sujeto *de* esta mirada del objeto. Es decir, capta la mirada, «pulsatil, deslumbrante y desparramada», y la *doma* hasta convertirla en una imagen. (Foster, 2001, p. 143).

Esta interpretación de Foster (2001), nos servirá para entender claramente la función simbólica de la pantalla que, como tamiz o filtro, polariza la iridiscencia deslumbrante de los objetos y nos permite manipular la limitativa captura imaginaria domando la mirada, puesto que el hombre: «[...]»

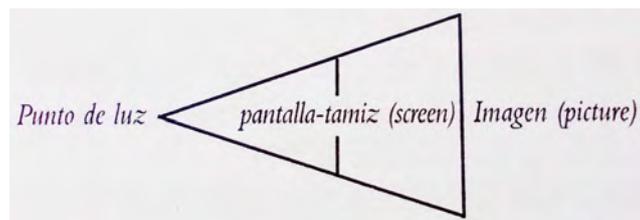
sabe jugar con la máscara como siendo ese más allá del cual está la mirada. En este caso, el lugar de la mediación de la pantalla» (Lacan, 2010, S, 11, p. 114).

Volviendo al esquema superpuesto, advertimos que:

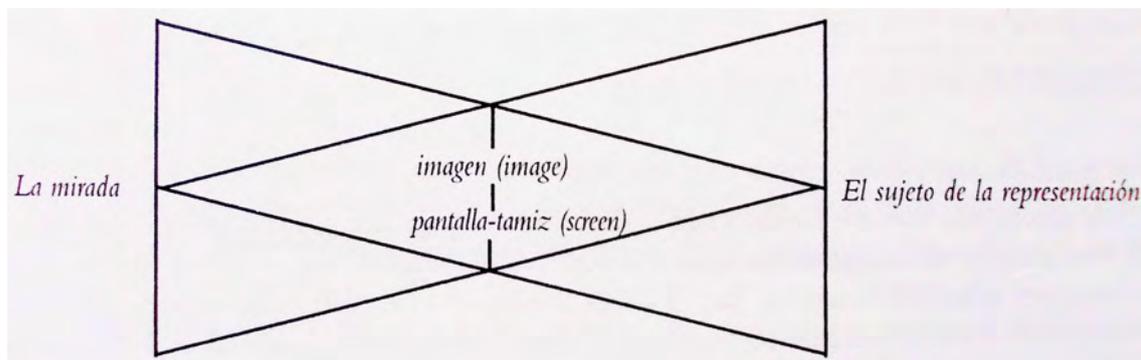
1 partiendo del primer cono, el sujeto desde el punto geométrico captaba la imagen del objeto.



2 en el segundo cono el punto de luz captaba el cuadro en la pantalla.



En el esquema final, la mirada desde el punto luminoso del objeto captura en la pantalla la imagen del sujeto de la representación en el cuadro, donde queda anulado el punto geométrico.



En la mirada quedará atrapado el sujeto, pero es la mirada desde el punto de luz de los objetos del mundo. Esa mirada que en la pantalla ha atrapado el cuadro donde se inserta el sujeto, puede ser domada, depuesta. Al dar al ojo su pitanza, se crea el efecto apolíneo de la pintura puesto que se le está dando "algo" al ojo, no a la mirada, lo cual determinará su abandono «un deponer la mirada», «como se deponen las armas». Esto nos demuestra, tal como dice Lacan (1964), que en la relación dialéctica entre el ojo y la mirada no se da coincidencia «sino un verdadero efecto de señuelo» (Lacan,

2010, S, 11, p. 109), por eso, magistralmente, Lacan nos lo ejemplifica mediante el amor ya que cuando, en el amor, pedimos una mirada, nunca es satisfactoria puesto que: *Nunca me miras desde donde yo te veo*. El efecto apolíneo de la imagen aplaca, tranquiliza pacífica la mirada, ciertamente diluye el deseo desasosegante. De aquí que la contemplación estética se regocije en el trampantojo al engañar al ojo, pero lo que de verdad aspira el arte es a domar la mirada dando al ojo su pitanza mediante la conexión de lo imaginario y lo simbólico en contra de la emergencia de lo Real. Dar al ojo lo que pide y deponer la mirada, encarcelarla como acertadamente designa Hernández-Navarro esta operación: «La cárcel de la mirada» (Hernández, 2006, p. 31).

5. 3. 5. 4. 5. 1 LA PANTALLA DE Lo Real

Hemos podido comprobar que la función cuadro, en cuanto acceso que posibilita el encuentro con lo Real mediante la obra de arte, también plantea el problema de la representación del sujeto. De tal forma que la función cuadro y la estructura del objeto "a" como mirada, plantearán, tal como indica Lutereau, «una crítica de la representación en el campo de la obra visual» (Lutereau, 2010, p. 5). En el momento en que la realidad, en su relación con el deseo, aparece como marginal, la función de la pantalla ya no restablecerá las cosas a su estatus real sino que mediante la articulación de la gestión del fantasma –ya que si la realidad ha adquirido un estatus marginal-, nos movemos en el terreno de lo ficcional e imaginario, del deseo que en la realidad psíquica se mueve como pez en el agua. Por lo tanto, la pantalla, tal como dice Lacan (1965-1966): «La pantalla no es solamente lo que oculta lo Real, lo es seguramente, pero al mismo tiempo lo indica» (Lacan, 1965-66, S, 13. Inédito).

De tal forma que esa pantalla es como un bastidor que soporta una estructura que mediante la pantalla se integra en la existencia del sujeto. En la experiencia escópica el punto de la mirada se establece en la pantalla que a su vez es el medio que nos permite canalizar experiencias tan diversas como el fantasma y el sueño, que conviene recordar que estas experiencias tienen un anclaje nuclear en el deseo inconsciente, en la estructura del sistema primario, y devienen preconscientes en el secundario. Lacan (1965-1966), lo indica de la siguiente forma:

Aquí está el punto pivote a partir del cual tenemos, si queremos dar cuenta de los términos mínimos que intervienen en nuestra experiencia como connotados por el término escópico y ahí desde luego no tenemos que ver sino con el recuerdo encubridor, tenemos que ver con ese algo que se llama el fantasma, tenemos que ver con ese término que Freud llama, no representación, sino representante de la representación. (Lacan, 1965-66, S, 13. Inédito).

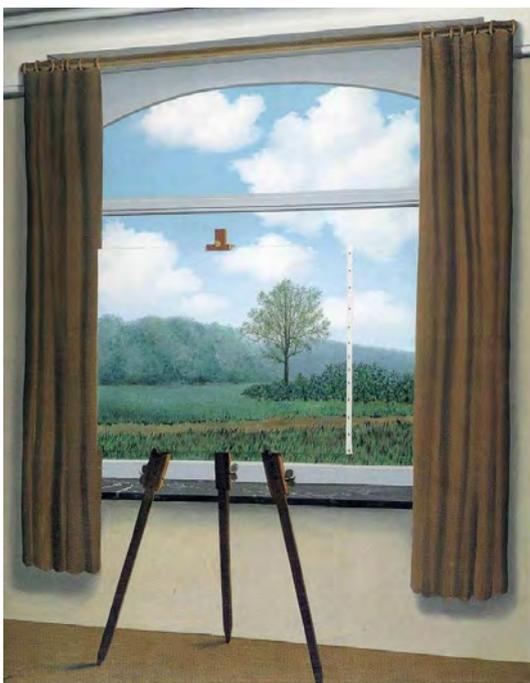
El representante de la representación, del cual anteriormente resaltamos su especial relevancia en (cfr. 4. 2. 1. 7), dentro de lo siniestro patológico y concretamente a la hora de explicar cómo funciona lo reprimido. En este caso, un cuadro, una pantalla que contenga una imagen. Recordemos el caso del hombre de los lobos dentro de lo que concebimos como las imágenes *unheimliche* (cfr. 4. 3. 4. 6. 2). En este caso las imágenes sensoriales traumáticas se polarizaron en la pantalla como el fantasma que me mira, entendiendo que una imagen en la pantalla, un cuadro como pantalla, un medio que nos facilite el acceso a la imagen, a la hora de analizarlo, no sólo debemos ceñirnos a los elementos significantes que evidentemente lo constituyen, también será un factor altamente importante la posición que el sujeto ocupe en esa retícula imaginaria. Por lo tanto, no sólo nos orientaremos por un reduccionismo sometido al formalismo de la imagen: una clasificación formal y descriptiva, que mayormente no nos interesa, sino validar lo que la función escópica puede desarrollar

en el cuadro, es decir, de la mirada como objeto "a". Para lo cual el espectador pasará a formar parte, a ser un habitante del cuadro (Lutereau, 2009, p. 116):

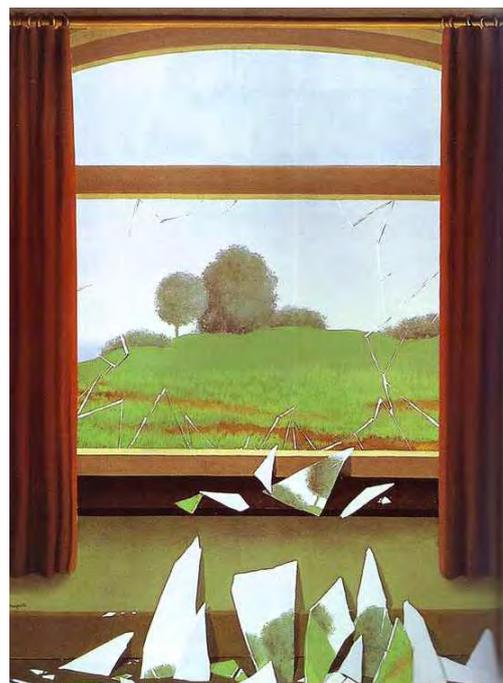
Si queremos dar cuenta de la posibilidad de una relación, digamos de lo Real, no digo al mundo, que sea tal que instruya se manifiesta ahí la estructura del fantasma, debemos, en este caso, tener algo que nos connote la presencia del objeto *a*, del objeto *a* en tanto es la montura de un efecto, no solamente, no tengo que decir lo que conocemos bien, no lo conocemos justamente, tenemos que dar cuenta de este efecto primero, dado de donde partimos en el psicoanálisis, que es la división del sujeto. (Lacan, 1965-66, S, 13. Inédito).

El ser, no sólo se constituirá como representación en un plano figura en un soporte. El ser deberá inscribirse también como sujeto necesario de la construcción, pero también se presenta elidido y por eso es necesario que en la representación se produzca algo: la presencia del objeto "a".

Los diferentes modelos del registro imaginario en Lacan, pasan desde el fenómeno especular a la introducción del objeto "a" donde al campo especular se incorpora lo no especularizable. Ésto, conlleva que el estatuto y noción de la imagen se vuelvan más complejos ya que la imagen no será sólo el soporte de una falta y su veladura, también se convertirá en «[...] sustrato de un real figurado como una cicatriz [...] o una *huella*» (Lutereau, 2012, p. 117). De ahí que el cuadro no es lo mismo que el espejo, es el objeto que me mira y no la mirada del Otro. Se establece una nueva función de la mirada: la función no representativa de la mirada. Ésta, se aleja de la imagen especular y del soporte de la falta y su veladura. Lacan la encuentra en el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez (1599-1660), donde tratará de reducir y circunscribir el estatuto del objeto mirada mediante dicha imagen. En este caso, la pintura no es como una ventana abierta al mundo. La pintura no es representación. No es una parodia de la representación como en los cuadros de Magritte (1898-1967).



178. Magritte. *La condición humana*. 1933.



179. Magritte. *La llave de los campos*. 1933.

En ambas obras el cuadro representa lo que debería estar ahí en la ventana. Está dando de comer al ojo, le está ofreciendo su pitanza a la vez que le pide que deponga la mirada, que ésta se someta a la ilusoria representación. Que "piquemos" en el cuadro al igual que hizo Zeuxis con los pájaros, que nos contentemos con la superficialidad de la imagen.

El cuadro de Velázquez se nos presenta enigmático. El pintor es presentado en una posición en que sus ojos captan la atención del espectador en el lugar que debería ocupar el modelo, alternando lo visible y lo invisible. La función del espejo es la única que establece la visibilidad como una visión robada a la realidad. Las Meninas, aunque muestra los elementos de la representación, planteará la dificultad que reside para representar el acto, el hecho mismo de la representación.



180. Diego Velázquez. *Las meninas*.1656.

En esta obra hay que buscar la función no representativa de la mirada en el bastidor invertido, en el reverso del cuadro que aparece en la parte derecha del cuadro. Volviendo al seminario inédito (13), de 1965-66, en la lección número 19 es donde Lacan planteó que, mediante la presencia del cuadro en el cuadro, se permitirá liberar la función de representación. El bastidor, como pantalla que soporta la estructura que integra la existencia del sujeto en esa experiencia escópica, donde el punto de la mirada se integra en la pantalla.

El cuadro no es una representación. En este caso el pintor, no aparece como el fantasma que desea verse proyectado en la escena, de hecho, el fantasma podría ser mentado a aparecer en el cuadro pero, como hemos dicho, el cuadro no es una representación: «El artista, como también cada uno de nosotros, renuncia a la ventana, para tener el cuadro» (Lacan, 1966, S, 13, inédito), al contrario que en Magritte, que nos impone la ventana de la representación, eso sí, ausente de representantes.

En el caso de *Las Meninas*, al no haber representación, el sujeto, que es el soporte del mundo que se representa, debería estar representado en su concepción clásica y trasparente a sí mismo. Aquello que demanda la pulsión escópica y que compulsivamente volveremos a ser. Velázquez, en su posición en el cuadro, nos impone el conocido: *Tú no me ves desde donde yo te miro*. Con lo cual se nos dice:

[...] la presencia en el cuadro de lo que solamente en el cuadro es representación, la del cuadro mismo que está ahí como representante de la representación, tiene la misma función en el cuadro que en un cristal en una solución sobresaturada, es que todo lo que está en el cuadro se manifiesta como, ya no siendo representación, sino representante de la representación. (Lacan, 1965-66, S, 13. Inédito).

Por eso es importante remarcar que ese *tú no me ves*, no hace referencia al lugar, *desde donde yo te miro*, Lacan puntualiza:

[...] me permitiré hacerles observar que en mi estilo no dije en absoluto: tu no ves ahí desde donde te miro, que el ahí está elidido, ese ahí sobre el cual el pensamiento moderno puso tanto el acento bajo la forma de Dasein, como si todo estuviera resuelto de la función del ser, abierto a que haya un ser ahí. No hay ahí, que Velázquez invoque si lo hago hablar en este tú no me ves desde donde te miro. En este lugar hiente, en este intervalo no marcado, precisamente ese ahí donde se produce la caída de lo que está en suspenso bajo el nombre del objeto *a*. No hay, en absoluto otro ahí. (Lacan, 1965-66, S, 13. Inédito)

Tan sólo en el gran objeto de la izquierda, el bastidor, es donde el artista se introdujo «como uno de esos personajes de fantasmagoría», en ese espacio en que el cuadro es una trampa para la mirada, para atrapar al que se encuentra delante del cuadro mediante la extensión de los campos del límite del cuadro, de la perspectiva. El cuadro en sí será el objeto "*a*", lo que nunca podemos asir, al igual que se desvanece en los límites del cuadro donde se produce la caída de la representación. El cuadro es la ventana, que es construida por el mero hecho de abrir los ojos y que el cuadro se esforzará en capturar «ese plano evanescente» entre el sujeto y el cuadro:

[...] que es propiamente lo que venimos a aportar todos nosotros, los tontos que estamos ahí en una exposición creyendo que no nos sucede nada cuando estamos frente a un cuadro, estamos capturados como moscas en la goma, bajamos la mirada como se bajan los calzones, y para el pintor se trata, si puedo decirlo, de hacernos entrar en el cuadro. (Lacan, 1965-66, S, 13. Inédito)

En *Las Meninas*, precisamente se produce en nosotros, *los tontos que estamos ahí*, un malestar. Existe un claro intervalo entre la enorme tela representada en su reverso y algo que pone el marco del cuadro: «Es pues, la presencia del cuadro en el cuadro lo que permite liberar el resto de lo que está en el cuadro de esta función de representación y es en esto que este cuadro nos capta y nos sorprende» (Lacan, 1965-66, S, 13. Inédito).

Nos topamos de bruces con la función no representativa de la mirada validada por un elemento: el cuadro que nos muestra su reverso, el bastidor, y nos oculta el objeto de deseo, el *Dasein* ése que Velázquez se niega a mostrar y con el que no trafica a través de su representación. Para Lutereau, el objeto "*a*" que proclama la división subjetiva del sujeto, en tanto montura de un efecto podemos encontrarlo en una sutil apreciación del objeto-bastidor que, como punto de luz, nos mira y nos captura en la pantalla a la vez que nos anula como sujeto del punto geométrico. El objeto "*a*" como

punto luminoso omitido, frustrado: «En el cuadro de *Las Meninas*, la cicatriz de este objeto mirante se encuentra en el borde luminoso del bastidor.» (Lutereau, 2012, p. 116).

Al igual que aquella lata de sardinas nos mira y nos vemos como mancha perdida en un punto ciego, inhóspito, que frustra al ojo pero alienta a la mirada, esa que tan poco usamos ya que la pantalla oculta lo Real aunque, a veces, con un ligero brillo, también nos indique su camino. En la historia del arte, podemos encontrar otros ejemplos en los que el artista oculta y muestra la invisibilidad de la representación y lo representado



181. Francisco de Goya.
La familia de Carlos V. 1800.



182. Rembrandt. *El artista en su estudio.* 1628.



183. Caspar David Friedrich. *Pintor en el estudio*. 1819.

5. 3. 5. 4. 6 Lo Real

Anteriormente abordamos la vía de lo imaginario mediante el velo de lo inconsciente y la estética del vacío, destacando la importancia de la capacidad del objeto artístico para ser representado, apurando el límite de la representación en el velo de lo inconsciente como una veladura simbólica. Por otra parte, mediante la sublimación lacaniana, hemos determinado que la acción del significante provoca que, en torno al vacío, se constituya el objeto artístico. Éste, como objeto artístico, nos acerca a la Cosa que habita con su ausencia el vacío de lo Real. Establecimos dos vías de acceso a la experiencia emocional siniestra en la estética. Una era la vía de lo imaginario que tenía sus antecedentes en las categorías de lo bello y de lo sublime, como hemos podido comprobar a través del trabajo de Eugenio Trías, donde la estetización apura ese límite del velo de lo inconsciente, y también mediante la estética del vacío donde las obras de Rothko se convertían en objetos sublimados hasta casi alcanzar la dignidad terrible de la Cosa que habita, con su ausencia, el vacío de lo Real. De la mano de Lacan, la sublimación se alejó de lo ideal y nos acercó hacia lo Real.

También es necesario señalar los cambios que se van produciendo en el paradigma del goce. Si en la estética del vacío el goce era inabarcable y fuera de alcance, en la estética anamórfica el goce se convierte en un goce fragmentado en objetos *a* (cfr. 5. 3. 5. 4. 2). En esta última, parte de la investigación estamos planteando mediante la mirada como objeto "*a*" minúscula, la capacidad de la práctica artística para establecer el contacto o el encuentro con lo Real -como hemos podido comprobar recientemente en la esquizia del ojo y la mirada-, la anamorfosis, la función cuadro y la pantalla. Recordemos que la mirada como objeto "*a*" llegará a simbolizar la falta expresada en la castración, está nos remite a la angustia, está a lo *unheimliche*, y las consecuencias de la castración simbólica, como no, se vierten en lo imaginario.

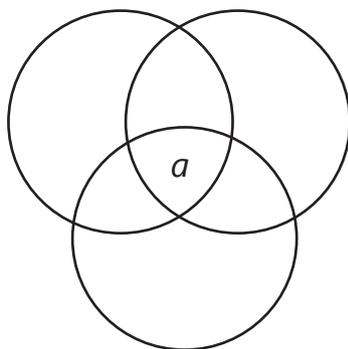
Ahora daremos paso a la otra vía, la de lo no simbolizado o la de lo Real, donde la estética propugna un encuentro con lo Real. Es nuestro deber señalar, ya en esta parte final de la investigación, que nos encontramos en situación parecida a aquella que Freud (1919, nos advertía cuando así argumentaba:

Por fin, nuestra predilección por las soluciones simples y por las exposiciones claras no ha de impedirnos reconocer que ambas formas de lo siniestro, aquí discernidas, no siempre se presentan netamente separadas en la vivencia. Si se tiene en cuenta que las convicciones primitivas están íntimamente vinculadas a los complejos infantiles y que en realidad arraigan en ellos, no causará gran asombro ver como se confunden sus límites. (BNOC, 1981, III, p. 2503).

Esta posibilidad de confundir los límites en la vivencia se refiere a la formulación final de lo siniestro: «Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convenciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación» (BNOC, 1981, III, p. 2503).

Si ya Freud (1919), nos advertía de la posibilidad de confundir dichos límites, no es menos probable que, respecto a las dos vías de articulación de la experiencia emocional siniestra en la estética, más de una vez, será probable que se confundan los límites entre lo imaginario y lo no simbolizado, entre una estética del vacío y una estética de lo no simbolizado y también de una estética del espectáculo como tal, donde el realismo psicótico se puede llegar a confundir con ciertos aspectos del señuelo y de un autismo psicótico destructivo que, en algunos casos, resultará fácil distinguir en las propuestas artísticas y en otros, los límites se mezclarán. Hemos de tratar de entender que lo imaginario forma parte del proceso del registro simbólico y a la vez del registro de lo Real. De ahí que resulte, en ocasiones, extremadamente difícil limitar sus cualidades referenciadas en la estética en torno a lo siniestro.

Tal como Lacan lo expuso en su gráfica del nudo borromeo, donde los tres anillos que circunscriben lo Real, lo simbólico y lo imaginario se engarzan entre sí de tal forma que, al separar un anillo cualquiera, se descompone su estructura general, de igual forma que la intersección de dichos anillos creará un espacio, el del a .



En esta parte final, trataremos de constituir la vía de lo no simbolizado o, como algunas veces definimos, la también llamada vía de lo Real. Este encuentro con lo Real, al igual que en la vía imaginaria, se produce en el registro imaginario. La emergencia de lo Real en el registro simbólico, al igual que en el registro imaginario, provoca lo *unheimliche*. La incursión del elemento ansiógeno rasgará la apolínea doma de la mirada y ahora, la mirada y la mancha anamorfótica amenazarán con invadir

nuestro mundo y sembrar el caos y la oscuridad. La irrepresentabilidad de lo siniestro no impedirá el encuentro o *tyché* con lo Real, y la pantalla-imagen nos permitirá manipular y crear imágenes-señuelo, que domestiquen la deflagradora acción del estímulo pulsional hasta rayar el austimo psicótico y eludir la limitada representabilidad de lo siniestro, en la extimidad más perturbadora acondicionada al devenir simbólico-imaginario. Si en un primer momento propusimos la irrepresentabilidad estética de lo siniestro en lo siniestro en la ficción (cfr. 5. 2) y el sentimiento de lo siniestro como producto de una operación racional y estratégica de estetización (cfr. 2. 1. 6, 3. 3. 11 y 4. 1. 3), ahora, una vez superada la limitativa sublimación freudiana (cfr. 5. 2. 1), nos encontramos que mediante la supuesta "estética lacaniana" se abre una nueva vía de acceso y encuentro con lo Real y que, en su idiosincrasia irrepresentable, se perfila como una experiencia próxima a lo *unheimliche*. La mirada y la mancha anamorfótica activan un proceso deconstructor del marco representativo clásico cuya consecuencia conlleva una relación discontinua con la realidad puesto que, en relación al deseo, la pantalla hace que la realidad aparezca de modo marginal lo cual facilitará un juego estetizante para gestionar el siempre *unheimliche* encuentro con lo Real. Esto, será posible en el arte actual y mediante la equiparación de lo Real con lo *unheimliche* (cfr. 5. 3. 5. 1), principalmente mediante las tres estéticas que ya señalamos en la articulación de lo vivenciado con lo imaginado (cfr. 5. 3. 1), y también en (cfr. 5. 3. 5. 2), al tratar la estética del vacío y diferenciarlo del llamado «realismo psicótico». En este caso, apuntamos que los objetos, cuando se convierten en «objetos fuera de lugar», ocuparán el registro imaginario-simbólico por la función de la pantalla. Una vez estetizados se convertirán en señuelos que, con su presencia, fascinan y cautivan enmascarando lo Real.

A las tres estéticas, ahora añadiremos una nueva visión la de Slavoj Žižek un auténtico maestro en articular las teorías lacanianas con la cultura popular.

5. 3. 5. 4. 6. 1 LA PULSACIÓN DE LA SUSTANCIA PRESIMBÓLICA

Slavoj Žižek (2000), en su trabajo *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, propone que en las principales y fundamentales teorías lacanianas que se sostienen en las categorías de la tríada de lo Real, lo simbólico y lo imaginario, el objeto "a", así como la oposición entre pulsión y deseo al igual que el sujeto dividido, son factores que podemos reconocer en los productos de la cultura popular, puesto que operan en las películas, las novelas, las obras de arte etc.

Si recordamos la obra de Holbein (imagen nº 163), podemos apreciar que desde una mirada frontal, veremos una mancha informe que tan sólo adquirirá sus propios rasgos desplazándonos a la izquierda y manteniendo una mirada oblicua. Es lo que Žižek (2000), llamará, mirando al sesgo, es decir «una mirada interesada, sostenida, impregnada y "distorsionada" por el *deseo*» (Žižek, 2000, p. 29). Un deseo que no existirá para una mirada frontal, objetiva... así pues, desplazado de esta función, el objeto "a" no existe. La mirada desinteresada que perciben las cosas tal cual son, es diferente de la mirada anamorfótica que mirando al sesgo percibe la sustancia del goce: la mancha anamorfótica. Para Žižek, es lo que nos impide caer en la psicosis. Si el objeto "a" no existiese, se disolvería el deseo y si el objeto de deseo desaparece, no hay angustia. Si no hay angustia, hay desaparición del deseo. La clave está en no satisfacer el deseo plenamente, en no maximizar el goce, en no recibir la incandescencia de la Cosa en el agujero de lo Real sino en posponer indefinidamente la plena satisfacción del deseo para no dejar de sentir el placer de desear, como un estado que llegue a reproducir la falta constitutiva del deseo y que provoque angustia, eso sí, angustia que gestionaremos en el síntoma. En este sentido, en (cfr. 5. 3. 3. 3. 1) ya señalamos que la angustia era la vía para acceder a lo anterior: al deseo y su objeto, al objeto real, que es lo anterior al objeto

del deseo. Esto se consigue mediante un factor satisfactorio desligado de la necesidad y asociado a la pulsión donde la satisfacción se vuelve goce, ya que no logrará la satisfacción del deseo en el objeto real, tan sólo logrará la satisfacción de la necesidad cuando lo que se demanda es el deseo, de tal forma que el goce y el deseo serán separados. La angustia activará el restablecimiento de la satisfacción más allá del deseo en el objeto, es el objeto real el que proporciona el goce.

El propósito "real" que establece la pulsión, no debe ser entendido como una meta donde se logra la satisfacción plena. La pulsión, como factor puramente dinámico, encuentra su esencia en una reproducción continua, en la cristalización de la *Triebregung*, de la estimulación pulsional (cfr. 5. 3. 3. 5. 5), en la relación imposible del sujeto con el objeto, causa del deseo donde la pulsión circula espasmódicamente y compulsivamente de una forma interminable en torno al objeto de deseo o señuelo, que determina la exclusión de lo Real de la pulsión y el objeto "real" a.

El objeto real, el que estaba antes del objeto del deseo antes de la composición imaginaria y simbólica, antes de la palabra, antes del significante que barre las huellas identitarias, es lo que Zizek denomina «la sustancia presimbólica» (2000, p. 33). Primero sustancia, por lo tanto no es un objeto concreto, es algo que se sustanciará en "algo" pero no sabemos en que, quizás algo parecido a aquella «cantidad fluyente» como energía psíquica o química que junto con la neurona, Freud (1895), trataba de describir en su inacabado *Proyecto de psicología* (cfr. 3. 1), y presimbólica por ser esencialmente desimbolizada, desimaginarizada y designificantizada, por tanto, cercana a lo Real.

5. 3. 5. 4. 6. 1. 1 LA NIEBLA Y EL OCTAVO PASAJERO

La niebla puede ser considerada como una sustancia que cubra lo Real. Así nos lo muestra Zizek (2000), mediante una novela de ciencia ficción: *La desagradable profesión de Jonathan Hoag* de Robert Heinlein. Resumiremos brevemente el argumento para situarnos en el punto que más nos interesa. Hoag contrata a un investigador privado, Randall para que le siga y averigüe qué le sucede cuando entra en un edificio, y en el inexistente piso trece desaparece. Randall tiene una aparición frente a un espejo. Un doble le insta a seguirle al otro lado, hasta el inexistente piso trece, donde descubre un comité que gobierna el universo. El relato finalizará cuando Hoag asume su identidad real. Agradecido, invita a Randall y su esposa a pasar un día en el campo donde les revelará toda la trama:

Les dice entonces que es crítico de arte, pero de un tipo peculiar. Nuestro universo humano es sólo uno de los existentes. Los amos reales de todos los mundos son seres misteriosos, desconocidos para nosotros, que crean diferentes mundos, diferentes universos, como obras de arte. Nuestro universo fue creado por uno de esos artistas universales. Para controlar la perfección artística de sus producciones, de tiempo en tiempo los creadores envían a alguien de su propia clase, disfrazado como habitante del universo creado (en el caso de Hoag, disfrazado de hombre), y ese personaje actúa como una especie de crítico de arte universal. (En el caso de Hoag hubo un cortocircuito, él olvidó quién era realmente y tuvo que solicitar los servicios de Randall.) Los miembros del misterioso comité que interrogaba a Randall eran sólo representantes de alguna divinidad inferior maligna que trataba de interrumpir el trabajo de los "dioses" reales, los artistas universales. Hoag le informa entonces a Randall y Cynthia que ha descubierto en nuestro universo algunos defectos menores: serán rápidamente reparados en las horas siguientes. Ellos ni siquiera advertirán el cambio, siempre y cuando, al volver en su auto a Nueva York, nunca bajen la ventanilla, en ninguna circunstancia y a pesar de lo que vean. (Zizek, 2000, p. 32).

Esta es la clave: no bajar nunca la ventanilla. De regreso, presencian un accidente donde un niño es atropellado. Al bajar la ventanilla para avisar a un policía:

Fuera de la ventanilla abierta no había sol, ni policía, ni niños: nada. Nada salvo una niebla gris e informe, latiendo lentamente como si tuviera una vida rudimentaria. A través de ella no podían ver nada de la ciudad, no porque la niebla fuera demasiado densa, sino porque estaba... vacía. De ella no se desprendía ningún sonido, no se veía en ella ningún movimiento. (p. 33).

Una vez la ventanilla fue subida, toda la escena exterior volvió a reaparecer, se restituyó el orden de la realidad y la espesa y terrible niebla desapareció. Esa niebla es para Žizek «lo Real lacaniano, la pulsación de la sustancia presimbólica con su vitalidad abominable» (2000, p. 33), que tan sólo puede ser evitada por la función de la ventanilla que, a modo de pantalla, evita el encuentro con lo Real. Los personajes de la historia de Heinlin vivían sumidos en un “pantallazo” continuo que, como en un cine, proyectaba una realidad ficcionada que gestiona el encuentro con lo Real. Para Žizek (2000), la ventanilla-pantalla se convierte en una experiencia fenomenológica que procura una barrera separadora entre lo exterior y lo interior, entre el gris informe de lo Real que sólo podrá ser visto si se produce el vacío en la pantalla, si se agujerea, se rompe o si tan sólo se interrumpe la proyección de los objetos de deseo no reales que nos permita, ante la ansiógena visión del gris nebuloso, percibir la vitalidad abominable de la sustancia presimbólica, aquella para la que no estamos preparados y que no se significa como objeto de deseo.

Siguiendo en el mismo ámbito, el de la ciencia ficción, en esta ocasión de la mano de la famosa película ya convertida en saga, *Alien el octavo pasajero* de 1979 dirigida por Ridley Scott, veremos como en esta película, y concretamente en las formas de la nave nodriza donde se encuentran los embriones del espécimen alienígena, Žizek encuentra rastros de ciertas similitudes con la Cosa presimbólica del cuerpo materno que podemos entender como «la sustancia viva del goce» (Žizek, 2010: 115). A este respecto, volvemos a hacer referencia al epígrafe donde tratamos la cuestión de las dos vías de acceso a lo Real (cfr. 5. 3. 3. 5. 2). Ahora volvemos a recordar que precisamente aquello que es anterior al objeto de deseo, por lo tanto constitutivo de ser el objeto real, es el pecho objeto parcial pero objeto del Otro materno que Žizek encuentra en su completud como la Cosa presimbólica del cuerpo materno, con todos sus entrantes y salientes como bordes y orificios pulsionales potencialmente cautivadores como posibles figuraciones presimbólicas que, vía alucinatoria, puedan compensar las primeras experiencia traumáticas y que en el goce, se convertirán en posibles objetos *a* fragmentados, como pudimos comprobar en el cambio de paradigma del goce que se produce en la anamorfosis (cfr. 5. 3. 5. 4. 2). De igual forma, estos bordes y orificios pulsionales erogenizados, nos pueden remitir a la pretérita *urphantasién* (cfr. 4. 3. 4. 3. 4), concretamente a la intrauterinidad experiencial, como escena primaria que en la experiencia onírica, nos remite a espacios angostos y estrechos que en los procesos psíquicos, se manifiestan mediante imágenes sensoriales como símbolos arcaicos (cfr. 3. 3. 1). La dimensión simbólica de las cavernas y grutas, a las cuales dedicamos especial atención en el epígrafe anteriormente citado, también para Trías (2000), adquiere una dimensión material materna, lo que en Žizek (2010), se postula como la Cosa presimbólica del cuerpo materno.

Volvamos a la película. La nave *Nostromo*, de vuelta a casa, recibe una señal de s.o.s. La tripulación es obligada por la compañía propietaria de la nave, a acudir a esa señal de socorro. En la misión explorativa, uno de los tripulantes es atacado por una especie de embrión que surge de un huevo gigante. Este embrión se fijará a su cara y, ya de vuelta en la nave, el embrión alienígena se desarrollará, aniquilando a toda la tripulación con el único fin de llegar a la tierra. Como es lógico, en este caso, una heroína lo impedirá. Pues bien, el planeta del que procede la señal y en el cual se encuentra el futuro alien, para Žizek se muestra como una caverna:

La caverna en el planeta desértico a la que los viajeros del espacio entran cuando la computadora registra signos de vida en ella, y donde el parásito que parece un pólipo se adhiere al rostro de Hurt, tiene la posición de la Cosa presimbólica –es decir, del cuerpo materno, de la sustancia viva del goce. Las asociaciones útero-vaginales que despierta esta caverna son casi demasiado intrusas. (2010, p. 115).

La posición de la Cosa presimbólica, el cuerpo materno, la sustancia viva del goce, las asociaciones útero-vaginales. Todos estos fenómenos o factores nos remiten al origen, al inicio, a la formación de las fantasías originarias o *urphantasien*, a las escenas primordiales de las cuales, la vida intrauterina forma parte, a la fascinación que siempre ha producido en los artistas el sexo femenino, entendiéndose su órgano, más allá del cual sólo encontraremos el vacío de la Cosa, aquello que no se puede simbolizar: lo Real. En el caso que nos ocupa, el alienígena.



184. Ridley Scott. Fotograma de *Alien el octavo pasajero*. 1979.



185. Ridley Scott. Fotograma de *Alien el octavo pasajero*. 1979.



186. Ridley Scott. Fotograma de *Alien el octavo pasajero*. 1979.



187. H. R. Giger. Ilustración de la Abandonada. 1978.

En estas tres imágenes podemos comprobar la efectividad de los diseños del fallecido Giger (1940-2014), artista mundialmente conocido y oscarizadamente reconocido por sus diseños para la película *Alien el octavo pasajero*.

Tal como dice Zizek (2010), las formas útero-vaginales intimidan ante el tamaño gigantesco que adoptan como acceso de entrada a la nave alienígena. Más que representar una vulva, en sí misma recuerdan a un agujero profundamente negro donde aparece pintada la nada. Este acceso al "útero simbólico" nos llevará por angostas grutas cavernosas cual dimensión material maternal. Los diseños del artista formulan una especie de materia biomecanizada donde se mezclan cartílagos y metales, confiriendo un aspecto tortuoso y amenazador a las supuestas grutas uterinas que descienden hasta el oscuro interior de la antropomórfica nave, donde se depositan los terribles depósitos ovíparos que, bajo una apariencia inocua, esperan la llegada del intruso que se convertirá en víctima del endoparásito alienígena.

Una vez alcanzado el fondo, el tripulante Kane se encuentra con el objeto aparentemente extraño pero familiar por su semejanza y forma: un huevo de dimensiones anormales.



188. Ridley Scott. Fotograma de *Alien el octavo pasajero*. 1979.

Este objeto empieza a tomar cierta posición anamórfica puesto que se revelará como un objeto que cambia de forma. A continuación mostramos cuatro fotogramas de la escena en que el embrión se aposenta como cuerpo extraño.



189, 190 y 191. Ridley Scott.
Fotogramas de *Alien el octavo pasajero*. 1979.



192 y 193. Ridley Scott. Fotogramas de *Alien el octavo pasajero*. 1979.

La nave alienígena, como caverna material materna presimbólica, es decir, como la sustancia viva del goce que, más allá de la satisfacción del deseo, se adhiere como fuerza pulsional que rebasa la pura necesidad. Ha dejado un parásito adherido al rostro de Kane a modo de «retoño del goce» y que será: «[...] un resto de la Cosa materna que funciona entonces como un síntoma, lo Real del goce» (Zizek, 2010, p. 115).

El objeto parasitario que tiene la cualidad de cambiar de forma –ya que con posterioridad se convertirá en un extraño monstruo bípedo– es lo que se localiza en una posición anamórfica. A decir de Zizek: «es un puro semblante» (2010, p. 115), que podemos concebir como la dualidad en la que se descompone el ser «entre su ser y su semblante» que diría Lacan. Lo que viene a ser lo mismo que la diferencia entre la apariencia y lo Real. Este nuevo pasajero, ahora ya el octavo extraño pasajero, es agregado «anexado como un plus anamórfico». Para Zizek (2010), este extraño, ahora ser, se revelará como lo Real, como semblante que en un nivel simbólico no existe, pero que en la película se torna protagonista. Es lo único que existe en realidad y, a la vez, encarna la cosa que causa el caos en la realidad ahora indefensa. El objeto resto de la Cosa materna que se encarna como lo Real del goce, es integrado en la realidad como un plus anamórfico, pero sólo es reconocido en su semblante o señuelo, en lo que oculta la verdad. Este acceso a la realidad a través del señuelo, que como síntoma hace funcionar el resto de la Cosa materna, nos indica subliminalmente que la verdad y el goce se hacen incompatibles puesto que reconocemos falsamente la Cosa traumática, es decir, mediante el síntoma que encarna el goce imposible. La consecución del deseo aplazado eternamente.

Si la verdad y el goce son incompatibles porque la dimensión de la verdad se abre camino sobre un falso reconocimiento o un señuelo que bordea la Cosa o propicia el encuentro con lo Real, ¿dónde quedará la función del arte?, ese arte que ya no es capaz de captar la realidad, que tan sólo se construye alrededor del vacío. La estética del vacío y la de lo Real se ordenan y construyen en la falta y la ausencia. Si bien la primera es directamente deudora de la ausencia de objetos, la segunda,

sin embargo, vuelve el objeto en cosa extraña, en objeto fuera de lugar a pesar de la estetización fascinante, como en el caso del reciente alien.

5. 3. 5. 4. 6. 1. 2 LA ESENCIA PRESIMBÓLICA COMO SUSTANCIA VIVA DEL GOCE

La esencia presimbólica de la materialidad materna, sustancia viva del goce fragmentado en objetos *a* asociada a las figuraciones imaginarias útero-vaginales, tiene un largo recorrido como medio de encuentro con lo Real. Si ya desde el arte parietal la representación de vulvas es numerosa, no será hasta 1866 cuando en la obra *El origen del mundo* de Gustave Courbet, se nos muestre en primicia, aquella parte elidida del cuerpo de la mujer mediante la separación de las piernas, que posibilita la visión de la vagina. Tema tabú, hasta entonces eludido de la representación pictórica.



194. Courbet. *El origen del mundo*. 1866.

[...] con Courbet aprendemos que no hay Cosa alguna detrás de su apariencia sublime, que si a través de ésta tratamos de abrimos paso a la Cosa misma, todo lo que obtenemos es la náusea sofocante de lo abyecto. (Zizek, 2002, p. 52).

Zizek nos advierte de la falsedad que encarna el velo de la pintura, el engaño sublimado que oculta la nada, como en el apólogo de Zeuxis y Parrasio, cuando éste fue conminado a apartar el velo que cubría la pintura. ¿Qué obtenemos de la representación, de aquello que ahora vemos? La náusea sofocante de lo abyecto, que me mira como mancha y me increpa provocando una náusea puesto que la realidad, en su relación con el deseo, se vuelve marginal y, concretamente en este caso, (para Zizek) abyecta. Ahora, la anamórfotica mancha y mirada me muestran que ciertamente, como dice Zizek, *no hay Cosa alguna detrás de su apariencia sublime*, tan sólo la náusea sofocante que me provoca la *unheimliche* emoción del encuentro con lo Real de la Cosa.

Curiosamente, esta obra perteneció a Lacan. Su compra le fue recomendada por Bataille en 1955. Los herederos de Lacan perdieron la obra, al ser embargada por el estado francés para poder sufragar las deudas generadas por los impuestos sucesorios. Esta obra, en líneas generales, fue

considera como el desnudo más escandaloso del mundo que jamás se haya pintado. Precisamente Lacan, la mantuvo oculta. Ideó un ingenioso sistema mediante un marco con doble corredera, así pudo ocultar la obra de Courbet con otra obra que le pidió que pintase a Andre Masson. Lacan puso un velo para ocultar el origen del mundo, la hendidura escandalosa, la herida abierta de la que emana la esencia presimbólica. Una obra que oculta otra obra, que nos protege de la náusea anamorfótica. De ahí que no nos extrañe cómo Lacan, según, Roland Léthier hablaba del sexo de la mujer: «[...] hablaba del sexo de la mujer como un lugar de horror, un agujero totalmente abierto, una `cosa´ de una oralidad extrema, con una esencia incognoscible: un real, una erotología» (Litoral, 2006, p. 68).

Hay otra obra que viene a ocupar un lugar importante en la historicidad del arte y que, según Calvin Tomkins, algunos historiadores detectaron en ella cierta relación con *El origen del mundo* (Tomkins, 1999, p. 509). Esta obra tiene como motivo principal una figura femenina desnuda con las piernas separadas. Se trata de *Etant donnés*, (1946-1966), de Marcel Duchamp. El título es el siguiente: *Dándose: 1ª el salto de agua y 2ª el gas de alumbrado*. La obra, en realidad es una instalación que se compone de diversos materiales y fue realizada a lo largo de veinte años. En una pared se encuentra una puerta de madera encuadrada en un marco de ladrillo. En la puerta dos agujeros nos permiten ver lo que se oculta al otro lado: una mujer desnuda, que sostiene un quinqué, integrada en un paisaje. Tomkins establece una relación con la obra de Courbet mediante la integración del arte retiniano en *Etant donnés*, donde lo retiniano y la idea como apariencia y aparición -es decir en lo freudiano como representante de la representación, y en lo lacaniano como el ser y su semblante-, se funden en la simbiosis de la mente y el cuerpo en el contexto del erotismo: «[...] el único ismo, como dijera Duchamp en una ocasión, en el que podía creer de verdad» (Tomkins, 1999, p. 511).

Aquello en lo que creer, y que guarda una estrecha relación con aquello que anteriormente apuntamos como una posible esencia incognoscible, como un real, como una erotología y también como parte implícita en la esencia presimbólica de la materialidad materna, sustancia viva del goce fragmentado en objetos a que, como estamos comprobando, están asociados a las figuraciones imaginarias útero-vaginales cuyos restos se presentan como síntomas en lo Real del goce, como un agujero totalmente abierto, como un lugar de horror, como una náusea sofocante de lo abyecto. También podemos recordar al Hombre de los lobos (*cfr.* 4. 3. 4. 6. 2. 1) y sus experiencias escópicas del sexo femenino como herida abierta por la cercenación del miembro peneano, la desaparición del pene en la vagina (*coito a tergo*), o la ausencia de pene en la madre (*cfr.* 4. 3. 4. 6. 2. 2).

195. Marcel Duchamp.
Etant donnés.
1946-1966.



Al acercarse al portalón, se verán dos agujeros a la altura de los ojos por los que el espectador debe contemplar lo que se oculta al otro lado del portalón (la imagen de la derecha). Duchamp nos situará en una posición voyeur, situará el objeto "a" en la mirada. Más allá de la apariencia lo que se nos da a ver, no es lo que queremos ver, el señuelo voyeur oculta lo Real. La imagen se convierte en un señuelo de lo Real, como reclamo sustitutivo del objeto de deseo perdido, de aquello que fue goce y que ahora, como objeto "a" de la mirada, se sustenta en la obra de arte. Ahora bien, la esquizia entre el ojo y la mirada, convierte a ésta en el medio que nos permite percatarnos de aquella falta en nuestra propia imagen, la falta de *a*. La mirada será el terreno donde este objeto "a", por lo tanto, se vuelva más evanescente dado que simboliza la falta central del deseo. La función del ojo y de la mirada se distancia y la función mancha, nos anuncia que ya existe una condición anterior ya que hemos sido mirados como seres en el espectáculo del mundo. Eso es lo que ocurre al mirar por los agujeros del portalón. Estamos mirando, pero a la vez somos mancha que nos reduce a la vergüenza de una mirada no vista, sino imaginada en el campo del Otro que forma parte del espectáculo del mundo omnivoyeur. El sujeto voyeur atrapado y entregado a la mirada del Otro (Duchamp), que nos sitúa fuera del dominio narcisista del sujeto como artífice de la representación: no es el sujeto que mira, es el Otro el que mira al sujeto. Ante la imagen tridimensional que oculta la puerta, se rompe el ilusorio marco representativo urdido por Duchamp. La organización semántica que conlleva los efectos de sentido de la interpretación de la obra se ve interrumpida, puesto que el sujeto voyeur se convierte en un exceso excluido bajo la mirada vergonzante imaginada en el Otro. Lo irrepresentable del sujeto se convertirá en extimidad *unheimliche* de la representación: «Ese coño lampiño perfectamente a la vista y entreabierto por la posición de las piernas atrae la mirada del espectador como un imán» (Tomkins, 1999, p. 502). La gruta creada por Duchamp desvela una imagen de ausencia identitaria tan sólo identificable por el sexo. Un sexo afeitado en perspectiva, como dice San Martín: «[...] el ojo ve el coño, y ambos órganos se funden por estereoscopia» (San Martín, 2004, p. 93).

La estereoscopia es una técnica que se caracteriza por poder recoger información visual tridimensional, es decir, lo que más se acerca a la realidad, esa realidad que, en su relación con el deseo, aparecerá como una realidad marginal, *unheimliche*, ansiógena y que se revela en la mirada anamórfica.

Así pues, pasamos (1) de la función estereoescópica -como mirada voyeur propuesta por San Martín, donde el *ojo y el coño* se funden, y se doma la mirada bajo el efecto apolíneo que da al ojo su pitanza atrapando a la mirada en su cárcel-, (2) a una mirada anamórfica donde el goce es fragmentado, distribuido en objetos *a* facilitando el acceso a lo Real, subvirtiendo la representación clásica donde el sujeto se representaba en el punto geométrico, punto de arranque de la simbolización de la dimensión facilitada. Ahora no, no es así. La mirada y la mancha anamórfica nos revelará lo Real, que nos mira sostenido en su función pulsátil, desde el punto de luz del objeto que revela lo Real y, finalmente, (3) a la avergonzada mirada imaginada en el Otro omnivoyeur, que me mira y que se sitúa a mi espalda donde es sentida como una mirada esquizoide. Entre la mirada del sujeto y la representación, entre el portalón con los agujeros y el interior tridimensional, Duchamp nos sitúa y fija, no en el campo de la visión habitual, sino en el campo escópico, inmersos en el funcionamiento del registro escópico, es decir, de la función de la mirada como objeto "a". Ésta es la clave propuesta por Duchamp. Por eso, la dificultad de esta obra radica en la confusión de no saber diferenciar entre la función del ojo y la mirada: mientras que la función del primero se encuentra en el campo de la idealizada visión, la función de la mirada se encuentra fijada en el funcionamiento del registro escópico. Duchamp otra vez nos alienta y predispone a jugar con lo que está más allá de la mera representación y la apariencia. *Etant donnés* Duchamp creó su propia pantalla-imagen, pero no como un velo que sugiere un latencia Real -tal como hizo Lacan con *El origen del mundo*-, sino como una estructura que recubre lo que de otro modo no podrá ser visto. En este caso, no para descubrirlo sino para que pueda ser observado en la pantalla que polariza el objeto perdido ocultando lo Real pero a la vez, también indicándolo. La obra de Duchamp nos conmina a replantearnos la posición que ocupa el sujeto en la red de lo imaginario donde el espectador pasará a ser un habitante

del cuadro, no ya desde el campo de la visión, sino desde el campo del registro escópico donde el fantasma no es la representación sino el representante de la representación (*cfr.* 5. 3. 5. 4. 5. 1). Aunque la obra de Duchamp no fue expuesta al público hasta 1969 en el Museo de arte de Filadelfia, y la de Courbet hasta 1995 en el Museo de Orsay, ambas poseen la capacidad disyuntiva de separar el ojo de la mirada, como acción que culmina en la diferencia que se establece a la hora de ver o mirar o una obra de arte. Cuando vemos saciamos el ojo y deponemos la mirada, función clásica que procesamos en el campo de la visión en la estética trascendental. Por el contrario, cuando miramos, nos situamos como sujeto deseante en el campo del registro escópico y somos mancha que habita el cuadro: somos mirados antes de que nosotros veamos. La obra de Duchamp, en su conjunto, puede ser considerada como una bisagra que articula y establece las grandes líneas de la historia del arte a partir de siglo XX, tal como comprobaremos a continuación.

5. 3. 5. 4. 6. 2 EL REALISMO TRAUMÁTICO

El arte posmoderno se caracterizó por el firme rechazo de las metas estéticas del gran arte moderno, que fueron codificadas principalmente en la estética formalista por la figura del crítico Clement Greenberg (1909-1994) donde sus mayores exponentes se concentran bajo el expresionismo abstracto, del que ya hemos dado señalada cuenta en (*cfr.* 5. 3. 5. 2).

La década de los años sesenta y setenta, con la aparición de nuevos lenguajes como el pop art, los happenings, el arte procesual, el land art, el video arte, y el arte conceptual principalmente, establecieron una deriva que más que excluir, tendió a incorporar a la producción artística toda clase de elementos extraños, tal como hizo Duchamp en su instalación. A partir de entonces, y de la mano de Hal Foster (2001), lo Real lacaniano fue incorporado a la escena teórica del arte, concretamente, en su trabajo recopilatorio *El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. En este libro, compiló una serie de artículos escritos con anterioridad, bajo un enfoque teórico con tintes psicoanalíticos, del arte y la cultura. Crítico con el modelo greenberniiano, Foster identifica dos genealogías, tal como refleja Hernández-Navarro (2006), en su fenomenal trabajo:

[...] una primera minimalista, que, por medio de la abstracción y el abandono paulatino del objeto, se aleja de la ilusión y el realismo; y otra, evoluciona a partir del Pop Art, entendido como una reapropiación del surrealismo, mucho más relacionada con el ilusionismo y la cuestión de lo Real. (Hernández-Navarro, p. 17).

En el capítulo quinto que da nombre a su trabajo *El retorno de lo Real*, es donde Foster, centra la noción de lo Real lacaniano mediante el realismo traumático principalmente. Antes de entrar en más detalles, debemos apuntar como ya hicimos en (*cfr.* 4. 3. 4. 6. 1. 10), un aspecto que llama nuestra atención. El término "el retorno de lo Real", resulta ciertamente incorrecto. Lo Real, no retorna como lo reprimido, lo que retorna -que es el trauma- es el desencuentro con lo Real -que es lo traumático-, además, como apunta Luciano Lutereau:

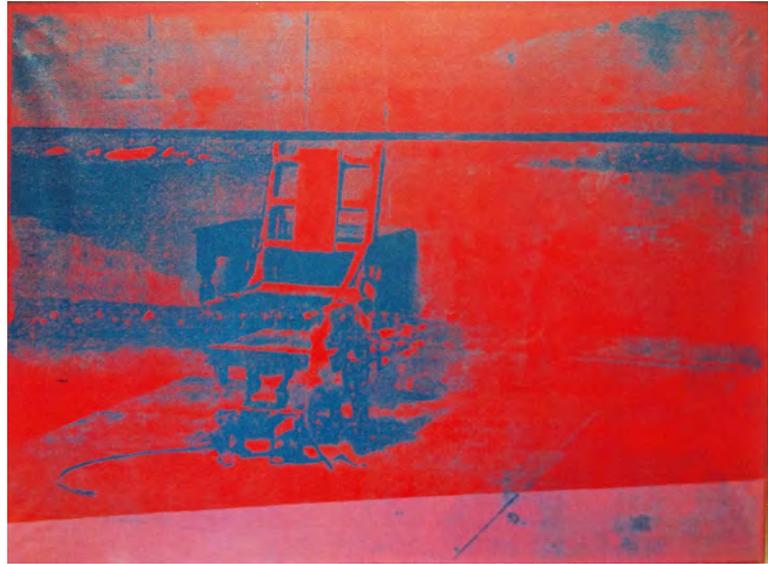
[...] ya desde el título el libro contiene una confusión conceptual (que después Foster evidencia en su análisis de lo traumático), dado que, para Lacan, la modalidad del retorno (de lo reprimido) es una característica del inconsciente, y no de lo Real. (Lutereau, 2010, p. 2).

Si bien somos de la misma opinión que Lutereau, también creemos que la aportación de Foster del concepto de lo Real a la esfera del arte, resulta sumamente interesante y estimulante fuera parte de esas confusiones. Prácticamente, es uno de los primeros autores que ha planteado en términos lacanianos una teoría estética, lo cual es digno de reconocer. Por eso la «lectura simulacral del Pop» (Hernández-Navarro, 2006, p. 18) llevada a cabo por lo “posestructuralistas franceses” no cubre el campo de la lectura traumática del arte Pop como lo hace Foster (2001), mediante su propuesta del realismo traumático. Foster se basará en el seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, donde, según él, Lacan (1964), define lo traumático como un encuentro fallido con lo Real. A este respecto nos dice Lacan:

La función de la *tyche*, de lo Real como encuentro –el encuentro en tanto que puede ser fallido, en tanto que es, esencialmente, el encuentro fallido- se presentó primero en la historia del psicoanálisis bajo una forma que ya basta por sí sola para despertar la atención la del trauma. (Lacan, 2010, S, 11, p. 63).

La *tyche* es el encuentro con lo Real y, a decir de Lacan, lo Real está más allá del retorno, del regreso o de la insistencia de los signos. Conviene recordar que Freud (1915), ya formuló que el síntoma se convierte en un signo del retorno de lo reprimido (cfr. 4. 2. 1. 1), por eso, tal como apuntamos al comienzo, lo Real no retorna. El encuentro fallido con lo Real se convierte en trauma y éste reaparece en lo traumático, se repite como signo de un retorno de lo reprimido por lo que la repetición no es equiparable a la reproducción, tal como lo indica Freud (1914), «*Wiederholen no es Reproduzieren*» (Lacan, 2010, S, 11, p. 58), de ahí que Foster (2001), entienda que la repetición «sirve para *tamizar* lo Real entendido como traumático» (Foster, p. 136). Por nuestra parte ya dimos debida cuenta de la compulsión a la repetición (cfr. 4. 3. 1. 7), resaltando la función ambivalente en los sistemas *Inc* y *Prec-Cc*, produciendo placer y displacer respectivamente.

Foster encuentra en la figura del artista Andy Warhol el paradigma del realismo traumático partiendo de la serie *Muerte en América*, donde Warhol repite y no reproduce, no representa, no realiza simulaciones. La pantalla-imagen de la repetición es desgastada y rasgada por la compulsiva insistencia repetitiva, y si la pantalla no sólo recubre, sino que para Foster (2001), protege al sujeto de la pulsátil y deslumbrante mirada del objeto, también en cierto sentido nos indica y señala lo Real (cfr. 5. 3. 5. 4. 5. 1), por eso, ante su ruptura, la realidad marginal y *unheimliche* se convertirá en Real. En este sentido la obra de Warhol refleja como ninguna otra la tragedia humana, pero bajo la máscara de los políticos y las estrellas de Hollywood que actualmente se ha exacerbado hasta lo pornográfico en la cultura visual y en los medios de masas con el papel de las celebritis y sus quince minutos de gloria. Warhol elevó la “escoria de la sociedad”, los asesinatos, ejecuciones, accidentes, la muerte del individuo como un hecho o acontecimiento que marca cual termómetro el síntoma de la enfermedad que aqueja a la sociedad de masas. La vida no sólo desaparece con la muerte, también en lo estereotipos y clichés banalizados donde el sensacionalismo fagocita la vida a cada instante. Tal como le ocurrió al propio Warhol su fama le llevo a ser confrontado directamente con la violencia cuando en 1968 Valerie Solanis atento disparándole y atravesando su cuerpo con una bala. A continuación reproduciremos imágenes de la serie *Muerte en América*.



196. Andy Warhol.
Gran silla eléctrica. 1967.



197. Andy Warhol. *129 muertos en un avión*. 1962.

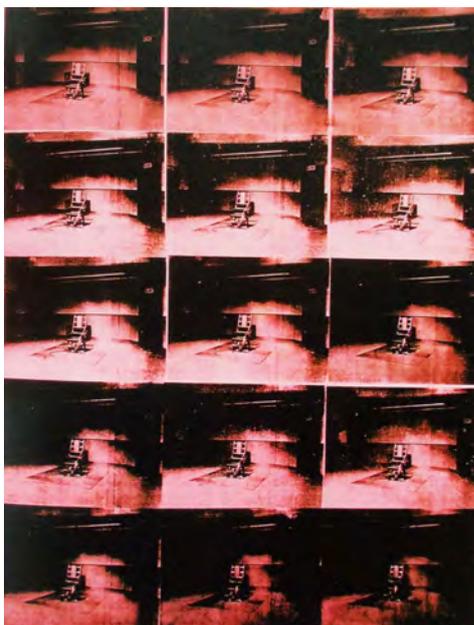
Ésta fue una de las primeras obras sobre la muerte, con la particularidad añadida de ser pintada a mano. Esta práctica fue abandonada al incluir una novedad en el realismo artístico: la especificidad material de uno de los medios de la cultura de masas, en este caso, el periódico, la prensa de donde Warhol sacaba directamente sus imágenes. Ampliándolas, se evidenciaba su especificidad mecánica y su reproducción masiva, prescindiendo del aura artística del que ya anunció su muerte Benjamin (1936). Warhol situaba las imágenes corrientes en la esfera artística, elevándolas a un estatus privilegiado y desposeyéndolas de su inherente y efímera vulgaridad como parte de un tabloide alejado de toda pretensión estética.



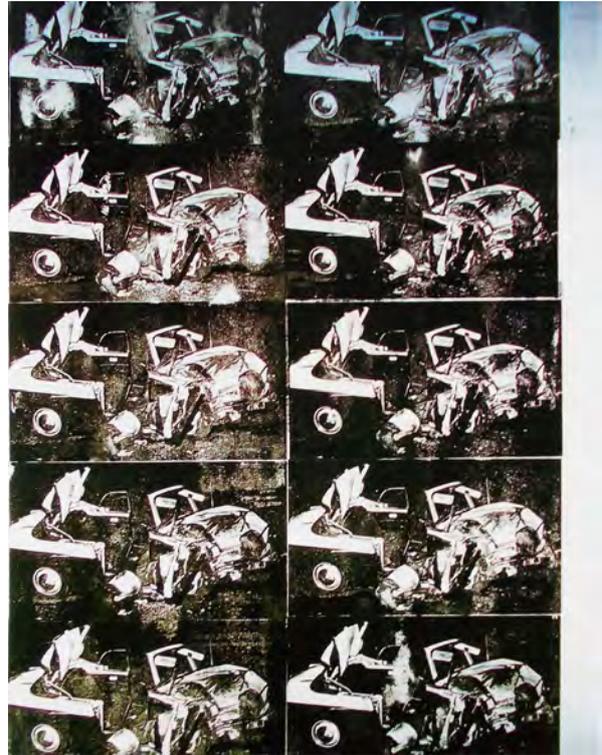
198. Andy Warhol.
El hombre más buscado
nº 1 y 2. 1964.

Warhol como artista, siempre estuvo rodeado de cierta polémica. Estas dos imágenes fueron expuestas formando parte de un mural en la Feria Internacional de Nueva York. La obra resultó tan conflictiva que las autoridades neoyorkinas sugirieron retirarla.

La estrategia repetitiva de Warhol pone en evidencia asuntos como los desastres, la violencia y la muerte. Su proceso apropiacionista refleja un síntoma compulsivo de la sociedad, de los medios de comunicación que muestran imágenes incesantemente y que sitúan al espectador en la más homogénea e indolente actitud debido a la sobresaturación visual. Como es el caso de las dos obras que reproducimos a continuación donde la repetición clónica de una misma imagen resalta el histriónico mimetismo que acabará por estereotipar esquemáticamente la representación de un elemento de la realidad que causa cierta inquietud. Anulada ésta por su impropria banalización. Como podemos comprobar a continuación.



199. Andy Warhol. *Desastre lavanda*. 1963.



200. Andy Warhol. *Desastre azul diez veces*. 1963.

Ante las obras de Warhol, para Foster, los espectadores no son *integrados* tan sólo sujetos que contemplan, ni *disueltos*, ya que una de las claves de la cultura popular es la de mantener al sujeto «entregado a las intensidades esquizo del signo-mercancía» (Foster, 2001, p. 140). Algo que el propio Warhol supo captar ya que se da una disposición diferente del sujeto-espectador frente a una pintura que frente a un televisor o un periódico, aunque aquí se encuentra la grandeza y genialidad de Warhol al equiparar y establecer una fuerte relación entre cierto hiperrealismo, y cierto apropiacionismo y en consecuencia obtener un producto o señuelo mediático altamente banalizado pero no por eso carente de sentido y con cierta capacidad de mancha anamórfica que subjetiva la realidad de lo Real en lo puramente imaginario.

En cierto sentido, tal como apuntamos en (*cf.* 5. 2. 2) la sublimación del objeto en su vertiente apropiacionista nos remite a la presentificación de la Cosa, es aquí donde Duchamp y Warhol se encuentran, en la ausentificación del objeto donde se lleva a cabo un autorrepresentación no significada que suspende su significación ordinaria. Una forma de apropiarse del objeto descontextualizándolo, ausentificándolo para llegar a percibir lo Real mediante la presentificación de la Cosa como medio que nos permita percibir mediante la ausentificación lo no imaginario: lo Real.

5. 3. 5. 4. 6. 3 LA VORÁGINE DE Lo Real

La aglomeración confusa de lo imaginario mediante el remolino de imágenes y objetos -que desenfadadamente pueblan la iconosfera globalizada del mundo- encuentran en el arte y en la cultura visual, una irrefrenable pasión por lo Real. Una vorágine que se alimenta de imágenes y objetos que, en cierta medida, mantiene al sujeto arremolinado y cautivo bajo el régimen carcelario

de la mirada. La actitud desintegradora y entregada del espectador contemplativo y mercantil, convierten en signos anodinos las señales y frecuencias articuladas con más o menos acierto por la ingente producción artística, sobresaturando la capacidad succionadora de la mirada en el régimen escópico -que se verá fragmentado en lo imaginariamente posible-, ante la marginalidad *unheimliche* de la realidad percibida como Real. Lo Real, en un primer momento, invade el registro imaginario. El registro simbólico propiamente dicho, no es invadido sino es por medio de la articulación de la función imaginaria con la simbólica como lenguaje. Conviene aclarar esta cuestión que ya fue apuntada en (cfr. 5. 3. 5. 1). Una de las características de las imágenes, es su trasmutación simbólica, es decir, ser interpretadas como símbolos, elemento éste que contribuye a construir el orden simbólico lacaniano. El referente de esta interpretación será Aby Warburg (1866-1929), historiador que marcó una escuela basada en la búsqueda de una historicidad, de un código pictórico donde ciertas imágenes se repiten de distintas formas y en distintos lugares, dando conformidad a la idea de un ordenamiento simbólico, no como una interpretación de símbolos fijos, sino como un intento de ubicación contextual de los símbolos en el ámbito cultural de una época. Ésta es la función que articula lo imaginario con lo simbólico puesto que el lenguaje codificado de imágenes se encuentra en todas las culturas pero lo importante, es reconocer que la imagen no sólo es imaginaria, también tiene una dimensión simbólica validada por el contexto cultural histórico en el que se encuentra reconocida como un lenguaje codificado.

En el contexto actual, como hemos mencionado anteriormente, donde lo Real es un referente cultural, hemos encontrado filiaciones con lo *unheimliche*, con el elemento ansiógeno que tiene en la angustia de castración su origen y que, mediante la estetización de la emoción siniestra, encuentra en la obra artística una propuesta que culmina con el encuentro con lo Real. Este encuentro se produce como consecuencia de unos cambios que afectan al goce, a la representación, al objeto y finalmente al sujeto y la falta o ausencia por él experimentada:

1 En el paradigma del goce: En la estética del vacío, el goce era lo inabarcable y fuera de alcance; en la estética anamórfica el goce, se convierte en un goce fragmentado en objetos *a*. (cfr. 5. 3. 5. 4. 2).

2 En el paradigma de la representación: La mirada y la mancha anamórfica, activan un proceso deconstructor del marco representativo clásico cuya consecuencia, conlleva una relación discontinua con la realidad puesto que, en relación al deseo, la pantalla hace que la realidad aparezca de modo marginal, lo que facilitará un juego estetizante para gestionar el siempre *unheimliche* encuentro con lo Real. (cfr. 5. 3. 5. 4. 6)

3 En el paradigma del objeto se desarrollará de dos formas diferentes: una, cuando el objeto es elevado a la dignidad de la Cosa y la otra, cuando los objetos pasan a ser objetos fuera de lugar. Cuando el objeto es elevado a la dignidad de la Cosa, cuando es sublimado, el arte no obedece al principio de placer, no busca la belleza, es cuando se puede encontrar la esencialidad del objeto. Se dará la disyunción entre el público que busca placer y el artista. Miller lo denominará como una anamorfosis generalizada (Miller, 1998, p. 324) (cfr. 5. 3. 4. 4. 2). Cuando los objetos, cuando se convierten en «objetos fuera de lugar», acabarán ocupando el registro imaginario-simbólico mediante la función de la pantalla que oculta lo Real. Una vez estetizados, se convertirán en señuelos que, con su presencia, fascinarán y cautivarán enmascarando lo Real. (cfr. 5. 3. 5. 4. 6).

4 En el paradigma del sujeto: de ser creador de la representación pasará, como mancha, a formar parte del cuadro, a ser mirado. Por lo tanto, es muy importante la posición que el sujeto ocupa en la retícula imaginaria, al ser mirado por el objeto (*cfr.* 5. 3. 5. 4. 5. 1 y 5. 3. 5. 4. 6. 1. 2).

5 Se establece una diferencia entre el efecto de lo *Unheimliche*, como aproximación a lo Real como goce total, como fenómeno ansiógeno que en ése vacío, donde «la falta viene a faltar», provoca la angustia respecto al vacío habitado por la ausencia de la Cosa en la sublimación (*cfr.* 5. 3. 5.1).

Todos estos cambios paradigmáticos se pueden resumir como la emergencia de lo Real en lo simbólico, y se llevará a cabo por dos vías tal como hemos explicado (*cfr.* 5. 3. 5), desde Freud hasta Lacan, para retomar al maestro vienés. Los *lacanes* teorizan, pero en ninguno de ellos encontramos una estructuración firmemente teorizada de lo *unheimliche*, más allá de meros apuntes y señalamientos comunes. Más que decir de los circunloquios en torno a *Das Unheimliche* que parafrasean hasta lo indecible las elaboraciones freudianas. En este último epígrafe, proponemos un encuentro con lo Real mediante el arte donde *Das Unheimliche*, encuentra ciertos acomodos que van desde la imagen hasta el objeto, donde el sujeto -entre la mirada y el objeto por mediación de la pantalla- salvará la presencia ansiógena de la realidad marginal, por la que percibimos: lo Real. En el Diccionario internacional del Psicoanálisis (II), encontramos una definición que resulta sumamente interesante:

Según Lacan, el psicoanálisis, para poderlo llevar a su término, debe modificar las relaciones del sujeto con lo Real, un Real que constituye esa parte irreductible, ese agujero en lo Simbólico a partir del cual se organiza la fantasía y el deseo del sujeto. Esta noción suscitó numerosos malentendidos; algunos interpretaron su resistencia a la formalización como un deslizamiento irracional; otros, al identificarla con el trauma, hicieron de ella una instancia de terror y de drama. Sin embargo, todos tenemos una experiencia intuitiva de ella que va de los fenómenos de lo *Unheimlich* a la angustia, del sinsentido de cierto tipo de humor a la invención poética que se sirve de la letra y que descompone el sentido. Así, cuando el marco de lo Imaginario vacila y falta la palabra, cuando la realidad ya no está ni ordenada ni pacificada por la pantalla de la fantasía, la experiencia de lo Real surge de manera particular para cada uno. (Mijolla, 2007, II, p. 1097)

Podemos deducir que, al abordar lo siniestro como una manifestación de lo Real, Lerude nos advierte de varias cuestiones:

1 se pueden dar ciertos malentendidos como consecuencia de esa resistencia a la formalización sistémica. Añadiríamos, que pueden derivarlo hacia una equiparación con lo irracional, pudiendo llegar a formar parte del pensamiento filosófico.

2 La identificación con el trauma, convirtiéndolo en una instancia de terror y de drama, como es el caso de Foster (2001), en sus dos trabajos, y que los teóricos estéticos tan asiduamente utilizan. Por nuestra parte ya hemos concretado nuestra posición a ese respecto.

3 La generalizada experiencia intuitiva que abarca de lo *Unheimlich* a la angustia, que surge cuando el registro imaginario vacila, duda y la palabra falta, cuando la realidad se presenta marginal puesto que la pantalla de la fantasía imaginario-simbólica ya no ordena ni engaña.

Entonces, lo Real surgirá, particularmente en cada sujeto, como algo *unheimliche* que, en su experiencia más extrema, se vuelve una fantasía patológica que -como concepción fantasmática del conflicto psíquico- es vivenciado en una realidad psíquica que se experimenta, mediante una psicosis alucinatoria de deseo o una ficción alucinatoria sustitutiva. Eso sí, ya estaríamos en el terreno de lo siniestro patológico.

5. 3. 5. 4. 6. 3. 1 Lo Real Y LA ESTÉTICA

Lacan (1981), en su primer seminario *Los escritos técnicos de Freud*, (1954-54), dijo: «[...] lo Real o lo que es percibido como tal es lo que se resiste absolutamente a la simbolización» (Lacan, 1981, S, 1, p. 110).

No puede ser simbolizado, por lo tanto tampoco imaginarizado, pero sí percibido. Conviene recordar que al abordar la falta del menos *phi* negativizado, de la castración imaginaria (cfr. 5. 3. 3. 5. 4), al centrarnos en lo *unheimliche* lacaniano, el objeto "a", que como falta habita en el Otro, se vuelve una presencia inaparente que, aunque no aparezca, puede dirigir la aparición de la imagen especular, tal como dijimos: *esa potente y ausente presencia, es el objeto "a"*. De igual forma, ese objeto "a", ese resto, es el que Miller considera que ocupará el lugar previsto para la falta (cfr. 5. 3. 3. 5. 5), allí donde Lacan nos dijo:

Lo *unheimliche* es lo que surge en el lugar donde debería estar el menos *phi*. De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta y con razón. Cuando algo surge ahí, lo que ocurre, si puedo expresarme así, es que la falta viene a faltar. (Lacan, 2006, S, 10, p. 52).

Miller a la vez pregunta y contesta: «¿No es este resto, objeto "a", el que, «mediante algún rodeo, viene a manifestarse en el lugar previsto para la falta?» (Miller, 2013, p. 110). Esa presencia inaparente que puede ser percibida funciona como *unheimliche*, y si lo siniestro es la incursión de lo Real en lo simbólico, lo Real se vuelve *unheimliche*, elemento de presencia inaparente que, como Real oculto tras la pantalla, espera ser desvelado. Aun así, en su compulsiva dinámica se percibe: es percibo ansiógena y cualitativamente existente, sin ser imaginario, carente de representación psíquica -como afecto del inconsciente que es-, recibido en la conciencia como una sensación ansiógena. No debemos olvidar que, para Lacan, este elemento provocador de lo *unheimliche*, de la experiencia emocional siniestra, hará su aparición donde el objeto "a" ha desaparecido, lo cual permite la normalidad del campo visual, que se verá perturbado con esta nueva aparición, rompiendo la homeostática representación geometrizada como símbolo de la falicización. Pero si el campo visual se trasmuta en campo escópico, la mancha y mirada anamorfótica harán su aparición conminando al sujeto a ocupar, en la retícula imaginaria, una posición desgeometrizada, como en una realidad marginal, que se vuelve *unheimliche*. Esa percepción, esa presencia inaparente, ha llevado acertadamente a una posición donde tal como nos dice Perniola: «La profundización de todas las certezas estéticas y críticas lleva a pensar que se puede captar lo Real sin ninguna mediación teórica y simbólica» (Perniola, 2002, p. 20).

De tal modo que el siniestro encuentro con lo Real, o desencuentro traumático, acabará generando angustia y, ante lo Real, «todas las palabras y categorías pierden importancia» (Perniola, 2002, p. 21). De tal forma, que debemos encontrar el medio de poder hacer que lo Real salga de su idiosincrasia irreductible implícitamente contingente, de que lo *unheimliche* pueda ser procesado mediante una producción de significados estratégicamente programados, mediante un desarrollo

proyectivo imaginario, como propuesta artística en base a una estetización que permita transformar la refractaria experiencia emocional siniestra, en un sentimiento racionalmente identificado.

Ahora bien, si vamos a tomar por buenas las teorías de Foster (2001) del realismo traumático, las de Wajcman (2001) del arte que agujerea, y las de Hernández (2006) de las estrategias antivisuales -que giran todas en torno al pensamiento lacaniano-, a la hora de establecer filiaciones con *Das Unheimliche*, tendremos que tener en cuenta que, al aplicar la teoría lacaniana a la estética, habrá que establecer las funciones de lo Real en su aplicación a la estética, y no sólo en el sentido donde las propuestas estéticas deben agujerear. Dice Hernández-Navarro: «[...] plantear estrategias antivisuales que están en cierto sentido relacionándolas todas ellas tanto con el concepto freudiano de "lo siniestro", entendido como el lugar de emergencia de lo Real en lo Simbólico» (Hernández, 2006, p. 21).

Sino también en la estética del vacío, por lo tanto el término antivisual nos parece un tanto limitativo para tratar de contener las variantes estéticas de lo *unheimliche*, tanto en la vía imaginaria como en la vía de lo Real. Por eso creemos conveniente especificar la estructuración de lo Real en la articulación de los tres registros, tal como hace Žižek (2006). Para este autor, lo Real se presenta en el arte contemporáneo mediante tres dimensiones que articulan, en cierta medida, los tres registros del nudo borromeo: lo imaginario, lo simbólico y lo Real. Recordemos que en la intersección entre los tres anillos se encuentra el objeto "a" (cfr. 5. 3. 5. 4. 6).

1 Lo imaginario: «lo Real es ante todo la mancha anamórfica, la distorsión anamórfica de la imagen directa de la realidad, en cuanto *imagen* distorsionada o en cuanto pura *apariciencia* que «subjektiviza la realidad objetiva» (Žižek, 2006, p. 191).

2 Lo simbólico: lo Real se presenta como lugar vacío, como estructura, como construcción que no está nunca realmente presente, que nunca es experimentada como tal sino que sólo puede ser construida retroactivamente y *debe* ser presupuesta como tal: lo Real como *construcción* simbólica» (2006, p. 191)

3 Lo Real: es el Objeto obsceno excremental fuera de lugar, lo Real «en sí mismo». Aislado, este último aspecto de lo Real no es más que un *fetich*e cuya presencia fascinadora/cautivadora enmascara lo Real estructural» (2006 b, p. 191).

A su vez, estas tres dimensiones de lo Real sitúan al sujeto ante tres opciones o estrategias que le permiten adquirir cierta distancia «respecto a la realidad ordinaria», sometiéndola a una distorsión anamórfica, introduciendo un objeto que no tiene lugar en esa realidad, o procediendo a sustraer o borrar todo contenido (objeto) de la realidad (2006, p. 191-192). Estas tres dimensiones de lo Real articuladas por Žižek sitúan al sujeto ante una experiencia *unheimliche*, bien sea imaginaria, simbólica o Real ya que puede encontrarse ante una realidad deformada, una realidad vaciada o una realidad que le impone un objeto cautivador. La situación del sujeto en la retícula imaginaria y bajo el prisma de las tres dimensiones de lo Real, le conducirá hacia una disposición en la que la representación no se podrá identificar, o bien no habrá nada que reconocer, y si lo hay, será deforme e ilusorio. Lo Real, el acceso o la vía a lo Real, como pudimos comprobar (cfr. 5. 3. 5. 2. 1. 1), en un primer momento fue realizado por la pintura de Malevich (1915), cuando pintó la nada desposeída de toda representación, cuando dejó pintado el cuadrado negro, el vacío, allí, dispuesto para ser rellenado otra vez. Al igual

que Wajcman (2001), Zizek es de la opinión de que el camino emprendido por Malevich (1915), fue fundamental para que posteriormente, Duchamp²²⁹ (1913-1946), pudiese realizar el ready made:

En eso se basa la complicidad entre los dos iconos contrapuestos del alto modernismo, Kazimir Malevich y su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, y Marcel Duchamp y su presentación de objetos *ready-made* como arte. La idea que subyace a la elevación del objeto cotidiano a la categoría de arte por parte de Malevich es que ser una obra de arte no es una propiedad inherente al objeto; es el artista quien, al apropiarse de un (o mejor dicho de CUALQUIER) objeto y ubicarlo en un cierto lugar, lo convierte en obra de arte: ser una obra de arte no es una cuestión del «¿Por qué?», sino del «¿dónde?». Y la disposición minimalista de Malevich no hace más que mostrar –aislar– este lugar como tal, el lugar vacío (o el marco) que posee la propiedad cuasimágica de convertir cualquier objeto que se encuentra en él en obra de arte. En resumen, no hay Duchamp sin Malevich: solo después de que la práctica artística haya aislado el lugar/marco como tal, vacío de todo contenido, puede alguien permitirse el procedimiento del *ready-made*. Antes de Malevich, un orinal habría seguido siendo un orinal, por más que fuera exhibido en la más selecta galería. (Zizek, 2006, p. 190-91).

La posición de Zizek se asemeja a la de Wajcman. Por nuestra parte, ya dimos cuenta en (*cfr.* 5. 3. 5. 2. 1), de la capacidad del arte como medio organizador del vacío, apoyándonos en las teorías de Wajcman, donde la obra de Malevich supuso un modo de apartarse de la representación del mundo, de su semejanza imaginaria, de la imagen del mundo. Lo que Malevich transformó fue la narcisista idealización imaginaria de la imagen del mundo, desposeyendo de toda imagen representacional y vaciando de contenido la representación. La apuesta por la propia materialidad pictórica que encontraría una respuesta espasmódica en la estética formalista, que llenó ese vacío de convulsos vómitos como en el paradigmático caso de Pollock. Ese agujero de nada, de inconmensurable negritud, debía de ser llenado, pero de una forma continuista con la propuesta antirepresentacional, no ya mediante un vacío infinito sino ante un objeto ausentificado, suspendido de su significación ordinaria y alejado de la meta placentera, es decir, de la belleza. Ahora los objetos se remarcan sobre ese negro vacío y como tal, nos miran como punto de luz que se irradia, desde no se sabe dónde, irrumpiendo mediante una anamorfosis generalizada suspendida en la negritud de la nada –reclamando nuestra mirada escópicamente sostenida–, por la pulsátil estimulación que disyunta la visión del ojo en el campo representativo. Ahora, tal como dice Wajcman el arte apunta a lo Real:

[...] yo diría que Freud fue el teórico del arte que tapa. Lacan fue, y será cada vez más, el del arte que agujerea. Yo consentiría gustoso en decirlo así: la teoría lacaniana del psicoanálisis es una teoría contemporánea de la *Rueda de bicicleta* de Duchamp y del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich. (Wajcman, 2001, p. 161).

Se crean dos zonas, con y sin objeto: zona Duchamp, zona Malevich, donde finalmente se realizará una convergencia que reunirá ambas obras en lo que Wajcman denominará «las fuentes de la ausencia» y Zizek rematará como «lugar vacío cuasimágico».

229 En este sentido, tan sólo tenemos que objetar a Zizek su desconocimiento del ready-made realizado por Duchamp en 1913 *Rueda de bicicleta*. En este caso, es anterior a la elaboración de la citada obra de Malevich. Cuál fue antes o después tampoco tiene demasiada importancia. Lo que es destacable es que en fechas próximas se realizaron dichas experiencias estéticas, de igual forma que no podemos olvidar que en 1915 Freud publicó sus trabajos metapsicológicos.



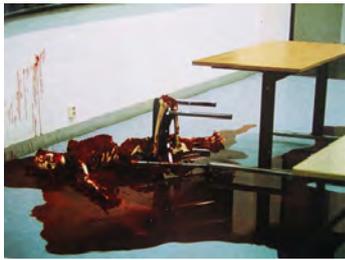
201. Duchamp. *Rueda de bicicleta*. 1913. Malevich. *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. 1915 y Duchamp *Fuente*. 1917.

Ese lugar vacío *cuasimágico* no ha dejado ser ocupado y si bien esa ocupación enfatiza en el vacío espectral, ahora ocupado, a la vez rebosa de brillos fetichizados, como señuelos que cautivan y fascinan en la gran pantalla-imagen que se expande en la cultura visual, generando la vorágine de lo Real. Es conveniente puntualizar, tal como lo hace Žižek, que lo Real: «No regresa primariamente bajo la forma de una intrusión brutal de objetos excrementales, cadáveres mutilados, mierda, etcétera» (Žižek, 2006, p. 190).

Cuestión ésta que también puntualiza Perniola, negando la abyección como punto clave de llegada en el realismo psicótico, donde lo Real es entendido como lo que excede la banalidad (Perniola, 2002, p. 44). Pues bien, en Žižek (2006), esos objetos execrables están *fuera de lugar*, y para que estos objetos puedan cumplir esa función hace falta un vacío primario que pueda ser ocupado. Ese vacío primordial fue creado por Malevich y su agujero espectral de donde, posteriormente y entre otros, surgirán esos seres fuera de lugar, fuera de la abisal oscuridad que los ocultó, porque ya estaban ahí, en la representación del mundo, en la idealizada proyección perspectivista facilitada.

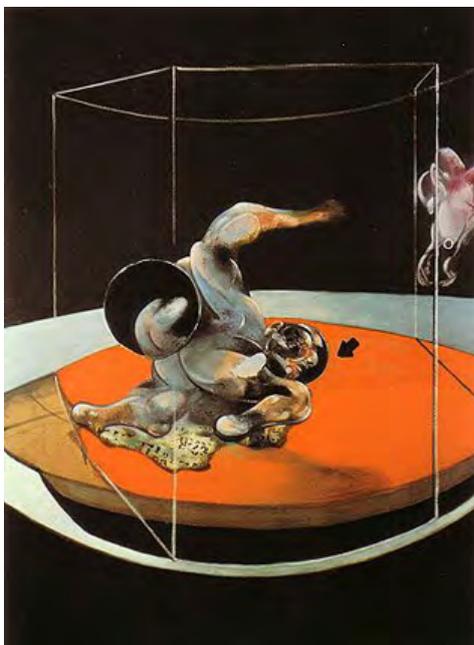
Ahora vamos a tratar de poner varios ejemplos de esas tres dimensiones de lo Real, aplicadas al arte que sitúan al sujeto:

- 1 ante una distorsión anamórfica: como lo imaginario
- 2 procediendo a sustraer o borrar todo contenido (objeto) de la realidad: como lo simbólico
- 3 introduciendo un objeto que no tiene lugar en esa realidad: como lo Real



202. Últimas tendencias del siglo XX.

1 La distorsión anamorfótica en lo imaginario:



203. Francis Bacon. *Figuras en movimiento*. 1976.

En su obra, se coloca al hombre moderno con crueldad, en condiciones de conocer la mezcla de violencia, angustia, anhelo por lo sagrado, deseo, desesperación, degradación, búsqueda de amor y envilecimiento animal que existe en la propia materia, así como el modo en que dicha materia constituye necesariamente la belleza. (Ficacci, 2003, p. 10).

Francis Bacon (1909-1992), basa su producción artística en la representación obsesiva del cuerpo del hombre. Un cuerpo mutilado que regresa a la animalidad, frente a la concepción de un cuerpo o de una piel idealizada. Bacon configura la materialidad de la carne, cuya viscosidad y crudeza de color nos recuerdan a la animalidad del ser humano, lo disecciona, no para recrearse en el gusto amargo de la sangre o para mostrarnos diferentes tipos de monstruos, sino para enfrentarnos a la vulnerabilidad de la condición humana y para ello aísla la figura; la somete en un lugar cerrado, la sostiene en equilibrios imposibles, la centraliza en el espacio, y la sitúa en discontinuidad con el fondo para luego descomponerla en la forma; la secuestra para sus propios intereses y nos la muestra enjaulada y salvaje bajo un ataque de desposesión de identidad, donde el cuerpo ya no es el refugio que asegura la idea del yo, ahora el cuerpo se ha convertido en manifestación inconsciente, en una pérdida de control sobre sí mismo que asusta y espanta, en una mancha informe, anamórfica, en un resto de goce designificantizado que proyecta una obsesiva mirada que no se conforma con el acomodaticio brillo y resplandor de la pantalla, sino que vierte cierta intensidad hostil y punzante, cierta erección incontinida y refractaria; una construcción anamórfica que nos mira como mancha y nos machaca el ojo de la visión.

Bacon trata de aferrar la realidad, transformando sensaciones en imágenes, reconduciendo cualquier hecho existencial a los dos impulsos originarios del comportamiento humano: «El amor, es decir, la fuerza del deseo erótico, lo que en general se llama "eros", y su opuesto, la muerte, la disolución del deseo y sus móviles, lo que en general se llama "thanatos"» (Ficacci, 2003, p. 81).

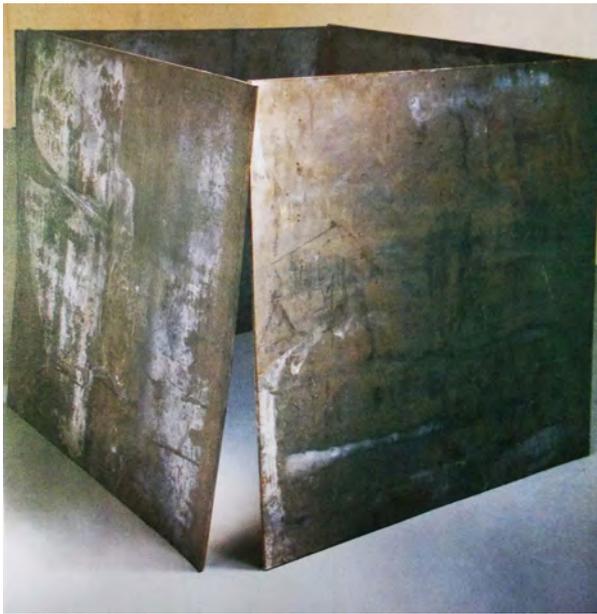
Bacon sabe que los estímulos que recibe como imágenes, como tales se absorben, aunque casi siempre se transforman o se pierden en los estratos profundos de la conciencia. Estas imágenes deben resurgir para recuperar la conciencia y, a través de ella, captar una parte de la realidad que se ha ido perdiendo y que el ojo ha esquivado. Las obras de Bacon, al mostrarnos cuerpos deformados, castigados y retorcidos, se vuelven signos de un desafío a los límites de lo representable, una praxis anamórfica. Despoja al cuerpo del hombre de los signos reconocibles e identificativos de su género, por lo tanto, lo vulnerabiliza ante la mirada que observa su desnudez -pero que al mismo tiempo inquietantemente nos mira-, de manera que no reconozcamos el estereotipado discurso occidental en torno a la representación de la masculinidad. Convierte a la vida en una enfermedad de la carne, la progresiva disolución del ser humano hacia la muerte. Esa muerte que anunciaba la anamórfica calavera de Holbein.

2 La sustracción de todo contenido de realidad en lo simbólico

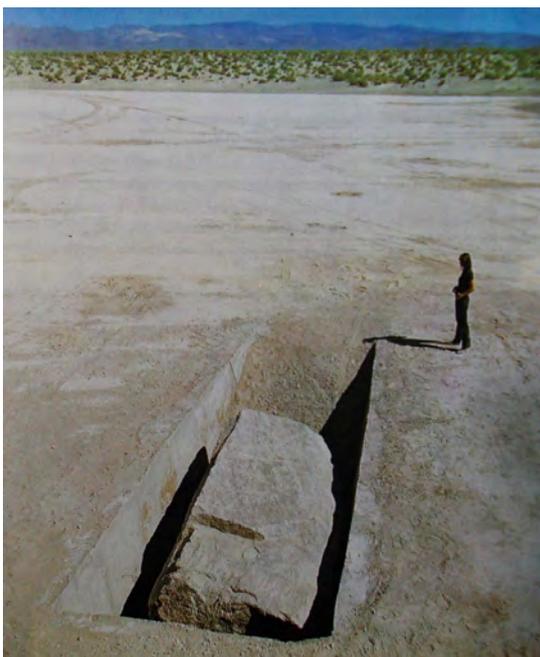


204. Heimo Zoberning. *Bentonplatte*. 1990.

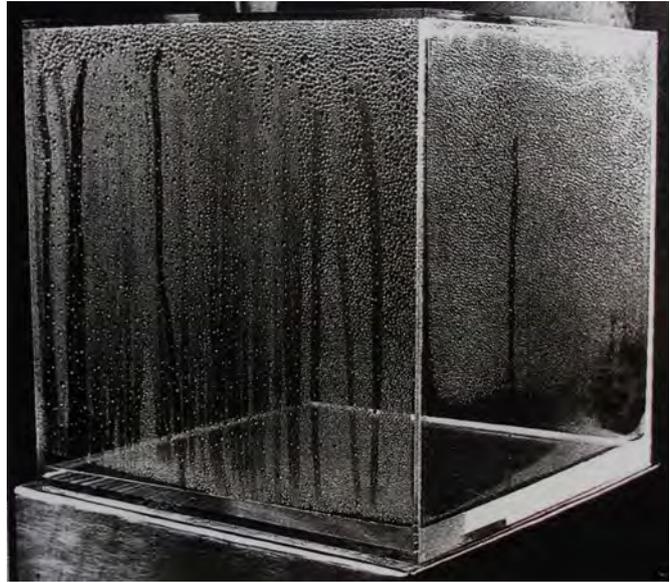
Respecto a esta cuestión, anteriormente en (cfr. 5. 3. 5. 2), ya realizamos una pormenorizada exposición sobre el tema. No obstante, más allá de la pintura que representa la estética del vacío, podemos encontrar diferentes formas de construcción artística en torno al vacío que, si bien no son tan radicalmente vacías de representación, en cierto modo proponen una reconstrucción simbólica en torno a un vacío, que se evidencia en la ausencia de una realidad objetual representada, rodeando y construyendo en torno a la Cosa que, con su presencia inaparente, cosifica el vacío habitado por la ausencia de la Cosa.



205. Richard Serra. *Castillo de cartas*. 1968-69.



206. Michael Heizer. *Masa desplazada-reemplazada*. 1969.



207. Hans Haacke. *Cubo de condensación*. 1963.

Estas cuatro obras tienen en común la generación de un espacio vacío habitado por una ausencia que simbólicamente construye una realidad de lo Real, una marginalidad mediada por el deseo y que sólo puede ser imaginada por la mirada, es decir, por la función del registro escópico.

3 Introducir un objeto fuera de lugar, enmascarando Lo Real



208. Joseph Beuys. *Silla de grasa*. 1963.

En esta obra el objeto fuera de lugar todavía mantiene cierto estatus funcional, pero ya señala una tendencia que se convertirá en presencia demoledora fetichizada como un objeto parcial, que remite a la fragmentación del goce en diferentes objetos "a".



209. Robert Rauschenberg.
Odalisca. 1955-58
y 210. Allan McCollum.
Drawings. 1988-91.

De la explicitud de Rauschenberg a la sutileza de McCollum, los objetos siguen ocupando un espacio que realza su desubicación y contrapone su significación ordinaria a la funcionalidad estética y conceptual, desde una semblanza ilusoria y aparentemente inocente que acaban fascinando.



211. Robert Gober. *st.* 1989-90.

En el caso de Gober, la deriva del objeto puede alcanzar ciertos parámetros marginales que rozan lo obscuro y abyecto donde el cuerpo fragmentado, se convierte en transmisor de una reivindicación social contra la violencia y la discriminación, respecto a ciertos colectivos marginales. El cuerpo y sus fragmentos fuera de lugar, reivindican contra la construcción del sentimiento del

propio cuerpo como producto de una impositiva socialización que impone ciertos estereotipos y clichés producto de la represión. Recordemos que estos objetos fuera de lugar, reclaman nuestra atención como señuelos fascinadores que cautivan y nos miran desde su fulgurante punto de luz iridiscente, que irradia portentosamente sus cualidades esenciales enmascaradas en una estetización aparentemente consensuada en el imaginario colectivo y cuyo fin no es otro que ocultar lo Real.



212. Robert Gober. *st.* 1997 y 213. Thomas Grunfeld. *Misfit (cow)*. 1997.

Hemos comprobado, cómo la función estetizante puede operar de diferentes formas: como velo que tapa, como ausencia que habita el vacío, como señuelo que oculta, como oropel fascinante, como pantalla que polariza lo Real. Lo que tapa y agujerea (Wajcman, 2001), pero a la vez, esta pantalla-imagen estratégicamente surgida entre el sujeto y el objeto, ente la mirada y el ojo. Como dice Hernández-Navarro:

Esa pantalla que hacía posible el señuelo, era la pantalla de negación entre el objeto y el sujeto, ente la mirada y el ojo. En la imagen-espectáculo, como hemos visto, se ha producido una hipertrofia de la pantalla (del lado del sujeto), esta se ha vuelto opaca, llena de señuelos, tanto que apenas deja traslucir siquiera que tras ella hay algo real, que tras ella está la mirada. (2006, p. 55).

La imagen-espectáculo, es el adalid y signo de la industria del entretenimiento artístico promovida por los diferentes agentes publicistas como Saatchi, que han invadido el campo del arte. La hipertrofia puede ser vista como una «eutanasia pasiva del arte» (Virilio y Baj, 2013, p. 43), donde podemos identificar cierta estética de la desaparición, que acabe con la desaparición de la estética (: 20), paradójicamente hablando. Se plantean para Hernández-Navarro (2006), dos estrategias que tratarán de vaciar la pantalla:

1 no ofrecer nada a la visión, cuya consecuencia es una ceguera visual

2 ofrecer tanto al ojo, que no pueda soportarlo y acabe vomitando

Una dualidad que el autor denomina como «anorexia y bulimia» (2006, p. 56). Acertadamente, Hernández-Navarro interpreta la anorexia desde la estética del vacío, desde la negritud de Malevich hasta lo antirretiniano de Duchamp para llegar a una «retórica de la ocultación» (2006, p. 56), una operación simbólica del vaciamiento de la realidad. La otra estrategia es la de la bulimia y, como hemos comentado anteriormente, suele ser compulsivamente repetitiva hasta la saciedad, o saturadamente heterogénea mediante objetos fuera de lugar que rozan lo obsceno excremental, como decía Zizek (2006), donde el objeto vendrá a ocupar y sobresaturar una pantalla que, no olvidemos, polariza y concentra -esa es su función-, de forma que nos protege y a la vez intermedia como anabolizante que procura el tránsito enmascarado hacia lo Real. Tan sólo si esa pantalla fuera rasgada o rota, emergería abrasivamente la deflagración de lo Real: un vómito ardoroso y *bílico*, aunque tampoco podemos olvidar que el ojo lo aguanta todo debido a su ávido e inconmensurable apetito. En caso de indigestión o sobresaturación, la mirada rescatará la irracional incontinencia. Ésa es su función: catalizar la praxis artística y no permitir la doma de la mirada mediante la metaestética del objeto fragmentado, asumir la operatividad de ese residuo que se presenta como un goce mediado por el arte, y cuya presencia se vuelve *unheimliche*.

5. 3. 5. 4. 6. 3. 2 LA ESTÉTICA UNHEIMLICHE

Mediante las vías de lo imaginario y lo Real, articulamos lo siniestro vivenciado con lo imaginado donde el objeto artístico *unheimliche*, será estetizado en función de tres estéticas: la del vacío, la del velo de lo inconsciente y la de lo Real. También hemos podido comprobar (*cfr.* 5. 3. 5. 4. 6. 3), cómo el encuentro con lo *unheimliche* tiene como consecuencia que se produzcan cambios que afectan al goce, a la representación, al objeto, y finalmente al sujeto y la falta o ausencia por él experimentada, determinando la importancia de establecer diferencias entre la irrepresentable falta ansiógena de lo *unheimliche* y la sublimada operación simbólica con el vacío habitado por la ausencia de la Cosa. De igual forma que podemos encontrar e identificar en el arte actual, tres dimensiones de lo Real que, como *unheimliche*, se muestra en lo imaginario y lo Real de forma más rotunda mientras que en lo simbólico, linda de una forma un tanto tangencial, de tal forma que al abordar la estetización creemos conveniente resumir los contenidos principales del proceso que específicamente determinan la estetización de lo *unheimliche*.

1 La estética del vacío: la sublimación.

El objeto artístico se construye en torno al vacío habitado por la ausencia de la Cosa. La sublimación lacaniana, como aproximación al vértice de la Cosa, permite el acceso a lo Real. Mediante Malevich (*cfr.* 5. 3. 5. 2. 1. 1), la aproximación hacia lo Real con el arte liberado de la imagen del mundo; una representación sin objetos, es decir, pintar la ausencia y acercarse a lo Real. Mediante Rothko (*cfr.* 5. 3. 5. 2. 1. 2), la ruptura de la barrera que se encuentra entre lo Real y la realidad abriendo un agujero que, en su proceso simbólico, recrea en el objeto artístico la desobjetivación del pensamiento y del sentimiento, donde la mancha negra avanza y se expande, se ajusta a su contorno, sea éste cual sea. Si en el cuadrado negro se anunció una ontología de la ausencia y de la falta ahora, con Rothko, se alcanza un paroxismo, rayando el autismo psicótico, cuando se pierde la referencia entre el fondo blanco de la realidad y la mancha negra de lo Real.

2 La estética del velo de lo inconsciente

En Trías, lo siniestro se convierte en límite y condición de lo bello y, allí donde aparece lo siniestro, se produce la ruptura del efecto estético. Por lo tanto, lo bello se convierte en una barrera (como en la sublimación lacaniana) en relación con la Cosa, puesto que en Trías (2001), lo siniestro -como efecto del encuentro del sujeto con lo Real de la Cosa-, se convierte en la condición y en el límite del efecto estético. De ahí que, sin relación con lo Real-siniestro, la obra perderá fuerza y si, por el contrario, se da una estrecha proximidad, la Cosa destruirá el efecto estético. Lo bello y la belleza como estetización de lo bello, al igual que la lacaniana sublimación, nos protegerán puesto que la obra es freudianamente como un velo de lo inconsciente (*cfr.* 5. 3. 5. 3)

3 La estética de lo Real: la anamorfosis y la imagen pantalla.

Nos encontramos ante un modo de afrontar el arte donde su función principal será la de facilitar el contacto con lo Real. El objeto artístico se convierte en el medio que hace posible ese encuentro. Tres funciones o procesos canalizarán esta mediación simbólica con lo Real: el punto ciego, la mancha y la pantalla.

El sujeto se convierte en mancha al no poder constituirse como sujeto de la representación. Ésto, producirá un punto ciego de la visión anulando la idealizada representación geométrica narcisista. La mirada anamorfótica revelará una discontinuidad real, propiciada por la mancha en la visión, activando la trampa caza miradas. La función de la pantalla habilitará el campo del registro escópico. Hemos pasado de los registros funcionales geométricos de la visión habitual y nos hemos situado en el campo del deseo. Ahora, la realidad es marginal y la mirada funciona como objeto "a" que, en el campo escópico, se encuentra afuera. Ahora soy mirado como objeto visible: soy un cuadro. La pantalla ejercerá la función de recubrir lo que de otro modo no puede ser visto y polarizarlo en una superficie como imagen. En la experiencia escópica, el punto de la mirada se establece en la pantalla.

Ante estas tres estéticas, el sujeto ocupará en la retícula imaginaria, una posición no habitual, afectando a su estatus ocularcentrista. Ahora será mirado. Ya no se encuentra en la privilegiada posición del campo visual narcisista, ahora se verá inmerso en el registro escópico que propicia la deconstrucción del marco representativo clásico, mediante el punto ciego que inhabilita la representación del sujeto, más allá de la mera apariencia representativa, y ejerce una hipnótica atracción de la mirada como objeto "a", donde la visión del ojo y la mirada se disyuntan. Se formula una estética en la que el sujeto establece una relación discontinua con lo Real, partiendo del límite que ejerce su propia irrepresentabilidad más allá de la ilusoria apariencia. Esta irrepresentabilidad especular es la fractura de lo imaginario, es lo *unheimliche* que, por medio de la fantasmática virtud del fantasma en el escenario fantasmático o en la pantalla-imagen, puede ser representado en el arte actual mediante tres dimensiones de lo *unheimliche* que, a la vez, permiten al sujeto adquirir cierta distancia de la realidad mediante estas tres dimensiones de lo Real, codificadas en lo imaginario como una distorsión anamorfótica; en lo Real, como un objeto enmascarador y fuera de lugar; y en lo simbólico, como una operación que vacíe todo contenido de la realidad.

En líneas generales, podemos relacionar todas estas cuestiones estéticas directamente inscritas y mediadas por el registro imaginario: mediante lo imaginario, como una distorsión anamorfótica; en lo Real, como un objeto enmascarador y fuera de lugar; y en lo simbólico, como una operación que vacíe todo contenido de la realidad

En este sentido conviene recordar que, en los diferentes modelos del registro imaginario, se da primero el fenómeno especular (*cfr.* 5. 3. 4), donde lo siniestro se da como la incursión de un elemento extraño en lo imaginario. Un elemento que no se puede representar en el sistema de la

estética trascendental, pero que paradójicamente se presenta en el registro imaginario, al igual que el objeto "a", que sólo se puede representar ahí, puesto que en la imagen especular virtual ocupará su lugar, es decir en el registro imaginario en la imagen especular. Ahí es donde se da la ausencia, la falta que viene a faltar y que ocupará lo *unheimliche*. Por lo tanto, esa falta o ausencia irrepresentable en el registro imaginario, es el propio objeto "a" (cfr. 5. 3. 3. 5. 5). Es el resto libidinal, el residuo imaginado del cuerpo que no es especular y que, tal como decía Lacan (2006), «viene a manifestarse en el lugar previsto para la falta». A este respecto, Miller (2013), comenta que, en efecto, ese resto es el objeto "a", foco del deseo que condensará y cristalizará la *Triebregung*, el estímulo pulsional. De tal forma que ese resto libidinal, ahora ya como goce, se situará en una dimensión carente de puntos de referencia, excluida de la estética trascendental ya que no se somete a las leyes del campo visual. Pasamos del fenómeno especular, a introducir el objeto "a" incorporando lo no especularizable, lo que conlleva que la imagen y su función se complejiza puesto que ya no sólo será el soporte de una falta y su veladura, ahora, más allá de figuraciones representativas, se postula como un resto de lo Real, una huella o cicatriz, un fenómeno *unheimliche*.

El gran problema de la estética de lo siniestro es que, generalmente, las obras las contemplamos con el ojo y no con la mirada. Sólo a través de ésta, podremos reconocer e identificar el objeto "a" en el registro de lo Real: lo *unheimliche*. Este es el gran problema de lo siniestro en la ficción. Vemos con el ojo, cómo en el cuadro de Caravaggio (imagen 51), o en el ejemplo que el propio Lacan nos cita en su seminario *La angustia*:

Vayan a cualquier exposición [...] encontrarán dos Zurbarán [...], que les presentan, uno a Lucía, el otro a Ágata, la una con sus ojos en un plato, la otra con su par de senos, mártires, lo cual significa testigos. La angustia no es que esos ojos hayan sido extirpados, esos senos arrancados [...] Estas imágenes no nos introducen de ningún modo, en lo que a la mayoría de nosotros se refiere, en el orden de la angustia. Para que esto se produzca, convendría que el sujeto se encontrara implicado allí más personalmente, que fuera sádico o masoquista, por ejemplo. (Lacan, 2006, S, 10, p. 177).



214. Francisco de Zurbarán.
Santa Águeda. 1630-33
y *Santa Lucía*. 1625.

Lo *unheimliche*, sólo aparecerá en la mirada mediado por la estética del velo de lo inconsciente, la estética de lo Real o la del vacío, en las tres dimensiones de lo Real en el arte -mediante la vía imaginaria o la de lo Real-, permitiendo articular lo siniestro vivenciado con lo imaginado. Tan sólo veremos con el ojo, aquello que creemos que es siniestro por su representación cuando la mirada ha sido depuesta.

5. 3. 5. 4. 7 LA ESTETIZACIÓN

La estetización tiene como fundamento principal hacer posible la aceptación de ciertas imágenes y objetos en el contexto social. Como fenómeno sociológico atestigua el triunfo social de la estética en casi todos sus ámbitos, especialmente en uno de ellos de forma imparable: el venerado triunfo del capitalismo en la posmodernidad. En nuestra investigación, será especialmente relevante como una estrategia que posibilita la transformación de la experiencia emocional de lo siniestro en sentimiento,

Anteriormente, pudimos comprobar que Trías apuntaba a ciertos límites que, de ser traspasados, conllevarían la ruptura del efecto estético (cfr. 5. 3. 5. 3. 3). Nuestra propuesta es que, esos límites, serán desplazados principalmente por el efecto de la estetización, evitando la ruptura del efecto estético.

La estetización de la experiencia emocional siniestra podemos concebirla como un mecanismo de control que opera sobre un desasosiego emocional. Es la transgresión, no como una ruptura producida fuera del orden simbólico, sino una fractura producida por una estrategia dentro del orden. De esta forma, las obras pueden llegar a ser una materialización de la capacidad proyectiva del ser humano, y la estetización un laboratorio de representación. Ambos procesos se convierten en una proyección introspectiva en la que las imágenes nos reflejan y prolongan, nos declaran lo que somos y lo que seremos. La estetización facilita la función del arte como un medio conductor de información abstracta, como proceso que nos permite ampliar nuestro conocimiento y reflexionar sobre contenidos que abarcan componentes cognoscitivos y críticos que generan sentido, sensibilizan y reflexionan sobre nuestra época y el individuo. Lo siniestro, a través del arte, puede incorporar a nuestras vidas, a nuestra cultura -mediante la experiencia estética-, temas y aspectos que en nuestra sociedad generalmente son analgesizados, como la muerte, la violencia, la enfermedad, etc. La puesta en escena y la estética son sumamente importantes en este proceso puesto que neutralizan y operan, como un mecanismo de control donde el efecto estético, junto con la estetización de la experiencia emocional de lo siniestro, nos permiten situarnos en ese espacio de juego en el que procedemos a la experiencia estética, en un proceso que culminará con una contextualización dentro de un esquema de referencia, dentro de un conjunto coherente de juicios. Este esquema de referencia, bien puede ser la estética que aplicamos a lo siniestro, dentro de dicho conjunto de juicios. Ante la experiencia emocional siniestra y mediante la estetización y la objetualización -bien sea mediante la estética del vacío o la estética de lo Real-, en la vía imaginaria o real, el sujeto realizará un paradójico refuerzo de autoconciencia que juzga, valora y finalmente controlará bajo un orden simbólico que estetizará y objetualizará lo Real patologizado en lo siniestro, y en algunos casos, absorbiendo y neutralizando su poder ansiógeno. La estetización de lo siniestro se acabará convirtiendo en un mecanismo de control que opera sobre un desasosiego emocional que conduce a una escalada sin retorno: angustia, ansiedad, inestabilidad, desequilibrio, temor, miedo, terror, horror, pánico... muerte. Es la transgresión, no como una ruptura producida fuera del orden simbólico, sino una fractura producida por una estrategia dentro del orden. Es la culminación del engaño, del señuelo, del atrapa-miradas, de la deposición de la mirada en beneficio de la incontenible bulimia escópica del ojo, de una visión que compulsivamente busca la realidad, para huir de lo Real como síntoma

de un encuentro con lo traumático, tratando de gestionar el retorno de lo reprimido, suturando la grieta abierta en la pantalla que, como una herida descarnada, supura y hay que taponar. Como hemos podido comprobar en la culminación estética en lo Real, en el encuentro que genera la obra de arte con lo Real, el planteamiento del arte actual por parte de muchos creadores plásticos y en base a la estetización y la objetualización en lo referente a lo siniestro, nos demuestra que es posible apurar ese límite preservando el efecto estético. Esa es una de las funciones ilusorias que en muchas ocasiones revitalizan el llamado espectáculo del arte. Allí donde Trías ve un límite o una ruptura, nosotros vemos un velo de lo inconsciente subrogado por la belleza; allí donde Wacjman ve un agujero negro, reconoceremos una representación sin objetos; allí donde Foster ve un realismo traumático, nos encontraremos con una objetualización compulsiva; donde Hernández vislumbra la so(m)bra de lo Real, nosotros veremos una taquicardia paroxística estetizada de carácter aparential e ilusorio. En líneas generales, se apura ese límite y se preserva el efecto estético, si no ¿cómo sería posible que se reconocieran, a través de la obra de arte, ciertos mecanismos que operan en torno a la incursión de lo Real en lo simbólico, y equipararlo con lo unheimliche? Arthur C. Danto, en su libro *El abuso de la belleza*, comenta una extraña circunstancia: «Alguien me dijo que había encontrado belleza en los gusanos que infectaban la cabeza de vaca cortada y en visible putrefacción, puesta en una vitrina por el joven artista británico Damien Hirst» (Danto, 2005, p. 91).



215. Damien Hirst, *Mil años*. 1991.



216. Detalle.

En las imágenes podemos ver la obra titulada *Mil años*. En la caja transparente se desarrollan larvas que se transforman en moscas, una vez liberadas se alimentan de la cabeza de la vaca. Según Danto (2005), su autor pretendía hacerlo repugnante.

El diccionario de la R.A.E, lo repugnante está definido como: que repugna, que causa repugnancia. A su vez, la repugnancia lo define como: oposición o contradicción entre dos cosas, asco. El asco está definido como: alteración del estómago causada por la repugnancia que se tiene a algo, que incita al vómito. También puede ser una impresión desagradable causada por algo que repugna. Si buscamos en un diccionario de sinónimos y antónimos (en este caso el Espasa-Calpe, 2005), lo repugnante puede ser sinónimo de: desagradable, asqueroso, repulsivo, hediondo, infecto, inmundado, nauseabundo, pútrido y mugriento. Como antónimos, pueden ser: deleitable, agradable, bonito.

En la *Crítica del juicio*, Kant (1790), atribuye la repugnancia a un modo de fealdad, que es más fuerte que el que nos pueden transmitir los artistas cuando transforman en bellas, mediante las obras de arte, cuestiones como son las enfermedades, devastaciones de la guerra... La repugnancia, lo que provoca el asco [Ekel], no puede representarse sin destruir toda satisfacción estética (Trías, 2001. Danto, 2005. Crego, 2006).

Aristóteles no pensaba lo mismo. En su *Poética* a la hora de referirse a la imitación decía:

Y prueba de ello es lo que ocurre en las obras de arte: pues las cosas que vemos en realidad con desagrado, nos agrada ver sus imágenes logradas de la forma más fiel, así por ejemplo ocurre con la forma más repugnantes de animales más y de cadáveres. (Alianza, 2011, 1448b, p. 41).

Si en Kant (1790), no puede ser posible la satisfacción estética, en Aristóteles, parece que sí, es más, por sus palabras, la reclama. Nos encontramos con la mirada ¿mirar o no mirar?, aceptar o rechazar. Aristóteles afirmaba que "*nos agrada ver sus imágenes*", "*logradas de la forma más fiel*". En nuestro caso, lo importante es el acento que pone en "*nos agrada ver*", no entramos en el grado de fidelidad de esa imagen. Estamos ante una mirada que reclama la visión de lo Real. En el libro *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Charo Crego, en su capítulo titulado *Notas sobre lo abyecto en el arte contemporáneo*, se cuestiona cómo las fotos de la morgue del artista Andrés Serrano nos parecen repulsivas, ciertamente inquietantes, y se pregunta: «¿Cómo logra el arte neutralizar esa reacción, detener la huida y crear un espacio en el que pueda surgir una experiencia estética?» (Crego, 2006, p. 195-196).



217. Andrés Serrano. *The Morgue*. 1992.



218. Andrés Serrano, *The Morgue*. 1992.

Para Crego: «Lo repulsivo no es totalmente negativo (Kolnai), sino en parte ambivalente. Hay en él una provocación, cierta incitación, sin lugar a dudas una seducción macabra forma parte integrante de la repulsión» (2006, p. 196).

Podemos considerar esta seducción macabra (que participa de lo feo y repulsivo de la muerte) relacionado con la pulsión escópica, con el morbo (tendencia obsesiva hacia lo desagradable, lo cruel, lo prohibido), puesto que ese deseo, que no se sacia nunca, también se puede encontrar a través de la mirada con lo desagradable, lo prohibido, lo siniestro. Con ese “*nos agrada ver*” que anunciaba Aristóteles, Crego prosigue:

La repulsión aparece estrechamente vinculada a la atracción y ambas se encuentran firmemente arraigadas en el arte abyecto. Probablemente, el hecho de que en la aprehensión del objeto repulsivo, la bifurcación entre la repulsión y el asentimiento se produzca de una forma tardía generando un espacio de juego. (2006, p. 196).

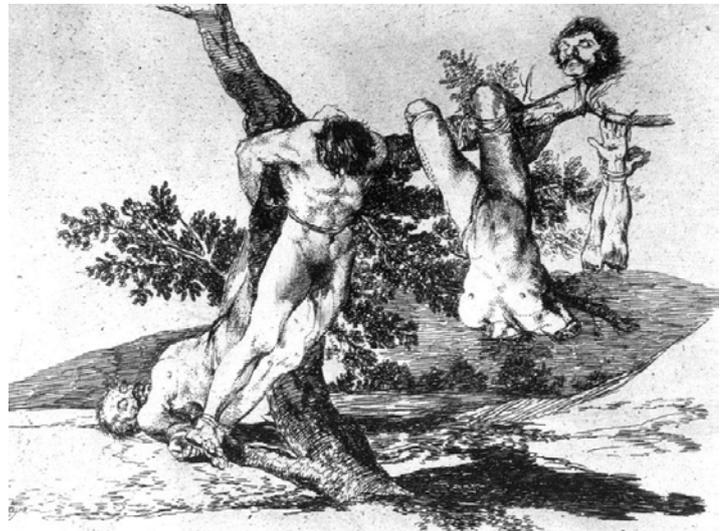
No parece claro qué quiere decir en cuanto a la aprehensión del objeto, la bifurcación que se produce de forma tardía y genera un espacio de juego. Entendemos que aprehendemos un objeto (percepción), se produce una bifurcación (acepto/rechazo) y se forma un espacio de juego. Recordemos que Lacan proponía que el sujeto del deseo, para no quedar atrapado en lo imaginario, aísla la función de la pantalla y «juega con ella» (Lacan, 2010, S, 11, p. 114). La mediación de la pantalla abre la posibilidad a un juego más allá de la mirada: un juego de estetización. Operación ésta, a la que no parecen prestar especial importancia los autores anteriormente citados. Cuando observamos la imagen de la cabeza de vaca de Hirst, vemos que está ubicada en un museo y que el público observa a su alrededor, por lo tanto, no es la cabeza cortada de una vaca que podemos ver en una casquería o matadero.



219. Imagen de cabeza de vaca en una casquería.

Uno de los logros del arte de hoy, es el haber llegado a eliminar la belleza de la definición del arte, demostrando que algo puede ser arte sin estar dotado de belleza. El arte ha desplegado tantas posibilidades estéticas, que mediante una serie de mecanismos, puede volver bello el objeto no bello.

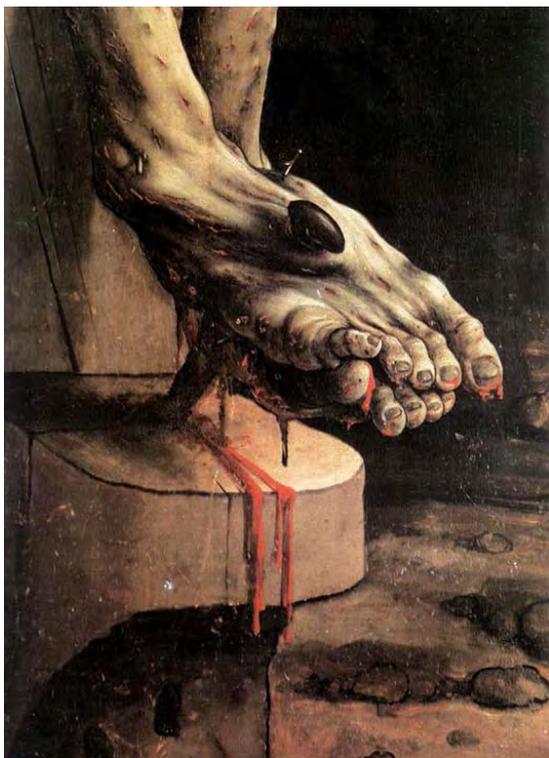
En la historia del arte, son numerosas las representaciones que contienen elementos repulsivos e inquietantes que pueden causar rechazo, miedo y terror y, por lo tanto, el consecuente horror. Las representaciones del arte cristiano, las crucifixiones, las torturas, las imágenes de las guerras, como son los desastres de Goya, han dejado constancia de lo repulsivo y doloroso de los actos humanos y de la imaginación capaz de evocar el horror más intenso.



220. Francisco de Goya.
Grande hazaña! con muertos!
1810-15.



221. Foto de guerra.



222. Matthias Grünewald. Detalle de *La crucifixión*. 1512-16.



223. Andrés Serrano, *The Morgue*. 1992.

¿Por qué somos capaces de soportar estas imágenes? Porque se ha producido un proceso de estetización por el cual dotamos de valor estético a las imágenes y, por asociación, a lo que representan. Contemplar un cadáver en la morgue no tendría por qué ser estético (artísticamente), pero una imagen de ese cadáver fotografiado por Serrano o Witkin sí conllevaría valor estético.



224. Joel-Peter Witkin. *Penitente*. 1982.

En el libro *Andrés Serrano. El dedo en la llaga*, Olivia M^a Rubio comenta: «La elección de los temas que atraen su interés y el modo de tratarlos, enfatizando la belleza por medio de la utilización de la iluminación, el color y los resortes de la publicidad» (Rubio, 2006 p. 1).

Queda claro de los mecanismos que se sirve Serrano para transformar la imagen y estetizarla, con una puesta en escena de tipo publicitario: «La belleza es un componente esencial de su trabajo. A través de ella, Serrano intensifica la tensión, ya que seduce al espectador con el resplandor de unos temas tradicionalmente considerados tabúes» (Rubio, 2006 p. 11).

Las palabras "SEDUCE AL ESPECTADOR" son claramente alusivas al poder de esa estetización que adorna el lado oscuro-siniestro de lo representado. En palabras del artista: «Creo que hay que buscar la belleza hasta en los lugares menos convencionales o en los candidatos más insospechados. Si no encuentro la belleza, no soy capaz de disparar una foto» (2006 p. 11).

A pesar de que las vanguardias desterraron la belleza de la obra de arte, los artistas siguen buscándola y esta es, en algunos casos, la coartada perfecta para seducirnos. Como es el caso del poder estetizante que apuran ciertos artistas.



225. Juanjo Viota. st. 2009.

En Juanjo Viota, podemos resaltar la capacidad del velo que cubre lo inconsciente, apurando ese límite que no debe ser roto mediante la sugerente e inquietante muestra de ese ser, que surge amenazante pero dotado de una eficacia estéticamente visual que adormece la mirada y le da al ojo su pitanza.



226. Juanjo Viota. *El buen aforo*. 2012.

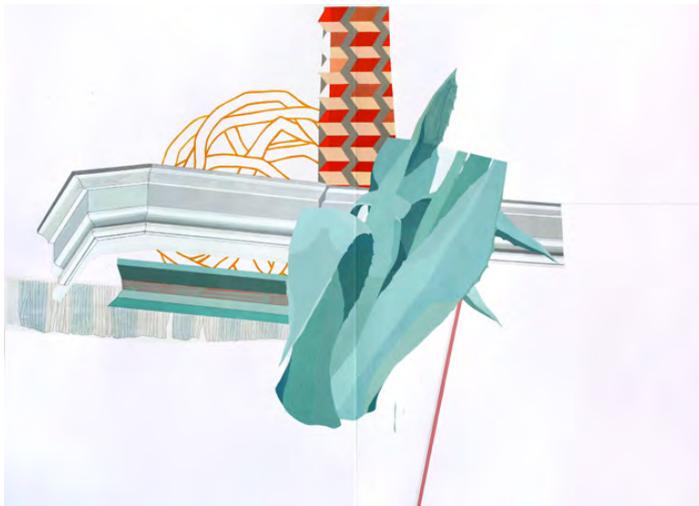
A pesar de su estilizado dominio técnico, un tanto abrumador y por tanto complaciente, las obras de Viota representan aspectos inquietantes que apuntan a ciertos rasgos característicos de la anamorfosis donde, más allá de la estable amabilidad configurada, aparecen elementos que alientan la abdicación del ojo y transmiten ciertos destellos que revitalizan la mirada en su función. Tal es el caso de la siguiente imagen.



227. Juanjo Viota. *Reflejo verde*. 2014.

El espacio geometrizado será desplazado, traspuesto ante el objeto que trata de invadir anamorfóticamente la visión frontal. Se postula una infracción del campo de la visión en favor de una incipiente remodelación imaginaria en el registro escópico, a través del objeto que me mira y es mirado por la modelo. Precisamente ese brillo esférico apunta hacia el sujeto que, como mancha, se encuentra encuadrado en el espectáculo del mundo, por lo tanto, es mirado. Siguiendo con otros artistas, nos detendremos en la obra de Cristina del Campo. Al igual que el caso anterior, en la obra

de esta artista se destila cierta contingencia, controlada mediante el fuerte poder estetizante de su trabajo, armado en constructos geométricos donde ciertos elementos abstractos inician su aparición, inundando y perturbando la racionalidad narcisista. Se establece una operatividad dialogada entre lo mental y lo físico, lo racional y lo abstracto, donde podemos imaginar ciertos restos o sobras que no han podido ser controlados y se convierten en una incipiente mancha anamorfótica que, más allá de encuadres y marcos, apuntan a revitalizar ese goce contenido que apura los límites de la representación. El silencio en la obra de del Campo es total. El ruido y la incontinencia están disueltos y desplazados hacia la mirada de los objetos que, en su última propuesta, empiezan a mirar como objetos "a", que nos miran y nos muestran que forman parte del goce silenciado.



228. Cristina del Campo.
Serie *Entornos*. 2013.

La apolínea complacencia doma-miradas, se ve trastocada por la mancha anamorfótica desplegada que nos obliga a esforzarnos, a tratar de racionalizar ese diálogo inconcluso, que apunta con salirse de la enmarcada bidimensionalidad.



229. Cristina del Campo. Serie *Drapeados*. 2016.

Siguiendo con la incontinencia espacial que muestra este abigarrado centro, se puede llegar a imaginar cómo la intermediación de dos esferas que sucumben en el plano de la pantalla e incluso luchan, forcejean para imprimir su valor jerarquizado, imponiendo la anamorfótica mancha sobre la frontalidad racionalizada. Un hálito de dionisismo que lucha contra la apolínea y muda afonía de lo ortogonal, enmarcada y reenmarcada en la retícula imaginaria que sitúa al sujeto desubicado. En la imagen siguiente, la mancha cobra vida y se expande más allá del ocularcentrismo.



230. Cristina del Campo.
Serie *Leyes de Maclas*. 2017.

El sujeto semiexpandido en el abatimiento formal, y exasperado en la abrumadora y conflictiva información que se proyecta, acepta sin solvencia el saldo ofrecido al ojo. La mancha avanza y nos indica que no piensa parar la miremos desde donde la miremos. Ha vaciado de contenido el plano abatido y surge como exasperada mirada que busca su lugar. No que la vean.

Para terminar este periplo por el arte realizado en Cantabria, nos detendremos en el trabajo del artista Ricardo González García.

En el año 2014, realizó una propuesta expositiva titulada *Nueva taxonomía del fetiche*. Sin lugar a dudas, en esta producción podemos encontrar algunos de los elementos de la estética lacaniana. El artista, partiendo de un proceso aleatorio y en parte tratando de neutralizar la intención consciente liminar, realizó una serie de manchas de Rorschach, denominados para la ocasión como *azares primigenios* o *protomodelos*, que mostramos a continuación.



231. Ricardo González. *Manchas de Rorschach-azares primigenios*. 2011.

Partiendo de esta elaboración surge el modelo "factum", lo que hemos denominado como objeto "a". Este objeto inclasificable, como resto o goce refractario, se resistirá a su taxonomización.



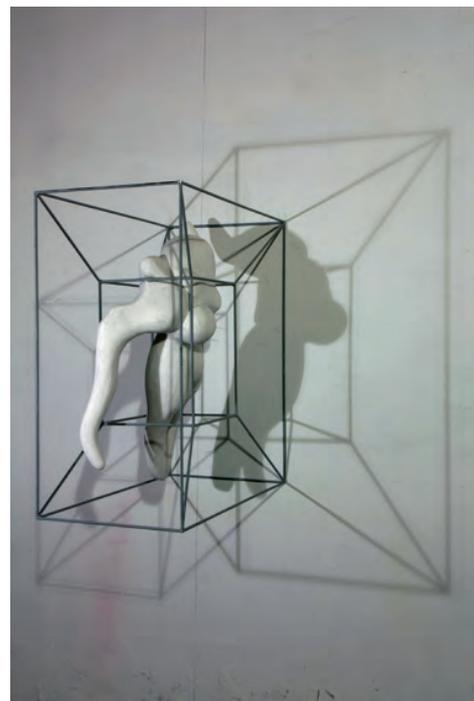
232. Ricardo González. *Vitrina moebius de curiosidades factoides*. 2013.

Tal como vemos en la imagen, se crearán diferentes objetos o factoides, objetos parciales del deseo que multiplicarán las funciones de lo Real donde se registra el objeto "a" en la mirada.

233. Ricardo González.
Ataque de los intrusos.
 2013 y 234. *Receptor*
envuelto (el influenciable).
 2012.



El factum anamorfótico fetichizado, se articula como medio de una propuesta estética novedosa. Una estética para la mirada y no para el ávido ojo. El factum, como presencia inaparente de lo Real, viaja a través de las representaciones mentales de la visión concebidas por el sujeto geometrizado que delinea la imagen del mundo, de tal forma, que se convierte en un objeto extraño que no pertenece al campo de la visión sino al campo del registro escópico donde la mirada es objeto del deseo, objeto "a", objetualizado en el inquieto factum como objeto parcial, residuo del goce inconsciente que habita lo Real de la Cosa donde situamos la articulación inconsciente del deseo.



235. Ricardo González. *Ambigua clasificación paradójica* 2012 y 236. *Gestación mutante I* . 2013.

En estas dos obras, si son bien miradas más que mejor vistas, apreciamos como el factoides objetual -elemento que articula inconscientemente el deseo- se muestra nuevamente como una extraña y *unheimliche* aparición en el registro figurativo estetizado y trascendental. Es evidente su poder anulador de la intencionalidad racional y consciente que simbólicamente trata de encarcelarlo, de atraparlo, de abatir la mirada desneutralizada e inconscientemente viva. De hecho, en *Gestación mutante I*, la radicalidad se vuelve tridimensional y la figuración anamorfótica se vuelve realidad. Amenaza con invadir el espacio cartesiano del *cógito*, y, como en la Cosa, dejar que el objeto se sublime hasta alcanzar la dignidad. Nada idealizado e ilusorio sino todo lo contrario, Real.

Hemos podido comprobar cómo la estetización en la obra de tres artistas diferentes, cumple o forma parte de una estrategia –muchas veces no consciente- que consigue plantear ciertas propuestas convincentes en torno a varios aspectos que en algunas ocasiones, rayan la periférica circunscripción de lo siniestro planteado como la irrupción de lo Real en el registro simbólico. Eso sí, con una gran dosis de ocultación para el ojo, que no para la mirada.

En contraposición, encontramos el caso de David Nebreda (imágenes: 135 y 136), fotógrafo también, que representa, que escenifica en sus obras, mediante una puesta en escena extremadamente visceral, la revelación de lo siniestro-abyecto en su grado más extremo. En el libro *David Nebreda. Autorretratos*, Juan Antonio Ramírez, comienza así su texto:

¿Por qué es tan difícil escribir sobre David Nebreda? ¿Por qué ese tipo de discurso, medianamente coherente, que solemos hilvanar ante otros artistas contemporáneos se resiste tanto a organizarse en esta ocasión? Se me ocurren provisionalmente algunas razones: el espectador (el testigo involuntario de esa obra) está avergonzado, estremecido y asustado; virtualmente anonadado o incapacitado para sus habituales enjuiciamientos estéticos y cognitivos. El trabajo de D. N. no se asemeja a nada que hayamos conocido antes, y todas las piruetas interpretativas aparecen como máscaras, muletas conceptuales, demasiado endeble para soportar el peso abrumador de esa realidad (Ramírez, 2002, p. 9).

Podemos resumir diciendo que “esa realidad” que menta Ramírez, es la emergencia de lo Real.

La aparición de lo siniestro supone un retorno, una ruptura y una amenaza que afecta al estatus del orden simbólico (en su equilibrio: psíquico, estético y estructural). Donde aparece, cuestiona nuestro estatus (moral e intelectual), incomoda y puede producir un efecto ansiógeno. Añadiremos que puede ser considerado como un síntoma de nuestra sociedad, esta sociedad con una clara tendencia *analgesizante* que reprime y envuelve lo patológico.

Así, podemos llegar a entender lo siniestro como un hecho y, la obra artística estetizada, como un signo donde lo siniestro se equipara a lo Real y el signo al discurso. La estetización y objetualización son el medio de construir un discurso racional, de crear una realidad que se aleja de lo Real, de aquella experiencia emocional siniestra, ahora sustituida por el racional signo de realidad, sensibilizado por medio del sentimiento de lo siniestro en la ficción.

Recordemos que el arte se convierte en el representante de la representación (*cfr.* 5. 3. 5. 4. 5. 1), función que se explicita en la pantalla de lo Real, a lo que Lacan (1966), no sin cierta ironía, en uno de sus pasajes del seminario inédito *El objeto del psicoanálisis* refiriéndose a la función del cuadro como objeto que no es la representación sino el representante de ésta decía:

Y esto el arte moderno se los ilustra: un cuadro, una tela, con una simple mierda encima, una mierda real, por qué, ¿qué otra cosa es, después de todo, una gran mancha de color? Y esto está manifestado de una manera, de algún modo provocativa, por ciertos externos de la creación artística. Es un cuadro en la medida en que es una obra de arte. El ready made de Duchamp, a saber, también la presentación frente a ustedes de algún perchero enganchado a una varilla para cortina. Es de una estructura diferente de toda representación. (Lacan, 1966).

Es la inevitable función de la estetización, sin ésta, tan sólo tendríamos objetos inermes, muertos, fuera del ámbito artístico y del artiteo, pero esto, sería ya otra cuestión.

5. 3. 5. 4. 8 POÉTICA DE LO SINIESTRO

Como comentamos al inicio de la investigación, la realización de este trabajo está ligada a la práctica experimental. Tanto los postulados teóricos como los procesos prácticos se apoyan y se complementan. Como parte del trabajo práctico y experimental, proponemos una exposición realizada en el año 2012 en la galería Del Sol st, en Santander. Bajo el título *Poética de lo siniestro*, reunimos cuatro tipos de obras seriadas que conferían un sentido unificado en la totalidad de la propuesta. El espacio reunió las condiciones idóneas de escenificación pertinentes, que nos permitieron realizar un proceso de estetización, no sólo en las obras, sino también en el propio espacio. La estetización de lo siniestro se producía principalmente en las obras compuestas de objetos intervenidos, donde la puesta en escena era absolutamente prioritaria.

237. Juan Ramón Calleja. *Poética de lo siniestro*. 2012.
Foto. Mario Gómez.



238. Juan Ramón Calleja. *Poética de lo siniestro*. 2012.
Foto. Mario Gómez.



Partiendo de la ausencia inaparente, en el agujero negro carente de referencia representativa, se crea un vacío habitado por la ausencia de la Cosa que podrá ser ocupado por objetos intervenidos, estetizados, por lo tanto fuera de lugar que, como un punto de luz, irradian su (in)formalidad anamorfótica desde donde nos miran, como mancha en el cuadro del espectáculo visual del mundo.

En la primera década del siglo presente, la experimentación que realizábamos giraba en torno a la búsqueda de un horizonte absoluto e infinito, un horizonte pictórico donde, poco a poco, la línea de tierra llegaría a desaparecer hasta permitir la más absoluta oscuridad, hasta llegar a concebir espacios de límite, de vacío, de trascendencia donde tratamos de destruir el orden narrativo-resaltando la (ir)realidad simbólica de lo que la imagen predica-, acercándonos alrededor del vacío de la Cosa, para crear el definitivo espacio que albergue y dé cabida a lo *unheimliche*, desubicando al sujeto en su incapacidad representativa ante el régimen escópico de la realidad marginal.

Estas obras muestran la progresiva tendencia de disolución del horizonte, lo que nos conduce hacia la serie "Horizonte de sucesos" realizada en 2010-11. Obras anteriores a dicha serie:



239. Juan Ramón Calleja. st. 2006.



240. Juan Ramón Calleja. st. 2006.



241. Juan Ramón Calleja. st. 2006.

242. Juan Ramón Calleja. st. 2009.



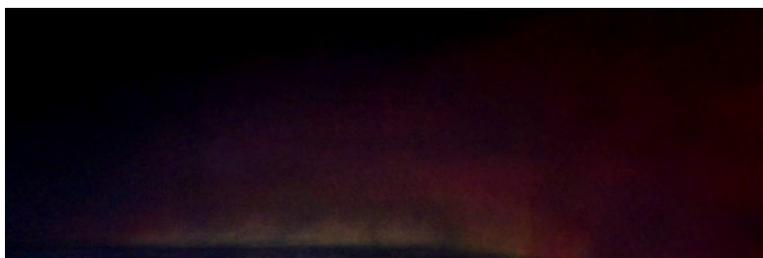
243. Juan Ramón Calleja. st. 2009.



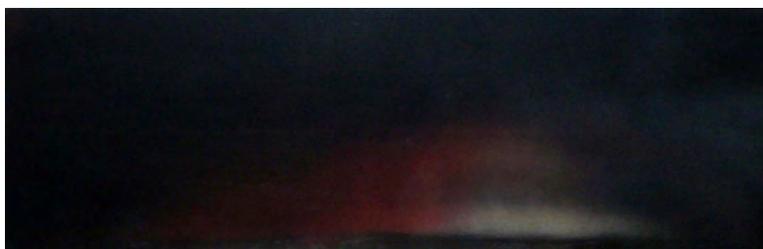
244. Juan Ramón Calleja. st. 2009.



Después de un periodo transitorio, llegamos a la serie "Horizonte de sucesos":



245. Juan Ramón Calleja. s/t. 2010.

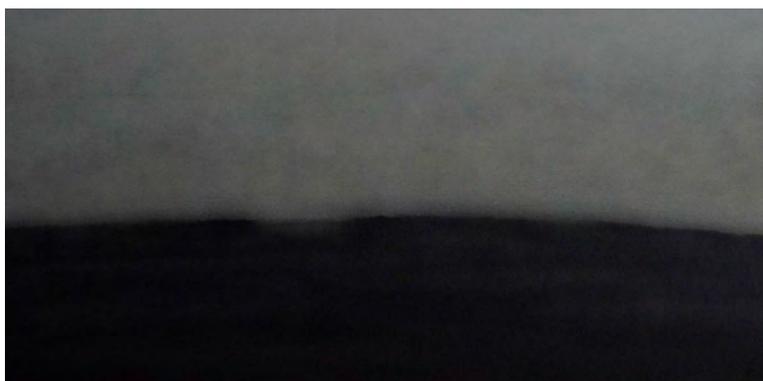


246. Juan Ramón Calleja. s/t. 2010.



247. Juan Ramón Calleja. s/t. 2010.

Donde finalmente nos topamos con la invasora mancha negra del vacío de la Cosa, que venía precedida de una clara desantropomorfización del paisaje y su consecuente ausencia de objetos. Ni sujeto, ni objetos, ni horizonte. El vacío total.

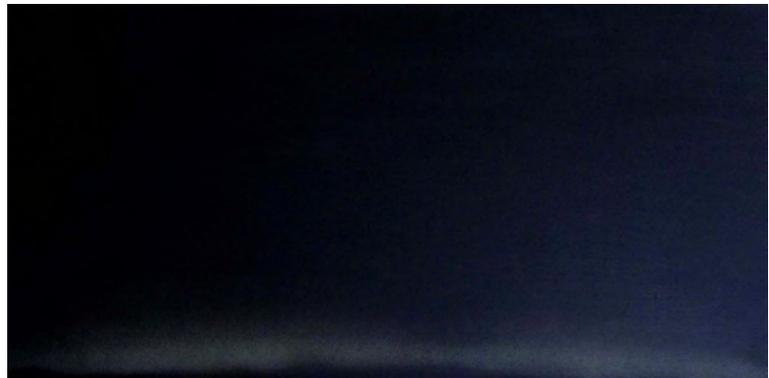


248. Juan Ramón Calleja. st. 2011.

249. Juan Ramón Calleja. st. 2011.



250. Juan Ramón Calleja. st. 2011.



251. Juan Ramón Calleja. st. 2011.



La estética del vacío ha llegado a un punto concluso y clauso. A pesar de la ilimitada infinitud conceptual a nivel estético, la mancha negra se ha adaptado perfectamente y nos presenta lo Real como lugar vacío, como una estructura de presencia inaparente que nos impide experimentarla como tal. Tan sólo como construcción simbólica identitaria: «Toda mancha de color ajusta exactamente en su contorno» es una forma un tanto especializada de la ley de identidad» (Wittgenstein, 2015, p. 191).

Es la respuesta del filósofo a la forma en que se adapta la mancha a su contorno. Cuando una cosa es idéntica consigo misma, es el correlato de una proposición inútil conectada con un juego imaginario, es decir, estéticamente referido a la ficción. Si toda mancha acabara ajustándose en su contorno, se establecía una especie de regla, a decir de Wittgenstein, esa regla debo de seguirla. Y ¿cómo puedo seguir tal regla?, «si ésta no es una pregunta por las causas» (2015, p. 191), se habrán agotado los fundamentos, entonces «he llegado a la roca dura y mi pala se retuerce» (2015, p. 191), ante los imaginarios raíles que invisiblemente tendemos hasta el infinito cuyo transito se vuelve

tautológico, donde «Todos los pasos ya están realmente dados» (2015, p. 191), donde ya no hay elección. La regla identitaria se ha convertido en significado y «traza las líneas de su prosecución a través de todo el espacio» (2015, p. 191). Este vacío de negritud psicótica sólo encuentra su sentido simbólicamente, por eso, cuando la pala wittgensteiniana se retuerce ante la roca dura de la mancha como regla y norma identitaria estéticamente agotada, Duchamp nos muestra su pala quitanieves (1915) que viene a posicionarse como ready made, que aspira a ocupar el negro vacío malevichiano.



252. Marcel Duchamp. *En previsión de un brazo partido*. 1915.

Del vacío primario que Žižek (2006), proponía como espacio habitable por los objetos fuera de lugar -como el contrapeso cómplice entre los dos iconos del arte (Malevich y Duchamp), que anunciaban un siglo veinte lleno de incompletud-, la estetización y objetualización del arte culmina con el espectáculo visual lleno de objetos excrementales, cadáveres mutilados o aquella mierda que, como mancha, ocupa el lienzo o de algún perchero enganchado a una varilla para cortina. Tal es el panorama artístico que vaticinaban los exegetas de lo Real. Es en ese espectáculo *unheimliche* donde encuentra cabida la propuesta inicial anunciada en este epígrafe "Poética de lo siniestro", mediante un proceso de intervención en objetos triviales de consumo -ciertamente kicht- y seres orgánicos transformados en pequeñas alegorías biológicas de lo bello. Del negro vacío, parte un iridiscente reflejo de un objeto intervenido que, como elemento anamorfótico me mira.



253. Juan Ramón Calleja. st. 2012.



254. Detalle.

El proceso estetizador sobre estos objetos intervenidos -que mediante la manipulación se convierten en ángeles caídos o demonios-, cuya relectura de carácter iconográfico, transforma y articula un proceso de resignificación focalizado en cuestiones morales, los materiales utilizados confieren cierto estilo kitsch. Ese punto de luz que rasga la negritud del vacío nos mira, y en la pantalla-imagen, se contiene la antisacramental lectura de un icono religioso que puebla la esfera consumista navideña. Lo Real ha sido fetichizado y especularizadamente fascinado, para el ojo ávido de imágenes que pueda amar y odiar. El proceso estetizador del objeto es el resultado de una estrategia -tanto visual como conceptual- donde la forma crea el contenido para el ojo y, a la vez, enfatiza en el rasgo semántico de sentido para la mirada.



255. Objeto original antes y después de ser intervenido.

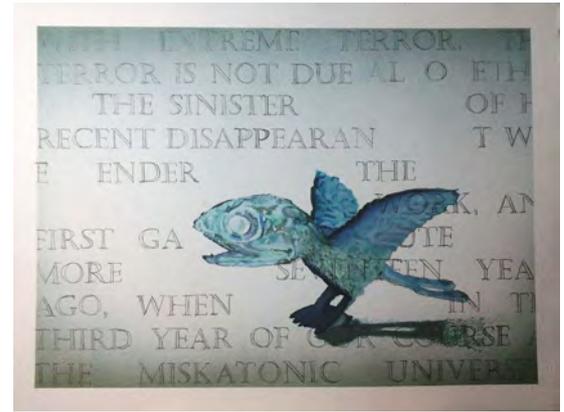
No sólo intervenimos objetos de consumo comerciales, también aplicamos el proceso estetizador a pequeños animales que fueron manipulados hasta perder su condición natural orgánica, convirtiéndose en objetos fuera de lugar que, mediante el proceso de estetización, camuflan y esconden su realidad orgánica y caduca, alegóricamente banalizada en pos de una imagen que mantiene la artificiosidad iridiscente como reclamo a un ojo dormido en la vorágine espectral de la cultura visual. El tintineo lumínico, permite a la mirada captar la intermitencia existencial entre la vida y la muerte, entre lo abyecto y lo bello. Entre lo que es dado y lo que no: la disyunción entre el ojo y la mirada como una esquizia paranoíca.



256. Boquerón y gambas antes de ser intervenidos y manipulados.



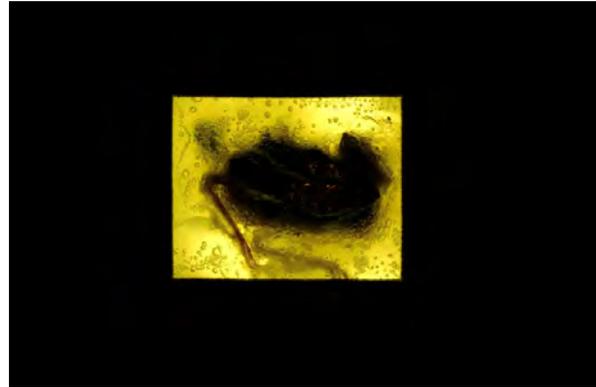
257. A medio proceso de manipulación.



258. Resultado final. 2012 y 2014.



259. Vista general.



260. Ser orgánico intervenido. 2010.

El tratamiento formal de los contenidos, no sólo opera en el ámbito estético sino que también abarca componentes cognoscitivas y críticas, que generan sentido, sensibilizan y reflexionan sobre la época o el individuo. A través de este proceso de manipulación, se trata de lograr una materialización de la capacidad proyectiva del ser humano, estableciendo -mediante el desarrollo de los soportes utilizados-, una línea de rearticulación, un laboratorio de representación. Una vuelta a las raíces de los sentidos de vida y de muerte, una expansión del conocimiento y la sensibilidad.

Como todo proceso introspectivo, las imágenes nos reflejan y prolongan, nos ayudan a entender lo que somos, pero también lo que quizás podríamos llegar a ser. Todo ello enmarcado dentro de un campo fenomenológico y experimental, basado en la memoria y la experiencia estética donde almacenaremos nuestras experiencias sensoriales, así como nuestros registros figurativos.

La finalidad de este proceso creativo, es aportar una mirada glacial que congele las emociones pero que no destruya los sentimientos. En definitiva, convertir la obra en una forma de reproducción patológica cuyo fin es hacer que el objeto no bello, se torne en belleza artística.

CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES

Desde el conocimiento sensible y la experiencia, y desde los procesos subconscientes, en (*cf.* C. 2), establecimos la diferencia entre la emocionalidad de la conciencia y de lo psíquico, es decir, la diferencia entre el sentimiento y la emoción. Esta diferencia se solventará mediante la intermediación artística del pensamiento ausente, que articula ambas esferas emocionales, mediante la abstracción y la asociación. De tal forma que, tanto el pensamiento visual como el intelectual, se convertirán en mecanismos que posibilitan la recuperación del *locus abstract in absentia* (lugar abstracto en ausencia, algo así como el inconsciente), a través de la mediación de la conciencia entre el conocimiento sensible, la experiencia y los procesos subconscientes.

De esa parte psíquica inconsciente relacionada con la experiencia emocional, los sueños se convertirán, de la mano de Freud, en la vía de acceso al inconsciente. Las experiencias oníricas, igualmente son la expresión de un deseo inconsciente reprimido. El mecanismo -proceso y desarrollo de dichas experiencias inconscientes- junto con los lapsus, el chiste, las fantasías, etc., para Freud son equiparables a los de los síntomas neuróticos. Por lo tanto, el psicoanálisis se apoya en la observación de los hechos de la vida anímica y éstos, mediante los sueños, son la expresión de un deseo reprimido inconsciente que es capaz de crear ciertas imágenes sensoriales, por lo tanto, de relacionarse con ciertos fundamentos estéticos. El inconsciente, alberga lo reprimido que retorna en los sueños. Si lo siniestro es el retorno de lo reprimido, en ambos casos -en la experiencia onírica y en lo siniestro-, al producirse un retorno de lo reprimido, su mecanismo, entonces, será equiparable. De ahí nuestra intencionada incursión en tratar de esclarecer las teorías freudianas. La base indiscutible del retorno de lo reprimido, asunto éste fundamental en *Das Unheimliche*.

Hemos reconocido y puntualizado la importancia de los procesos metapsicológicos, donde la represión es fundamental en los procesos psíquicos de la emoción siniestra, donde los procesos como la regresión y la represión nos permitieron profundizar en la experiencia emocional siniestra, donde determinamos circunscribir y delimitar lo siniestro bajo el término lo siniestro patológico -incidiendo en su esencialidad intrapsíquica- como un conflicto afectivo sintomatizado en el trauma y lo traumático mediante fantasías patológicas, que se convierten en la concepción fantasmática del conflicto psíquico. Hemos tratado de aclarar cómo se relaciona el retorno de lo reprimido freudiano (el trauma), que queda inscrito en el complejo de castración con las teorías de Lacan. En Lacan el trauma es el fruto de un desencuentro con lo Real. De un encuentro fallido con lo Real, este encuentro es lo que se convierte en trauma y se expresa o reaparece en lo traumático que se repite en el síntoma como signo de un retorno de lo reprimido. Ahora bien, la repetición no es igual que la reproducción. En el encuentro fallido con lo Real está el origen de la repetición que desencadena el trauma. La repetición se encuentra en el nudo de la estructura que es índice de lo Real, la repetición organiza y estimula entre otras cosas que, se produzca la organización simbólica y es la base que como trasfondo permanece en la totalidad de las escapatorias imaginarias. Por lo tanto, es el fantasma la pantalla que encubre la repetición y que gestiona el lugar de lo Real que se desarrolla del trauma al fantasma.

El complejo de castración, será el núcleo de donde partirá la angustia que, como experiencia emocional siniestra, irrumpe en el registro imaginario. La estetización de dicha experiencia, posibilitará la elaboración de señuelos artístico que nos permitan gestionar la irrupción ansiógena de lo Real. La estetización, se realizará por medio de dos vías: la imaginaria, que cubre como un velo de lo inconsciente, y la Real, que rasga la pantalla-imagen donde se polariza la realidad marginal de *Das Unheimliche*. La pulsión escópica, mediante la mirada como objeto *a* que simboliza la falta central expresada en la castración, será el medio que articule dicho fenómeno -el de la eviración freudiana con la angustia de castración lacaniana- allí donde se encuentra el origen de lo *unheimliche*, en la ausencia de la imagen de la falta, es decir, en la falta de representación psíquica que, como angustia, proviene directamente desde el inconsciente y percibimos como sensación en la conciencia: la angustia freudiana que antecede y provoca la represión, y que Lacan no concebirá sin objeto, ese objeto parcial que habita el goce y que en la angustia, encuentra su vía de acceso directa hacia lo Real, hacia lo *unheimliche*. Allí donde reconocemos, mediante la mirada, el objeto *a* en el registro de lo Real.

Al inicio de este trabajo, planteemos unos objetivos estructurados temáticamente en contenidos teóricos, experimentales y didácticos que consecuentemente deberían ser confrontados y validados en las conclusiones derivadas de la investigación. Vamos a comprobarlo:

1 Teóricos: Partiendo de las escasas referencias ensayísticas y teóricas solventes, respecto a las cuestiones planteadas en esta investigación, concretamente en el elidido tema referente al complejo y la angustia de castración, la disyunción entre lo siniestro vivenciado y lo siniestro imaginado, la incapacidad de la sublimación freudiana para referenciar el retorno de lo reprimido, la disolución de la realidad psíquica por medio de la fantasía consciente en lo siniestro imaginado y el proceso estetizante de la experiencia emocional siniestra derivada de la angustia de castración, hemos constatado, que ha sido necesario construir nuestra propia estructura teórica para demostrar que se da una diferencia entre el sentimiento y la emoción. Que lo siniestro es una emoción estructurada en una realidad psíquica y que fuera de este ámbito no existe. Tan sólo seremos capaces de obtener un sentimiento producido por una estetización, que responde a una estrategia dentro de un orden y que se transmite, en la vorágine de lo Real, como parte del espectáculo visual que satura el incontenible vacío donde el ojo no mira, tan sólo ve aquello que se le muestra como señuelo.

Advertimos cambios importantes en las teorías freudianas en torno a la represión, la angustia y las pulsiones, cuestiones éstas significativamente importantes en *Das Unheimliche* y poco o nada referenciadas en las aproximaciones teóricas consultadas.

Partiendo de un enfoque relativizante, establecimos ciertos puntos de clivaje entre las teorías de Freud y Lacan, asociando principalmente a ambos psicoanalistas bajo un prisma sumativo y no excluyente, de tal forma que desde Lacan regresamos a Freud para volver al francés.

2 Experimentales: Ha sido necesario reconstruir una teoría estética alrededor del ansiógeno fenómeno *unheimliche*, de forma que hayamos podido reconocer e identificar en el panorama artístico actual, ciertas obras siniestras a partir de tres estéticas concretas, la del vacío, la del velo de lo inconsciente y la de Real. A su vez, el fenómeno artístico *unheimliche*, sitúa al sujeto en una realidad marginal por eso, no sólo concedemos importancia a las imágenes, también al sujeto, a la posición que el sujeto ocupará en la retícula imaginaria donde -mediante un proceso destructor del marco representativo clásico-, la función mancha activada por la función cuadro, transformará en punto ciego la geometral posición perspectivista, inhabilitando la representación del sujeto más allá de la mera apariencia representativa. Se perfilará una nueva estética cuya función primordial, es la de conminar al sujeto a establecer una relación discontinua con lo realidad, partiendo del límite

que ejerce su propia irrepresentabilidad, más allá de la ilusoria apariencia. De aquí que advirtamos que uno de los problemas principales de la estética de lo siniestro sea la disyunción entre el ojo y la mirada, cuando tratamos de experimentar la experiencia estética. En cuanto a la práctica artística, hemos podido comprobar, a través de los procesos creativos, como la experimentación con diferentes materiales, y diferentes técnicas propicia una práctica artística que aún siendo metodológicamente heterogénea (pintura, instalación, escultura, imagen fija y en movimiento, etc.), es capaz de sensibilizar ciertos aspectos relacionados con lo siniestro tal como hemos demostrado con la variada exposición de obras.

3 Didácticos: Hemos procurado vincular la investigación, mediante fundamentos teóricos y prácticos, a una reflexión de carácter didáctico donde se pueden establecer lazos comunes con la didáctica, la teoría y la expresión plástica. Por un lado, mediante las bases teóricas que conceptualizan contenidos aplicados en la práctica y, por otro, en la teorización de las respuestas expresivas basadas en el sentimiento de lo siniestro, que destacan la particularidad de cada estilo y artista.

En líneas generales, existe un vacío inconcluso en torno a una estética de lo siniestro, que allá por 1919, el maestro vienes planteó.

Las funciones subjetivas de la experiencia emocional condicionan las respuestas personales ante la obra de arte, y la función estetizante no siempre es conseguida.

La confusión radicalizada en la unívoca experiencia personal, determina y condiciona la posibilidad de aunar y verificar estatutos teóricos que postulen líneas continuas y verificables. A continuación, expondremos las líneas generales que cronológicamente hemos postulado durante la práctica investigadora:

Podemos empezar diciendo que la diferencia fundamental que se establece entre el sentimiento y la emoción, se corresponde también con la diferencia entre la conciencia y el inconsciente respectivamente. Esta equiparación es la que subyace en los términos del conocimiento sensible y la experiencia, y los procesos subconscientes, allí donde se experimenta el sentimiento o la emoción. Esta es la cuestión clave planteada en el segundo capítulo: distinguir entre lo psíquico de la emoción y lo consciente del sentimiento.

Por lo tanto, hemos concluido lo siguiente: establecer las diferencias entre (1) el proceso emocional y (2) el proceso subconsciente. Esas diferencias serán canalizadas e integradas mediante nuestra propuesta (3) del pensamiento ausente, que permitirá la transacción de la esfera de la emocionalidad a palabras e imágenes.

1 El Proceso emocional:

Entre el conocimiento sensible y la experiencia, se desarrolla un proceso emocional que culmina en un sentimiento. Desde la sensación, pasando por el proceso perceptivo hasta el conocimiento sensible de los sentimientos, mediante procesos fisiológicos, conductuales y expresivos. Los procesos sensocognitivos perceptivos se desarrollan mediante una cadena asociativa donde, en ocasiones, resultará extremadamente difícil diferenciar unos fenómenos de otros puesto que sus límites se pueden llegar a confundir. Será necesario diferenciar entre la información física de los procesos físicos, neurobiológicos y fisiológicos, y la fenoménica, cuya información es única, subjetiva e intransferible. De igual forma, respecto a las imágenes, habrá que diferenciar entre el registro figurativo y el percepto. Éste, es la esencialidad de la experiencia subjetiva sensorial de las imágenes, que determinará una intimidad sensoperceptiva, inherente a la experiencia estética y que culminará con la emocionalidad del sentimiento de lo siniestro como un fenómeno consciente.

2 El Proceso subconsciente:

Entre el estímulo emocional y los procesos psíquicos, se desarrollan una serie de procesos subconscientes estructurados entre el inconsciente, preconsciente y la conciencia. Deducimos que la emoción como fenómeno psíquico, está directamente relacionada con estos procesos y, concretamente, con el inconsciente. El ser, como sujeto emocional, ya desde los orígenes, buscó respuestas a esa extraña sensación incognoscible que le dotaba de una sensibilidad consciente, inexplicable y efímera. Desde al *alma* al cuerpo, se establece una clara diferencia entre lo psíquico-mental y lo físico-materia, de tal forma que nos encontramos mediados y condicionados por cuestiones inaccesibles a la conciencia. Si lo siniestro es una emoción y no un sentimiento, y la emoción de lo siniestro es consecuencia de un proceso psíquico, el inconsciente, como proceso psíquico central, determinará la emocionalidad de lo psíquico. Serán las experiencias oníricas las que, ya desde tiempos remotos, se convierten en los antecedentes que nos permitan entrar en contacto con nuestro inconsciente, lugar de donde surgirán las imágenes patológicas de la experiencia emocional siniestra.

3 El Pensamiento Ausente:

El sujeto será capaz de transmutar la incognoscibilidad emocional y creará, mediante una concepción imaginativa, el pensamiento ausente donde los recursos imaginativos operarán en los procesos subconscientes, mediante la abstracción y la asociación. La primera, como el valor significativo del símbolo abstraído en la significación de lo simbolizado; y la segunda, como la traslación significativa de la metáfora, asociada al significado ausente del pensamiento consciente. De tal forma, que tanto el pensamiento visual como el intelectual, se convertirán en mecanismos que posibilitarán la recuperación del *locus abstract in absentia* (lugar abstracto en ausencia, algo así como el inconsciente), a través de la mediación de la conciencia entre el conocimiento sensible, la experiencia y los procesos subconscientes.

La parte inconsciente de los procesos subconscientes, será clave y determinante en el devenir de los procesos psíquicos de la emoción siniestra, con esa experiencia emocional que en *Das Unheimliche* se convierte en angustiante.

En *La interpretación de los sueños*, Freud realizará una ordenación metapsicológica de la psicología de los procesos oníricos donde la represión y la regresión, se convertirán en los procesos clave del denominado sistema Ψ . Este sistema se convertirá, en un modo de estructurar psicológicamente la función onírica, donde la represión se desarrollará como un mecanismo defensivo del proceso secundario sobre el primario, en el cual se encuentra lo inconsciente. Mediante la regresión se invertirá el proceso perceptivo, provocando la alucinación o las imágenes sensoriales, es la incursión del inconsciente en la conciencia. De esta forma se establecen en el sistema Ψ un doble sentido:

1 El Progresivo, que se corresponderá con el sentido del proceso psíquico durante la supuesta normalidad de la vida anímica cotidiana, es decir, durante la vigilia. Se inicia en el extremo sensible, el subsistema *P*, el de la percepción, y desde el subsistema *Inc*, el inconsciente, termina en el extremo motor donde se hace consciente.

2 El Regresivo, que también podemos conocer, puesto que se desarrolla durante el sueño. Éste, comienza en el inconsciente y cambia su dirección hacia el extremo sensible de las percepciones.

Es en el sentido regresivo, donde se produce una permuta de los deseos inconscientes reprimidos en representación plástica, en imágenes visuales, por lo tanto, en componentes estéticos imaginarios capaces de provocar angustia. Se establece cierta relación con lo siniestro en la estética, puesto que lo siniestro se producirá en el registro imaginario. En ambos casos la represión ha estado presente y se manifiesta en su retorno, bien sea en las imágenes sensoriales alucinatorias o en las supuestas experiencias sentimentales de lo siniestro que Freud observa en el campo de la estética. También debemos de destacar, que en el sistema Ψ se produce el registro inconsciente de la emoción mediante las huellas mnémicas. Generalmente, es durante la infancia y juventud cuando las impresiones que han sido recibidas, suelen tener una importancia considerable en la formación de nuestra personalidad, de ahí la importancia del complejo de castración. Se registran como huellas o registros mnémicos de fuertes experiencias afectivas, transferidas a representaciones inconscientes mediante la represión primaria. Estas representaciones se comportarán como impulsos reprimidos.

La huella mnémica es perceptiva y se procesa en el proceso primario (en el inconsciente). Se corresponderá con lo que hemos llamado «emoción siniestra», ésta es pura y proviene directamente del inconsciente, se ha formado como una identidad de percepción que es dinámica, puesto que los impulsos pulsionales se desarrollan y circulan libremente en el inconsciente. En cambio, en la formación de sentimientos, entra en función la identidad de pensamiento, que se da en la conciencia, y se desarrolla en el proceso secundario: la parte represora de lo inconsciente del aparato psíquico. Es en la conciencia donde se crea el sentimiento de lo siniestro que, probablemente mediante el recuerdo, a diferencia de la percepción, no posee cualidad suficiente para excitar a la conciencia y atraer, de ese modo sobre sí, una investidura nueva que transmita sensaciones. Éstas, serán conseguidas en el proceso de la estetización, donde se crean efectos o sensaciones que, tal como dice Freud, podrán: «provocar efectos siniestros que no existen en la vida real» (BNOC, 1981, III, p. 2503)

Ciertamente hemos planteado un minucioso trabajo en torno al ensayo freudiano *Das Unheimliche*, destacando incisivamente la escisión entre lo siniestro vivenciado y lo siniestro patológico. De igual forma, ha sido necesario introducirnos en las teorías freudianas metapsicológicas para tratar de demostrar teóricamente como *Das Unheimliche*, deriva en lo que hemos denominado como lo siniestro patológico que, se corresponde con una realidad principalmente psíquica y material, que nada o poco tiene que ver con lo siniestro imaginado o en la ficción. Para ello, nos hemos centrado, de forma exclusiva, en los procesos del retorno de lo reprimido, la angustia, el giro de 1920 que se da en *Más allá del principio de placer*, el enigma de lo siniestro, la clasificación temática, las dos realidades: la psíquica y la material, así como lo que hemos denominado las imágenes *unheimliche*. Éstas son las conclusiones:

1 Freud introduce en el campo de la estética unas connotaciones displicentes que van más allá del sentimentalismo idealista de lo sublime. Por lo tanto, novedoso y desconocido hasta entonces.

2 Lo siniestro es una emoción refractaria y no un sentimiento controlado.

3 Freud, da gran importancia a la palabra, llevándole a reescribir el término *unheimliche* para encontrar una definición que se adapte a sus pretensiones investigadoras. El concepto lingüístico que hemos asociado a las representaciones verbales, no es otra cosa que: la identidad de pensamiento y el acto de pensar, pueden llegar a convertirse en la sustitución del deseo alucinatorio, eso sí, no es lo mismo haber escuchado algo que haberlo experimentado, por lo que, mediante la palabra, nos introducimos en lo simbólico lacanianao.

4 En lo siniestro, es de vital importancia un núcleo angustioso que se manifiesta en el retorno de lo reprimido.

5 Lo siniestro vivenciado, se experimentará mediante dos realidades: la psíquica y la material. En la primera, se dará un retorno de lo reprimido; en la segunda, una proyección endopsíquica.

6 Hemos denominado lo siniestro patológico a la expresión de un síntoma psiconeurótico, circunscribiendo la importancia de la realidad psíquica en la experiencia emocional siniestra.

7 El retorno de lo reprimido se articula en la represión y la angustia

8 La represión es una representación reprimida inconsciente, y la angustia es una sensación no representada psíquicamente.

9 En lo siniestro vivenciado, se refleja el giro de 1920 que incluye a la compulsión, a la repetición, la pulsión de muerte y la consecuente inoperancia del principio de placer, para controlar dichas fuerzas pulsionales sometidas en el proceso primario.

10 En dicho giro podemos encontrar los diferentes procesos que inciden en *Das Unheimliche*: la diferencia entre el Principio de placer-Principio de realidad-El placer del displacer en la compulsión a la repetición, donde se puede llegar a sentir lo *unheimliche* en la neurosis traumática, el masoquismo, el sadismo, la inclusión del displacer en el proceso primario mediante el placer de desear, la separación de la necesidad de la satisfacción y la satisfacción del deseo, que origina la realización del deseo alucinado, cuando se implementa la ficción alucinada sustitutiva (fantasías-fantasma), y se produce la escisión entre sujeto inconsciente y el objeto de deseo. Es entonces cuando aparece lo siniestro (angustia patológica), ante la imposibilidad del inconsciente de diferenciar entre la ficción alucinada y la satisfacción originaria de la necesidad. La identidad de percepción no logrará cumplir con la necesidad de la satisfacción del objeto deseado, ante la imposición del placer de desear del inconsciente.

11 Hemos realizado una clasificación temática de estímulos displicentes dividiéndola en grupos temáticos: 1, la alteridad; 2, la omnipotencia del pensamiento; y 3, los complejos; todos ellos compuestos de doce motivos diferentes.

12 Las dos realidades en lo siniestro vivenciado, nos llevarán a la prueba de realidad y a la importancia de la *phantasie* y el fantasma estableciendo tres tipos de fantasía: la inconsciente, la consciente y las *urphantasien*, como escenas primordiales, y origen de las representaciones inconscientes.

13 Hemos establecido las diferencias básicas entre las dos realidades, tomando como ejemplo el personaje de ficción Nathanael de la novela de Hoffmann. Primero, mediante lo superado donde operará la realidad material de tal forma que ésta realidad, como consecuencia de un hecho sucedido, desarrollará un proceso capaz de provocar estímulos displicentes que

se proyectarán en una realidad sobrenatural, como representaciones de lo fantaseado. Este estímulo displicente, será capaz de desarrollar un proceso endopsíquico que validará, mediante lo sobrenatural, la inclusión de lo fantástico en la realidad. En el segundo caso, mediante lo reprimido donde, en la realidad psíquica, lo siniestro se deriva de los complejos infantiles reprimidos del complejo de castración y de las fantasías intrauterinas, entre otras cosas. Es decir, de los estados neuróticos provocados por dichos complejos y fantasías, que no suelen ser muy frecuentes, donde la fantasía patológica se revelará como la concepción fantasmática del conflicto psíquico.

14 Hemos definido las imágenes *unheimliche* como las imágenes sensoriales traumáticas que se dan en el caso del Hombre de los Lobos, en contra de las imágenes siniestras dechiriquianas, que el teórico Hal Foster encuentra en el surrealismo. Por nuestra parte, hemos argumentando punto por punto la dificultad de las representaciones plásticas para contener lo siniestro patológico de la realidad psíquica, el retorno de lo reprimido y la compulsión a la repetición tal como dice Foster. Estos factores psicodinámicos y los consecuentes desórdenes psicopatológicos, no se pueden demostrar en la vida del artista por lo que la realidad psíquica que produce lo siniestro patológico, donde se dan las imágenes *unheimliche*, resultará prácticamente inexistente.

En la parte final de la investigación nos hemos centrado exclusivamente en lo siniestro imaginado, para tratar de demostrar que existe una posibilidad de conferir a la estética cierta capacidad para contener lo *unheimliche*. De la diferencia entre lo vivenciado y lo imaginado, es de donde partirá el problema que suscita la representación ficcionada de *Das Unheimliche*. Atribuir a la representación artística de lo siniestro -es decir, a lo siniestro en la ficción-, la capacidad de provocar una experiencia emocional siniestra es en la práctica querer equiparar lo siniestro vivenciado con lo imaginado, error éste que suele ser común en el tratamiento dispensado a lo siniestro a la hora de establecer relaciones en torno al campo de la estética. Por lo que a este respecto, proponemos las siguientes conclusiones:

1 En lo siniestro en la ficción, la fantasía consciente se aleja de la fantasía inconsciente que se desarrolla en lo siniestro patológico. Se anulan las condiciones de lo vivenciado: lo reprimido y lo superado. Por lo tanto, se invalida la prueba de realidad. El contraste que diferencia lo vivenciado de lo imaginado se diluye y desaparece, en pos de la imaginación ficcionada. Ya no es necesario diferenciar entre una percepción y una representación.

2 La irrepresentabilidad estética de la experiencia emocional siniestra, será validada en la incapacidad, generalmente confundida y mal interpretada de la sublimación, en la cual se producirá una disyunción de la represión y la idealización, que impedirán el retorno de lo reprimido, por lo tanto, la emergencia de lo siniestro. Esta cuestión es obviada continuamente en el tratamiento estético de *Das Unheimliche*.

3 Las dificultades para articular lo vivenciado y lo imaginado expuestas en los procesos psíquicos de la emoción siniestra y de lo siniestro patológico, se evidencian, en el tope establecido por Freud, en la angustia de castración. Hemos tenido que establecer una articulación partiendo de las teorías de Freud y Lacan. Presentamos una forma de poder articular las diferentes cuestiones que intervienen y dificultan la relación de lo siniestro con la estética de tal manera,

que hemos reactualizado algunas de las teorías en las que se sustenta *Das Unheimliche*. En particular, su núcleo traumático, el complejo de castración, que será articulado con las teorías de Lacan del falo imaginario, es decir, de la castración imaginaria y simbólica. Además, con la sublimación lacaniana, estableceremos un puente con el que esperamos poder superar las limitaciones freudianas. Es éste, uno de los problemas fundamentales al relacionar lo siniestro con la estética. Problema, por cierto, escasamente tratado y obviado por los teóricos.

4 Hemos establecido que el nexo de unión entre la angustia de castración y la estética, será *Das Unheimliche*. La angustia se convertirá en una de las características esenciales de lo siniestro y aplicaremos, en relación con la estética, una fórmula: la angustia que hay que tapar, o la angustia que agujerea, es decir, que "destapa". En Freud, esto se consumará en el retorno de lo reprimido. En Lacan, en la incursión de lo real. De tal forma, que se establecerá un paralelismo entre "lo siniestro" y "lo real" que será articulado en torno a la angustia y, en el arte, en lo referente a la estética.

5 La diferencia entre lo siniestro imaginado y la irrupción de lo siniestro en el registro imaginario. Lo articularemos mediante dos vías de acceso: Lo siniestro imaginado, como la vía imaginaria, (Freud); y la irrupción de lo siniestro en el registro imaginario, como la vía de lo Real, (Lacan).

6 La teoría lacaniana de la pulsión escópica, nos ha permitido articular la angustia de castración mediante la mirada como objeto *a*, puesto que puede llegar a simbolizar la falta central que se encuentra en la esencia del complejo de castración, que irrumpe como lo *unheimliche* en el registro imaginario, en el de la estética trascendental kantiana.

7 Hemos planteado que en la iconosfera globalizada del mundo, en el arte y en la cultura visual, se da una desmedida pasión por lo Real. Esta vorágine se alimenta de objetos e imágenes de una forma compulsiva y, en el contexto actual, hemos establecido filiaciones con lo *unheimliche*, con el elemento ansiógeno que tiene en la angustia de castración su origen y que, mediante la estetización de la emoción siniestra, encuentra en la obra artística una propuesta que culmina con el encuentro con lo Real. Este encuentro se produce como consecuencia de unos cambios que afectan al goce, a la representación, al objeto y finalmente al sujeto y la falta o ausencia por él experimentada.

8 Hemos establecido unos parámetros clasificatorios y teóricos en torno a una estética *Unheimliche*, donde el objeto artístico será estetizado mediante tres estéticas diferentes que hemos clasificado como: 1, La estética del vacío: la sublimación; 2, la estética del velo de lo inconsciente; y 3, la estética de lo Real, donde se articula la anamorfosis y la imagen pantalla.

9 Finalmente hemos concebido que, en la angustia de castración, la experiencia emocional siniestra es estetizada de tal forma, que también podemos concebirla como un mecanismo de control que opera sobre un desasosiego emocional. Es la transgresión, no como una ruptura producida fuera del orden simbólico, sino una fractura producida por una estrategia dentro del orden. Es la culminación del engaño, del señuelo, del atrapa-miradas, de la deposición de la mirada en beneficio de la incontenible bulimia escópica del ojo, de una visión que compulsivamente busca la realidad, para huir de lo real como síntoma de un encuentro con lo

traumático tratando de gestionar el retorno de lo reprimido, suturando la grieta abierta en la pantalla que, como una herida descarnada, supura y hay que taponar.

10 Allí donde Trías ve un límite o una ruptura, nosotros vemos un velo de lo inconsciente subrogado por la belleza; allí donde Wacjman ve un agujero negro, reconoceremos una representación sin objetos; allí donde Foster ve un realismo traumático, nos encontraremos con una objetualización compulsiva; donde Hernández vislumbra la so(m)bra de lo real, nosotros veremos una taquicardia paroxística estetizada de carácter aparential e ilusorio.

11 Concluimos diciendo:

1 Que la aparición de lo siniestro supone un retorno, una ruptura y una amenaza que afecta al estatus del orden simbólico (en su equilibrio: psíquico, estético y estructural).

2 Que lo siniestro, donde aparece, cuestiona nuestro estatus (moral e intelectual), incomoda y puede producir un efecto ansiógeno.

3 Añadiremos que puede ser considerado como un síntoma de nuestra sociedad, esta sociedad con una clara tendencia *analgesizante* que reprime y envuelve lo patológico.

4 Podremos llegar a entender lo siniestro como un hecho y, la obra artística estetizada, como un signo donde lo siniestro se equipara a lo real y el signo al discurso.

5 La estetización y objetualización son el medio de construir un discurso racional, de crear una realidad que se aleja de lo real, de aquella experiencia emocional siniestra ahora sustituida por el racional signo de realidad, sensibilizado por medio del sentimiento de lo siniestro en la ficción.

ANEXO DE NOTAS

14. Como bien dice Gustavo Bueno (1924-2016), en el prólogo del libro de Eugenio Trías (1942-2013), *Metodología del pensamiento mágico* (1970), Trías nos brinda un cuadro unitario en el que podemos encontrar las ideas de Frazer, Jakobson y Freud, entre otros. En las ideas de estos pensadores, Trías encuentra un punto en común: la oposición entre pares de términos. Además, en estas ideas, también se puede dar una relación de oposición y de coordinación. Las ideas de oposición, podemos encontrarlas sintetizadas de la siguiente manera:

En Frazer, semejanza/contigüidad. En Freud, condensación/desplazamiento. En Jakobson, metáfora/metonimia. Por otro lado, las ideas de coordinación se dan mediante los binomios de semejanza/contigüidad y metáfora/metonimia. En base a esta estructura, Trías establece una de las tesis principales del libro. La magia entra dentro del ámbito de la semejanza/contigüidad, y la ciencia, dentro del de la identidad/diferencia. Para llegar a entender la *Metodología del pensamiento mágico*, lo primero que se propone Trías es establecer la distinción entre magia y ciencia, cuestión ésta, que utilizaremos para fundamentar nuestra hipótesis del ser imaginario y su forma de pensamiento: el pensamiento ausente, aquel que se corresponde con una visión más imaginativa y que encuentra sus mecanismos de articulación en la función bipolar que se establece entre la imagen y la palabra, mediante el símbolo, como abstracción significativa perteneciente al ámbito de las imágenes y mediante la metáfora, como asociación significativa que pertenece al ámbito de las palabras. Volviendo a Trías (1970), y a la diferenciación entre magia y ciencia, en primer lugar recurriremos a la obra de James Frazer (1854-1941), la conocida como *La rama dorada* (1890). En ella, encontramos una definición de magia basada en dos principios. A continuación transcribimos un pasaje de Frazer:

Si analizamos los principios del pensamiento sobre los que se funda la magia, sin duda encontraremos que se resuelven en dos: primero, que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas, y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aún después de haber sido cortado todo contacto físico. El primer principio puede llamarse ley de semejanza y el segundo ley de contacto o contagio. Del primero de estos principios, el denominado ley de semejanza, el mago deduce que puede producir el efecto que desee sin más que imitarlo; del segundo principio deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto, haya o no formado parte de su propio cuerpo. Los encantamientos fundados en la ley de semejanza pueden denominarse magia imitativa u homeopática, y los basados sobre la ley de contacto o contagio podrán llamarse de magia contaminante o contagios. (2011, p. 23).

Siguiendo los razonamientos de Frazer, deducimos que las cosas pueden establecer relación las unas con las otras, en virtud de dos principios o leyes, una de semejanza (magia homeopática) y la otra de contacto o contagio (magia concomitante). Para Frazer estas relaciones duales se rigen por un principio general que denomina como ley de simpatía, por lo que conoceremos estos dos tipos de magia bajo el denominador general de magia simpatética. Ahora bien, para Frazer, se produce un hecho importante, y no es otro, que reconocer que estos dos principios, el homeopático y el concomitante, «no serán otra cosa que dos distintas y equivocadas aplicaciones de la asociación de ideas» (Frazer, 2011, p. 24). La magia homeopática se encuentra fundada en la asociación de ideas por semejanza, de tal modo que «cae en el error de suponer que las cosas que se parecen son la misma cosa» (p. 24), mientras que la magia concomitante o contagiosa «está fundada en la asociación de ideas por contigüidad» (p. 24), con lo que comete el error de creer que las cosas que una vez pudieron estar en contacto siguen estándolo. Trías se plantea si este error asociativo de ideas entre semejanza y continuidad, realmente «¿Constituyen, como cree Frazer, dos formas erróneas de combinación? ¿O constituyen dos formas de asociación de ideas que el pensamiento científico elimina, pero que poseen relevancia a otro nivel? Y en cuyo caso ¿a qué nivel?» (Trías, 1970, p. 53). Mediante esta pregunta, Trías introduce una sospecha y establece un punto de vista crítico. Encuentra su coartada, principalmente, a través del trabajo de Roman Jakobson (1974), que para Trías (Trías se refiere concretamente al trabajo de Jakobson (1974), *Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos*, pp. 93-135, incluido en *Fundamentos del lenguaje*. Roman Jakobson (1896-1982), fue uno de los más destacados investigadores de la lingüística. El trabajo al que hacemos mención puede considerarse inspirado por el "padre" del estructuralismo Ferdinand Saussure (1857-1913). La afasia es considerada como un trastorno del lenguaje que se caracteriza por la incapacidad o la extremada dificultad de comunicarse utilizando las vías de expresión básicas como son el

habla, la escritura o la mímica. Supone «uno de los estudios más sugestivos y concisos que exhibe la literatura estructuralista» (Trías, 1970, p. 54). En su estudio sobre la afasia, enfocado desde la perspectiva lingüística, Jakobson (1974) considera que el lenguaje se caracteriza por tener una estructura bipolar. Para él, el signo lingüístico se dispone de dos modos: la combinación y la selección. Esta relación de los signos entre sí ya fue descrita por Saussure. El primero, *la combinación* «es *in praesentia*; se apoya en dos o más términos igualmente presentes en una serie efectiva» (Jakobson, 1974, p. 103), es decir van asociados en situación de contigüidad mientras que el segundo, *la selección*, «une términos *in absentia* en una serie mnemónica virtual», es decir por ausencia y mediante una serie memorizada y existente de forma virtual: la virtualidad de la memoria, lo cual nos permite establecer ciertos grados de similaridad. Para Jakobson estas dos modalidades de relación sugieren a su vez, dos formas generales de afasia:

Toda forma de trastorno afásico consiste en una alteración cualquiera, más o menos grave, de la facultad de selección y sustitución o de la facultad de combinación y contextura. En el primer caso se produce una deterioración de las operaciones metalingüísticas, mientras que el segundo perjudica la capacidad del sujeto para mantener la jerarquía de las unidades lingüísticas. El primer tipo de afasia suprime la relación de semejanzas; el segundo la de contigüidad. La metáfora es ajena al trastorno de la semejanza y la metonimia al de la contigüidad. (1974, p. 125).

El deterioro de la facultad de selección y sustitución impide recurrir a la unión de términos *in absentia*, por lo tanto está limitando el uso de la serie mnemónica virtual, que a su vez, nos impide utilizar la asociación metafórica, esa capacidad metalingüística tan necesaria e imaginativa. El deterioro de la facultad de combinación y contextura impide la posibilidad de articular cadenas de unidades lingüísticas combinatorias, lo que supone no poder dotar de sentido a la estructuración gramatical. Así, Jakobson concreta que las directrices semánticas capaces de generar un discurso son dos: el desarrollo metafórico y el metonímico. Generalmente, a la hora de elaborar un discurso, un tema puede suceder a otro bien sea por su mutua semejanza o debido a su contigüidad. Entonces, mediante la semejanza, estaríamos hablando de un *desarrollo metafórico* y mediante la contigüidad, de un *desarrollo metonímico*. Por lo tanto, en la conducta verbal normal este operativo dual se desarrolla de forma continuada, eso sí, generalmente cada individuo opera preferentemente con uno u otro dependiendo de factores contextuales socio-culturales intrínsecos, en la propia personalidad, y determinantes a la hora de desarrollar un estilo verbal. Trías describe así el punto crucial al que nos conduce el análisis de Jakobson: «Señalar dos modalidades generales de relación entre los signos lingüísticos. Estos signos conectan entre sí, bien por relaciones de semejanza (relaciones metafóricas), bien por relaciones de contigüidad (relaciones metonímicas)» (Trías, 1970, p. 55).

De tal forma, que los signos lingüísticos, al establecer relaciones de semejanza por medio de las relaciones metafóricas, conectan con otros signos ausentes del contexto, es decir, se realiza un proceso de conexión *in absentia* (en la ausencia), se recurre a la *serie mnemónica virtual*. Dentro de esta serie recurrente signica memorizada se encuentra una amplia variedad que va desde los sinónimos a los antónimos. Cuando se establecen relaciones de contigüidad, el signo lingüístico, en este caso, establece conexión con otros signos, ahora sí, presentes en el contexto, y con éstos establece relaciones de contigüidad que, como indicamos anteriormente, nos permiten establecer y articular, en definitiva, asociar cadenas de unidades lingüísticas combinatorias y así, de esta forma, poder dotar de sentido a la estructuración gramatical. Los signos lingüísticos desarrollan su función alrededor de una dualidad bipolar, de una «estructura bipolar del lenguaje» (Jakobson, 1974, p. 129), por lo tanto Jakobson llega a plantearse si esa estructura bipolar, puede llegar a encontrarse en otros sistemas de signos, lo cual supondría la posibilidad de aplicar dicha estructura de modo general a los sistemas semióticos. Para ello Jakobson se apoya en las posibilidades de la investigación comparada y lo ejemplifica mediante el lenguaje, la literatura, la poesía, el arte cinematográfico y el cubismo (pp. 128-132). Pero no sólo se plantea esta estructuración en los dominios del lenguaje, sino que advierte paralelismos con el desarrollo metafórico y metonímico en la interpretación de los sueños y los principios que rigen la magia (p. 133). Jakobson plantea lo siguiente:

En todo proceso simbólico, tanto intrapersonal como social, se manifiesta la competencia entre el modelo metafórico y el metonímico. Por ello, en una investigación acerca de la estructura de los sueños, es decisivo el saber si los símbolos y las secuencias temporales se basan en la contigüidad (para Freud, el «desplazamiento», que es una metonimia, y la «condensación», que es una sinécdoque) o en la semejanza (la «identificación» y el «simbolismo» en Freud). Frazer ha clasificado en dos tipos los principios que rigen los ritos mágicos: encantamientos fundados en la ley de semejanza y en la asociación por contigüidad. La primera de estas dos grandes ramas de la magia por simpatía se ha denominado «homeopática» o «imitativa» y la segunda «magia por contagio. (1974, p. 133).

Así es, que podemos deducir que la metáfora y la metonimia se convierten no sólo en figuras principales de la retórica como recursos de la lingüística en la construcción del lenguaje sino que, también, subyacen en la formación del pensamiento mágico y en los procesos subconscientes del aparato psíquico que Freud (1900), somete a estudio en las psiconeurosis mediante el psicoanálisis, de igual modo que articula la relación del ser animista en sus proyecciones psicológicas endosíquicas -en el contexto o entorno-, sometidas al dominio de la magia. También intervienen en la elaboración onírica para transformar las ideas latentes inconscientes en contenido manifiesto a modo de relato fantasmático, en definitiva, articulan la estructuración de todo proceso simbólico dimensionando la capacidad imaginaria y construyendo el ser imaginario que se interroga sobre lo incognoscible. Ahora, Trías (1970), se plantea la siguiente hipótesis: si podemos encontrar un mismo *modus operandi* de estructuración bipolar de desarrollo metafórico y metonímico en el lenguaje común, en el pensamiento mítico o mágico, en el

discurso del enfermo mental, en el del artista (añadimos nosotros), en la simbología onírica y en el discurso literario y poético, podría llevarse a cabo la propuesta «saussueriana de subsunción de la lingüística en una ciencia universal de los signos de la vida social o semiología que desgajaría mecanismos no estrictamente lingüísticos» (Trías, 1970, p. 56). Ésto, determinaría la posibilidad de extrapolar tales planteamientos a la existencia de ciertos mecanismos mentales que posibilitarían la existencia de un pensamiento. No de un pensamiento estrictamente ubicado en un determinado momento precientífico sino, más bien, un pensamiento, unas *leyes de pensamiento* pretéritas. En palabras de Trías, un pensamiento *silvestre o salvaje*, lo que es lo mismo que decir un pensamiento carente de control disciplinario, no sometido a la racionalidad. Trías (1970), se refiere a un pensamiento que denomina como *pensamiento salvaje*, nacido de la hipótesis *levi-strausseana* (1970, p. 57), y aplicado desde la perspectiva *jakobsoniana* (p. 57). Partiendo del proyecto estructuralista, y entendido éste como un intento de descubrir una lógica elemental que sea un común denominador del pensamiento que facilita el entendimiento humano, y en la medida de lo posible se encuentre alejado de sometimientos posteriores impuestos por la ciencia, Trías denomina como pensamiento mágico, a esa forma de pensamiento no disciplinado que se apoya en las anteriormente mencionadas perspectivas teóricas estructuralistas del lenguaje y el pensamiento. Para el filósofo, el pensamiento mágico dispone las relaciones entre los signos en base a la semejanza y el contagio, mientras que el pensamiento científico dispone la relación entre los signos mediante la identidad y diferencia. Considerando la semejanza «como una categoría espúrea, fuente de confusión y error –que generalmente se vincula a una facultad anímica promotora de confusiones: la imaginación» (Trías, 1970, p. 58).

En la extensa tradición del pensamiento occidental, en sus inicios, en la transformación del mito al logos, en la consecución de los primeros grandes sistemas de pensamiento que sentaron las bases, que aún hoy en día perduran y siguen extendiendo sus ramificaciones. Siempre ha prevalecido el razonamiento lógico, como estatuto básico del pensamiento. Así, desde el escepticismo hasta la irracionalidad, para llegar al relativismo se denostó a otras formas de pensamiento que, según Trías (1970), quedaron como «reserva» y «parque nacional». Sólo el estructuralismo tuvo el atrevimiento de volver a introducir el valor que opera desde la sensibilidad. El discurso “científico” opera desde la exigencia de precisión, mientras que el discurso “mágico” opera desde la ambigüedad. Su primer rasgo característico es el de operar desde la sensibilidad:

En este sentido el pensamiento mágico «se enfrentó primero a lo más difícil: la sistematización al nivel de los datos sensibles, a los que la ciencia durante largo tiempo volvió la espalda [...] Se trata por tanto, de una lógica concreta, sensible o cualitativa, que ordena sensaciones: registra o codifica olores, percepciones visuales, táctiles, sabores. Las *mitológicas* de Lévi-Strauss muestran, por ejemplo, cómo ese pensamiento echa mano de los cinco tradicionales registros sensibles con el fin de disponer, de forma coherente, unas narraciones míticas [...]. La ciencia en cambio, abandona (según Lévi-Strauss provisionalmente) ese nivel sensible –en el que circula a sus anchas la imaginación- y operara con conceptos abstractos que han perdido toda connotación cualitativa (o que por lo menos intencionalmente «deben» perderla). (1970, pp. 65-66).

Seguidamente, Trías (1970), cita textualmente a Levi-Staruss (1964, p. 390):

No se trata por tanto, de etapas desiguales de desarrollo del espíritu humano, sino de los dos niveles estratégicos en que la naturaleza se deja atacar por el conocimiento científico: uno de ellos aproximadamente ajustado al de la percepción y la imaginación y el otro desplazado; como si las relaciones necesarias, que constituyen el objeto de toda ciencia –sea neolítica o moderna- pudiesen alcanzarse por dos vías diferentes: una de ellas muy cercana a la intuición sensible y la otra más alejada. (Trías, 1970, p. 66).

Por lo tanto, nuestra intención es recuperar ese nivel sensible en el que circula a sus anchas la imaginación y la fantasía, desarrollándose por medio de la estructura bipolar que subyace en el pensamiento y configura el proceso simbólico que encuentra su articulación por medio de la metáfora y la metonimia.

23. A este respecto, es fundamental resaltar la problemática que conlleva la lectura de las diferentes ediciones de la obra de Freud, principalmente las de las obras completas de Amorrortu y las de Biblioteca Nueva, junto con la edición de algunas obras por parte de Alianza (se corresponden con el mismo traductor que las de Biblioteca Nueva: Luis López-Ballesteros y de Torres). Para el estudio general de la obra nos hemos apoyado en la edición de las obras completas de Amorrortu y las de Biblioteca Nueva. La edición de Amorrortu, es a nuestro entender, la más rigurosa, ya que el ordenamiento, comentarios introductorios y notas de James Strachey junto con la colaboración de Anna Freud, y asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson, hacen de esta edición una auténtica “biblia” de la obra freudiana. En cuanto a la utilización de los términos, incluye algunos cambios, que pueden resultar confusos. Por ejemplo, con las palabras consciente e inconsciente. El término *conciencia*, se mantiene, pero el término consciente es cambiado por *conciente*, al igual que el término inconsciente, es sustituido por el de *inconciente*. La edición de Biblioteca Nueva y Alianza, mantiene los términos *consciencia*, *conciencia* e *inconciente*. Queremos dejar bien claro que en este capítulo, centrado en la obra de Sigmund Freud, utilizaremos siempre los términos *inconciente*, *preconciente*, *conciente* y *conciencia*. En el caso de los términos *consciente* y *conciencia*, es donde pueden aparecer ciertos problemas de interpretación. En la edición de Amorrortu se sustituye consciente por *conciente*, mientras que en la de Alianza, se mantienen los dos, *conciencia* y *consciencia*. Para poder entender bien la diferencia entre ambos

términos, tal como los utiliza Freud (2012), vamos a transcribir un párrafo perteneciente a *El yo y el ello*, al epígrafe titulado *La conciencia y lo inconsciente*, perteneciente a la edición de Alianza: «Ser consciente es, en primer lugar, un término puramente descriptivo que se basa en la percepción más inmediata y segura, la experiencia nos muestra luego que un elemento psíquico (por ejemplo, una percepción) no es, por lo general, duraderamente consciente. Por el contrario, la conciencia es un estado eminentemente transitorio. Una representación consciente en un momento dado no lo es ya en el inmediatamente ulterior, aunque pueda volver a serlo bajo condiciones fácilmente dadas» (2012, EYE, p. 11). La traducción del término alemán *bewusst*, (que utiliza Freud), como consciente, merece una explicación. Esta, podemos encontrarla en el Diccionario de psicoanálisis de Laplanche-Pontalis (2006): «El adjetivo *bewusst* significa consciente en el doble sentido activo (consciente de) y pasivo (cualidad de lo que es objeto de conciencia). El idioma alemán dispone de varios sustantivos formados a partir de *bewusst*. *Bewusstheit* = la cualidad de ser objeto de conciencia, que proponemos traducir por el «hecho de ser consciente». *Bewusstsein* = la conciencia como realidad psicológica y designando más bien la actividad, la función (la conciencia moral se designa con un término completamente distinto: *das Gewissen*). *Das Bewusste* = el consciente, designa más bien un tipo de contenidos, diferenciándolos de los contenidos preconscientes e inconscientes. *Das Bewusstwerden* = el «volverse consciente» de una determinada representación, lo que traducimos por «acceso a la conciencia». *Das Bewusstmachen* = el hecho de hacer consciente un determinado contenido» (p. 75). Podemos resumir diciendo que el término alemán *bewusst* (consciente), tiene una doble acepción. Por eso cuando Freud lo utiliza (exclusivamente), se dan dos sentidos: activo y pasivo. El activo será traducido como *conciencia* y el pasivo como *consciencia*. Volverse consciente, es el medio para tener acceso a la conciencia y hacerse consciente de un determinado contenido. Vuelvo a insistir, esta distinción de términos esta circunscrita en el ámbito del psicoanálisis y la utilizaremos única y exclusivamente refiriéndonos al trabajo de Freud. Ya que, en general se utiliza indistintamente uno y otro término, aunque en nuestra lengua, tal como lo contempla la R. A. E, los dos términos tienen acepciones, más o menos comunes, si es destacable que el término *consciencia* en sus acepciones, hace referencia a la capacidad del ser humano, al conocimiento que el sujeto tiene, por lo tanto, a una cuestión más reflexiva, mientras que *conciencia* es un conocimiento de la realidad pero menos introvertido, no tan reflexivo, podríamos resumir, que todos tenemos *consciencia* (como capacidad de sujetos de llegar a ser conscientes), mientras que la *consciencia* es esa auto-reflexión que nos permite ser seres con conciencia de nuestra propia conciencia.

79. En este caso podemos establecer una relación entre el “temor sagrado” y lo siniestro, entendiendo el “temor sagrado” como un concepto que tiene afinidades con el de lo numinoso. Rudolf Otto (2005) en su estudio titulado *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, al referirse a lo numinoso : «si de *omen* se forma *ominoso*, y de *lumen*, *luminoso*, también es lícito hacer con *numen*, *numinoso*» (p. 15), *numen* hace referencia a un «ente sobrenatural sin representación más exacta» (p. 221), entre otras cosas, lo determina como un reflejo sentimental que se manifiesta en el estado de ánimo, y tiene una vertiente irracional, es «aquello que aprehende y conmueve el ánimo con tal o cual tonalidad» (p. 21), admite que el problema radica en indicar cuál es esa “tonalidad sentimental”, y tratar de «evocarla por medio de analogías y contraposiciones de otros sentimientos y de expresiones simbólicas» (p. 21), Otto encuentra un nombre que aúne todas las experiencias subjetivas que puedan contener sentimientos de lo numinoso. Lo llamó *Mysterium tremendum*, y así lo define: «El *tremendo misterio* puede ser sentido de varias maneras. Puede penetrar con suave flujo el ánimo en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta; puede pasar como una corriente fluida que dura algún tiempo y después se ahila y tiembla, y al fin se apaga, y deja desembocar de nuevo el espíritu en lo profano; puede estallar de súbito en el espíritu, entre embates y convulsiones; puede llevar a la embriaguez, al arrobamiento, al éxtasis; se presenta en formas feroces y demoníacas; puede hundir el alma en horrores y espantos casi brujescos; tiene manifestaciones y grados elementales, toscos y bárbaros, y evoluciona hacia estadios más refinados, más puros y transfigurados. En fin, puede convertirse en el suspenso y humilde temblor, en la mudez de la criatura ante... -sí, ¿ante quién?-, ante aquello que en el indecible misterio se cierne sobre todas las criaturas» (p. 22): El misterio (el indecible misterio), hace referencia a lo que está oculto y es secreto, lo que no es público, aquello que no se puede concebir y entender, está fuera de explicaciones y razonamientos racionales. La explicación de conceptos obedece a la necesidad racional y a sus limitaciones, por tanto, debemos admitir que el núcleo de la experiencia (religiosa, mística, terrorífica, etc.), gira en torno a lo irracional, el *mysterium* de lo numinoso se convierte en una experiencia no-racional. También incluye lo que no es cotidiano y familiar si el misterio entra dentro de aquello que no es cotidiano y familiar, es decir, de lo que puede ser desconocido y extraño. Lo siniestro, en una de sus acepciones, es aquello que siendo íntimo, hogareño, familiar, se ha tornado extraño, inquietante. Lo siniestro, también puede contener una vertiente misteriosa, que puede ser aquella, por la cual lo que siendo íntimo, hogareño, familiar, se ha (re)tornado extraño. No sólo los procesos psíquicos que hacen retornar lo reprimido, sino, también, el misterio inquietante, la extrañeza misteriosa, que envuelve y rodea a cuestiones siniestras, donde la sugerencia inquietante, que sería lo mismo que es la incertidumbre intelectual a lo siniestro, puede llegar a ser potencialmente más sugerente que la explícita angustia siniestra que desemboca en el pavor y el terror. Las emociones contenidas que se manifiestan en el umbral de la sugerencia, allí donde comienzan los procesos que desembocarán en uno u otro sentido (aceptación o rechazo), pueden encontrarse en modo latente, y la capacidad de experimentación emocional puede llegar a desarrollarse en base a fenómenos que sugieran y repercuten en los estadios perceptivos de la memoria inconsciente, tanto emocional como visual. Las posibilidades de sugerencia y excitación, en este caso, se nos antojan, desconocidas e infinitas. El misterio y lo siniestro, tiene en común la proyección de la sugerencia inquietante y la incertidumbre intelectual. Otra de las cuestiones que atañen al *mysterium*, es que, aunque preferentemente, aparente cierto sentido negativo, puede llegar a ser positivo al ser experimentado el *mysterium* sólo por los sentimientos. Al relacionar lo numinoso como la experiencia que acontece al entrar en contacto con lo “sagrado”, lo tremendo y el misterio se convierten en dos «aspectos y sentimientos del *numen*» (2005, p. 37), en las diferentes lenguas y culturas los términos utilizados no se adecuan a la definición de lo tremendo (el adjetivo tremendo (tremendum) del cual, *tremor* es *temor*), que explica el misterio de lo numinoso, Generalmente suelen ir más allá del temor, y adentrarse en terrenos más afines con la definición de terror. Otto decidió utilizar la palabra «*Sheu*» (“pavor”) «en la cual el carácter específico, es decir, numinoso, sólo se expresa por las comillas» (p. 24). Trata así de bajar

el sentido de la palabra. De esta expresión, prosigue Otto, «su primer grado es el pavor demoníaco, el terror pánico, con palpitación en el sentimiento de lo siniestro o inquietante, (*Unheimlich*, en alemán, *uncanny*, en inglés)» (p. 24). Así pues, nos encontramos con el sentimiento de lo siniestro, que para Otto es la experiencia en el ánimo del hombre primitivo, de la que se genera toda la evolución posterior de la historia de la religión, es la fuente tanto de dioses como de demonios; de las creaciones mitopoyéticas y de las estructuras fantásticas que comúnmente suelen recrear estas experiencias. En este caso, los procesos emocionales, como el miedo, tienen gran influencia en la concepción de pensamientos simbólicos. Podemos diferenciar entre *pavor numinoso* y el temor-terrorífico. Cuando sentimos pavor, terror, miedo ante los cuentos y fantasmas, es diferente de lo *numinoso*. El miedo natural no puede llegar a convertirse por simple hecho de ser más intenso y creciente, en *pavor numinoso*. Según Otto hay que diferenciar entre una cosa y la otra. «En fin, yo puede estar lleno, hasta el exceso, de temor, de angustia, de horror, sin que en todo ello exista rastro de ese sentimiento de lo siniestro» (2005, p. 26)

82. Aportamos en cuatro apartados el desarrollo bibliográfico de la angustia en la obra de Freud:

1 Freud a lo largo de su vida definió la angustia en base a dos teorías principales (1916-17/1925). Anteriormente en sus escritos a Fliess, ya estableció una primera base teórico-práctica en torno a la angustia, y su etiología.

1892 Manuscrito A: Problemas (punto 1º) (BNOC, 1981, III, p. 3476), (AOC, 1992, I, p. 215)

1893 Manuscrito B: Etiología de las neurosis, II: Neurosis de angustia (III, pp. 3480-81), (I, pp. 220-222)

1894 Manuscrito E: Cómo se origina la angustia (III, pp. 3493-97), (I, pp. 228-234)

1894 Las Neuropsicosis de defensa (BNOC, 1981, I, pp.169-177), (AOC, 1992, III, pp. 41-58)

1894 [1895] La neurastenia y la neurosis de angustia (I, pp. 183-198), (III, pp. 85-115)

1895 Crítica a la neurosis de angustia (I, pp. 199-208), (III, pp. 117-138)

1896 Nuevas observaciones sobre la neuropsicosis de defensa (BNOC, 1981, I, pp. 289-98), (AOC, 1992, III, pp. 157-184)

1905 Tres ensayos para una teoría sexual: Angustia infantil (BNOC, 1981, II, p. 1226), (AOC, 1992, VII, p. 204)

2 La angustia también fue tratada en dos casos clínicos, mediante las fobias:

1909 Análisis de la fobia (a los caballos), de un niño de cinco años (Juanito en BNOC, y Hans en AOC), (1981, II, pp. 1365-439), (1992, X, pp. 1-117) y A propósito de un caso de neurosis obsesiva (compulsiva) (el hombre de las ratas (II, pp. 1441-86), (X, pp. 119-94)). II Parte teórica: Epígrafe b: relación con la realidad, superstición y muerte (II, p. 1477), (X, p. 179), c: pulsión, compulsión (II, p. 1480), (X, p. 185)

(1914 [1918]). De la historia de una neurosis infantil, *El hombre de los lobos*, (el joven ruso, Sergei, fobia a los lobos). (BNOC, 1981, II, pp. 1941-2009), (AOC, 1992, XVII, pp. 1-112)

3 La primera teoría quedó establecida en 1916-17, en *Conferencias de introducción al psicoanálisis, Parte III. Doctrina general de la neurosis*, (1916-17 [1917]), 25ª conferencia *La angustia* (AOC, 1992, XVI, (II), pp. 357-374), (BNOC, 1981, II, pp. 2367-2378). En (1981, II, p. 2368) hace una definición de angustia, diferenciándola de miedo y *susto* (*terror* en AOC, 1992, XVI, p. 360). En (II, 1981, p. 2369) Según Freud, la naturaleza de estados afectivos proviene de sucesos pretéritos, vividos por la especie (filogénesis) y por el sujeto (ontogénesis). Considera que la angustia ontogénica tiene su origen en el trauma de nacimiento.

4 La segunda teoría la desarrolló en 1925. En la introducción de *Inhibición, síntoma y angustia* (1925 [1926]), (AOC, 1992, XX, pp. 71-164), (BNOC, 1981, III, pp. 2833-2883) de las Obras Completas editadas por Amorrortu (AOC, 1992, XX, pp. 73-82), James Strachey realiza una síntesis a través de un recorrido progresivo que estructura en cinco apartados:

A. La angustia como libido trasmutada

B. Angustia realista y angustia neurótica

C. La situación traumática y las situaciones de peligro

D. La angustia-señal

E. Angustia y nacimiento

Inhibición, síntoma y angustia, capítulo IV (AOC, 1992, XX, pp. 152 y ss / 2012, EYE, pp. 91-93/ BNOC, 1981, III, pp. 2841-47), y posteriormente en *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, 32ª conferencia: *Angustia y vida pulsional*, (AOC, 1981, XXII, pp. 75-103), (BNOC, 1981, III, pp. 3146-3164), redactadas en 1932 y editadas en 1933. Todo

esto, en cuanto a lo que se refiere para la cuestión de que la angustia antecede a la represión. También en *Inhibición, síntoma y angustia*, Freud incluye al final un apéndice que divide en tres partes:

A- *Modificaciones de opiniones anteriores* (AOC, 1992, XX, pp. 147-154), (EYE, 2012, pp. 148-167), (BNOC, 1981, III, pp. 2873-2883), que divide en tres puntos:

a. Resistencia y contracarga (AOC, XX, p. 147), (EYE, p. 148), (BNOC, III, p. 2873).

b. Angustia por la transformación de la libido. (XX, p. 150), (EYE, p. 152), (III, p. 875).

c. Represión y defensa. (XX, p. 152), (EYE, p. 155), (III, p. 2877).

B- *Complementos al tema de la angustia* (XX, p. 154), (EYE, p. 158), (III, p. 2878).

C- *Angustia dolor y tristeza* (XX, p. 158), (EYE, p. 163), (III, p. 2881).

A lo largo de estos tres puntos se suscitan otras variables y modificaciones de los temas contenidos. También tenemos que destacar que en la edición de Amorrortu, al final (AOC, 1992, XX, p. 162), James Strachey incluye un interesante *Apéndice A. «Represión» y «defensa»*, donde incluye una explicación ampliada de ambos términos, puesto que para él, el uso de estos términos, es un poco impreciso.

5 1932 [1933] *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, 32ª conferencia: *Angustia y vida pulsional*, (AOC, 1992, XXII, pp. 75-103), (BNOC, 1981, III, pp. 3146-3164).

91. COSENTINO:

Cosentino, J. C. (2015). *Sigmund Freud. Más allá del principio de placer. Manuscritos inéditos y versiones publicadas*. Texto bilingüe. Anexo: *El giro de 1920*: (pp. 575-694), II: *terror, compulsión, unheimliche*: (p. 592), III: *la repetición de lo reprimido* (p. 606), *la investidura libremente móvil y no ligada de algún modo*: (p. 609), *la rememoración y el automatismo de repetición*: (p. 610), *la repetición como acontecimiento actual*: (p. 614), *los fenómenos de la transferencia*: (p. 618) Buenos Aires. Argentina: Marmol Izquierdo.

Cosentino, J. C. (1999). *Construcción de los conceptos freudianos I. C 8: la experiencia de satisfacción: el objeto perdido*: (pp. 157-71). Buenos Aires. Argentina: Manantial. Tiene mucho en común con el C 1 de puntualizaciones (1992): necesidad-deseo.

Cosentino, J. C. (1999). *Construcción de los conceptos freudianos II. C 7: Los antecedentes de Más allá...*: (pp. 82-97), C 8: *Pulsión de muerte*: (pp. 98-115). Buenos Aires. Argentina: Manantial.

Cosentino, J. C. Rabinovich, D. S. Fischmann, Mario. Kahanoff, Jorge. Torres, Mónica y Umérez, Osvaldo. (1992). *Puntualizaciones freudianas de Lacan: Acerca de Más allá del principio de placer, Capítulo I de Más allá...*(pp. 7- 25), *Capítulo II de Más allá...: sueños traumáticos y Fort da*: (pp. 50-61), *Capítulo III de Más allá...*: *Compulsión a la repetición. Recuerdo, repetición y reelaboración* (pp. 73-88). Buenos Aires. Argentina: Centro de estudios de Psicología (UBA). Manantial.

LAPLANCHE:

Freud, Sigmund. (2015). *Más allá del principio de placer*. Prólogo de Jean Laplanche. Buenos Aires. Argentina: Amorrortu, pp. 13-23.

Laplanche, Jean. (2002). *La sublimación. Problemáticas III*. Buenos Aires. Argentina: Amorrortu, pp. 223-26 compulsión/pulsión muerte.

Laplanche, Jean. (2002). *El inconsciente y el ello. Problemáticas IV*. Buenos Aires. Argentina: Amorrortu, pp. 214-26.

Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. (1993). *Diccionario de psicoanálisis. Compulsión, pulsión y diferentes tipos de pulsión*. Barcelona. España: Labor, pp. 324-347.

OTROS:

Bofill, Pere y Tizón, Jorge L. (1994) *Qué es el psicoanálisis*. Barcelona. España: Herder, pp. 84-100, más allá, pp. 89-91.

Forster, Hal. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires. Argentina: Adriana Hidalgo, pp. 37-55.

García De la Hoz, Antonio. (2004). *Teoría psicoanalítica*. Madrid. España: Biblioteca Nueva, pp. 301-28, Más allá: p. 314.

Mijolla, Alain. (Dir). (2007). *Diccionario internacional de psicoanálisis (II)*. Madrid. España: Akal, *pulsión y diferentes tipos de pulsión*, pp. 1069-79.

Villamarzo, Pedro. F. (1989). *Cursos sistemáticos de formación psicoanalítica II. Temas metapsicológicos*. Madrid. España: Marova, pp. 387-630, *necesidad/deseo*: pp. 429-437, *momentos articulación*: pp. 457-61.

128. Así lo refleja Rafael Llopis (2013), en su *Historia natural de los cuentos de miedo*, al referirse a la vida y obra de Hoffmann, comenta:

Rompe con las formulas idealistas de Goethe y Novalis e introduce en el cuento fantástico un elemento realista que más adelante, en la Inglaterra victoriana, va a constituir uno de sus ingredientes fundamentales [...] En su tesis de que los cuentos deben ser fantásticos y realistas a la vez, Hoffmann expresa su deseo de vivir lo fantástico en la vida real. El alcohol –a costa del hígado- le permitió fundir contra natura y en un mismo plano dos opuestos que sólo se podrían conciliar en un nivel superior de síntesis dialéctica. Porque el afán titánico de Hoffmann fue no imaginar lo imaginario, no vivirlo en un plano ideal, como los otros románticos, sino verlo, percibirlo, palparlo en el mundo real. Según relatan sus biógrafos, Hoffmann vivió en un estado de delirio crónico. Para introducir lo imaginario en la realidad, tuvo que intoxicar su nivel de conciencia lo subjetivo y lo objetivo [...] Tuvo que descender los peldaños que le llevaban a estratos profundos de su conciencia en los que aún no se distingue lo imaginario de lo real. Así, Hoffmann veía duendecillos y animalejos por los rincones oscuros de su casa [...] Esta situación se refleja en sus cuentos. Las alucinaciones chasqueantes de los alcohólicos le suministran material abundante para sus relatos. La aldaba de una puerta se transforma en un rostro de bruja, una multitud de ratones brota de todos los ángulos de la estancia. Los cuentos de Hoffmann suelen ser recargados y coloristas. En ellos se apiñan duendecillos policromos, máscaras abigarradas, animales antropomórficos formando un carnaval de seres pequeños, cambiantes, móviles, inquietos y chillones como las alucinaciones del *delirium tremens* [...] Desgarrado entre el mundo fantástico de su padre y el prosaico de su madre, entre el Arte y el Derecho, entre poesía y realidad, Hoffmann buscó en el alcohol el alivio de sus tensiones y una falsa apariencia de síntesis en la que vivió y murió. Pero su obra literaria, aun no siendo casi nunca terrorífica en sentido estricto, marca una de las cimas más elevadas de la literatura fantástica de todos los tiempos. (Llopis, 2013, p. 44-46).

Por su parte, Pilar Pedraza (1998), en *Máquinas de amar. Secretos del Cuerpo Artificial*, respecto a Hoffmann nos dice:

Fue un espíritu inquieto y universal, interesado por los misterios de la mente, el alma y el cuerpo humanos, cuyo estudio abordó desde todas las plataformas que tenía a su alcance: el misticismo espiritualista de Swedwenborg, el mesmerismo y las investigaciones de hospital, en mezcla propia de una concepción del mundo en la que el saber antiguo y la ciencia emergente aún no se habían divorciado. Le apasionaba el sonambulismo, la telepatía, el desdoblamiento y los desordenes mentales tanto como las hadas y los tragos. Era gran lector de obras de "medicina amena" que mezclaba sin problemas con las de magia y ocultismo. Podía compatibilizar su interés hacia los espíritus elementales –puso música a la *Ondina* de Fouqué- con la que sentía hacia la histeria, porque como explorador de lo imaginario, la psiquiatría de su época le permitía introducirse en las complejidades del alma humana para extraer los materiales que constituirían la base de un arte para el que no había contradicción entre los datos de la clínica y el vuelo de la fantasía. (Pedraza, 1998, p. 68).

153. - Abalia, (2013). Al abordar el trabajo de Freud, la autora, acaba resaltando el personaje de Olimpia sobre el del arenero. En cambio, al abordar el capítulo tercero *Lo siniestro femenino* (p. 203 y ss), sí concede importancia al complejo de castración en su vertiente femenina. El problema radica en que, al realizar el análisis de la obra de Freud *Das Unheimliche*, no se concede especial relevancia al asunto del complejo de castración. Con esto, se está obviando el núcleo psíquico del trauma donde se desarrolla la emoción siniestra.

-Pedraza, (1998). Dada la temática del libro, la autora decide centrarse en las teorías de Jentsh y resaltar el personaje de la muñeca Olimpia, en definitiva, dar más importancia a la "inquietante extrañeza" que al CC, malinterpretando la feminidad de Nathanael fijado al padre por el CC mediante dicha muñeca, al igual que en el caso de Abalia, que aparentemente, en el referido tema, cita a esta autora.

-Guimón, (2003). Destaca el termino de "inquietante extrañeza" y lo atribuye a las obras de De Chirico e Isidoro Ducasse, a la hora de analizar sus obras, y destacar los elementos psicopatológicos (en el caso de De Chirico respecto a su vida, en el caso de Ducase, respecto a su obra), no menciona el complejo de castración por ningún sitio, salvo para reivindicar la homosexualidad de un personaje "Maldoror, en la obra de Ducasse: «Maldoror acepta su homosexualidad aliviando así su angustia de castración» (p. 113).

(2016). En este otro libro, el apartado dedicado a lo siniestro es prácticamente igual al anterior libro, lo cual resulta un tanto decepcionante por parte de un catedrático de psiquiatría.

-Foster, (2008). Este autor sí repara en el complejo de castración y el importante papel que para Freud tiene en el desarrollo de los complejos infantiles y por ende en lo siniestro. En la página 38, de los tres puntos que destaca de los efectos siniestros no se encuentra el del CC. Sin embargo, a la hora de plantear la importancia de las fantasías primordiales sí recalca en el papel de la diferenciación sexual frente a la castración, puesto que se plantea si «estas fantasías están definidas en términos de masculinidad heterosexual» (P. 39). Aunque más adelante, sí se postula en la importancia atribuida al complejo de castración y la muerte, como estados reprimidos evocados y encarnados en lo siniestro (p. 40), pero no será hasta el tercer capítulo (2008, p. 109- 176), donde conceda la especial relevancia que se merece el CC. A través de las *Urphantasien*, (fantasías originarias), (cfr. 4. 2. 3. 1), que Foster relaciona con el complejo de castración, lo asociará con los traumas padecidos por tres artistas: De Chirico, Ernst y Giacometti, y mediante el análisis de sus obras tratará de dar validez a las teorías freudianas relacionadas con *Das Unheimliche*. El problema radica en tratar de justificar, mediante los traumas infantiles, la extrañeza inquietante que

según el autor, se expresa en el arte surrealista. No es coherente respecto al trabajo de Freud, tratar de atribuir el retorno de lo reprimido y la compulsión a la repetición como motivos capaces de desencadenar la extrañeza inquietante. Más bien, esos factores determinarán un conflicto psíquico o complejo, en este caso el de castración, que encontrará su máxima expresión en la fantasía patológica, que a su vez, se convertirá en la concepción fantasmática del conflicto psíquico y que en *Das Unheimliche*, será encarnado, principalmente, por la figura del arenero, por lo que, en este caso, no hablaremos de extrañeza inquietante -cuestión ésta que Freud caracteriza mediante los autómatas o seres inanimados-, sino más bien de la emoción siniestra.

-Foster, (2001). En este trabajo, el autor no dedica tanta importancia al complejo de castración como en el anterior trabajo comentado. La mayoría de las alusiones se encuentran en el capítulo 5, *El retorno de lo real* (p. 129-174), donde hace una serie de referencias centradas en la obra de Lacan (1964), *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Del cual extrae la conclusión de «que la mirada en tanto objeto *a* puede llegar a simbolizar la falta central expresada en el fenómeno de la castración» (2001, p. 141).

-Salabert, (2007). Para este autor lo siniestro es una «verdadera categoría estética contemporánea» (p. 101), de ahí que mantenga un diálogo continuo con las teorías freudianas y preste la atención debida al CC. Para Salabert, el CC se relaciona tanto simbólicamente como de forma onírica con los ojos, con el asesinato del padre y las fantasías edípicas y, entre otras cosas, con la fase fálica y la decapitación como sinónimos de castración (2007, p. 653, índice de nombres y conceptos)

-Duque, (2004). Este autor llega a definir el terror dentro del plano artístico, como el sentimiento angustioso surgido de la combinación inesperada y súbita de lo sublime y lo siniestro, y a la hora de abordar esto último obvia el CC (p. 15 y 24).

-(1997). En esta obra, lo *unheimliche* es considerado como el huésped inhóspito de lo sublime (p. 37).

-Caro Valverde, (1999). Nuevamente se presta relevancia a los seres inanimados (p. 277).

-Paraíso, (2010). Aunque sí menciona el CC, nuevamente se concede más importancia a otros factores. En este caso, al tema del doble y a lo siniestro en la ficción (p. 115-118).

-Vax, (1980). En su estudio dedicado a Hoffmann (p. 99-105), Vax reconoce que «Para el psicoanalista, el tema del maniquí dotado de animación tiene menos fuerza que el del ojo amenazado» (1980, p. 103). El tema del ojo amenazado, puede llegar a trastornarnos «porque despierta en nosotros una emoción tan vieja como la humanidad» (1980, p. 103). Louis Vax, acto seguido, se muestra extremadamente crítico con las teorías referentes al complejo de castración que Freud aplica en *Das Unheimliche*:

Freud tiene razón sin duda sobre el primer punto, y tanto más cuanto que a su parecer el tema de la muñeca que adquiere vida excita, según los contextos, el humor, el arrobamiento o la inquietud. Sobre el segundo, no cuenta más que pampinas. (1980, p. 103)

De esta forma se despacha Vax respecto a las teorías freudianas en torno al complejo de castración, mediante el cual se encuentra fijado a su padre el desgraciado Nathanael.

-Cesarini, (1999). Este autor, centrado en el estudio crítico de la tradición textual literaria, realiza un interesante ensayo dedicado a las experiencias fantásticas y perturbadoras en la literatura. Se centra en el ensayo de Freud y hace interesantes aportaciones que pueden contribuir a su análisis. De igual manera, resalta que:

Freud, a su vez, aborda el estudio del relato de Hoffmann para demostrar que el sentimiento de lo perturbador debe relacionarse tanto con un campo de experiencias más mucho más intensas que tan sólo las de la visión de autómatas o las de la percepción de seres animados que parecen carentes de vida o las de seres inanimados que, en cambio, parecen vivos. (1999, p. 22).

Claramente, está resaltando que existen otros factores determinantes en la experiencia emocional de lo siniestro. De hecho, resalta la doble lectura que del relato de Hoffmann realiza Freud: la lectura manifiesta por un lado, y la latente por otro. Estas dos historias, mantienen una relación y, al establecer esa unión entre lo manifiesto y lo latente en la conciencia, podemos llegar a una conclusión: «El complejo de castración habría generado la *ficción* del Hombre de arena» (1999, p. 29).

-Cortés, (1997). Destaca el desplazamiento de la angustia de castración hacia la pérdida violenta de los ojos (1997, p. 33), y también dedica un capítulo a la mujer castradora (1997, p. 41-92).

-Trías, (2001). Trías, al abordar lo siniestro, sí concede importancia al CC. Concretamente, y siguiendo su teoría de que la belleza es un velo ordenado que oculta lo siniestro, nos sumerge en la historiografía mitológica de la mano de la obra de Botticelli *El nacimiento de Venus*. La diosa de la belleza es el fruto de un acto terriblemente agresivo, la castración (p. 79). Al abordar la cuarta parte de su ensayo, *Freud y la tragedia griega*, sí plantea la necesidad de asumir la prohibición universal del incesto y su consecuente castigo, la castración, ya se produzca ésta de forma real o simbólica (p. 135) teniendo en cuenta, que las «fantasías primordialmente deseadas y que el hombre debe reprimir» (2001, p. 139), son aquellas que se reflejan en los actos de los dioses originarios. Principalmente son fantasías de castración por parte de Crono y Zeus [Respecto a la castración, que Trías, al igual que Freud atribuye a Zeus como castrador de su padre Crono, aunque en nuestro rastreo a ese respecto no hemos encontrado bibliografía que certifique dicho relato, por parte de Freud (1900), (AOC, 1992 IV, p. 266), (BNOC, 1981, I, p. 503-4) y (2015, LIS, I, p. 310), incluye una nota añadida en 1909 en la que dice: «Por lo menos en algunas versiones mitológicas. En otras, es únicamente Cronos quien comete este atentado en la persona de su padre» (2015, I, p. 310, nota: 43)], y de deseo por parte de Edipo. Trías, finalmente vuelve a hacer referencia al mito fundacional con el que concluye Freud (1913), en (2000, TYT, p. 146-148). La referencia darwiniana sobre el origen de la familia humana, basada en la teoría de la horda primitiva (BNOC, 1981, II, p. 1827), en donde Trías establece una primera secuencia:

La horda paterna regentada por el protagonista, padre, padre mítico original, despótico y cruel, acaparador de todas las hembras, que habría sometido a todos sus hijos a un sistema penoso de restricciones sexuales, bajo amenaza de castración o muerte en caso de infracción. (Trías, 2001, p. 147)

Si bien las referencias a la horda paterna sí son verificables en los textos de Freud (1913)- al igual que en nuestro trabajo cuando abordamos dentro del retorno de lo reprimido el proceso del conflicto afectivo (cfr. 4. 2. 1. 8), y la incursión de lo extraño en el registro imaginario (cfr. 5. 3. 3. 5. 1)- hemos de destacar que no hemos encontrado referencias directas al castigo de castración por parte del jefe de la horda. En el inicio de *Tótem y Tabú*, en *El horror al incesto*, (BNOC, 1981, II, p. 1749), sí hemos podido comprobar que el castigo reservado para el infractor no es otro que la muerte, y no la castración. Conviene resaltar, desde nuestro punto de vista, que es el propio Freud el que introduce el temor a la castración en el fundamento del estado social primitivo, es decir, en el núcleo de la horda primitiva donde imperan las restricciones del jefe, que una vez totémizado será tabú. En todo el rastreo de *Tótem y tabú*, en cuanto a las alusiones a la horda primitiva y en lo referente al castigo infringido, sí se producen las relaciones sexuales entre seres del mismo clan. Resulta evidente por parte de los autores a los que se refiere Freud, que ninguno de ellos hace mención a la castración. Como comprobaremos a continuación:

-Frazer: hace referencia al castigo de la muerte (BNOC, 1981, II, p. 1749).

-Darwin: el gorila como único macho adulto lucha con los demás machos y los mata o expulsa (BNOC, 1981, II, p. 1827).

-Atkinson: los varones jóvenes ya expulsados formarán una nueva horda, donde impondrán las mismas restricciones que ellos sufrieron. (BNOC, 1981, II, p. 1828).

Al establece una similitud de la figura del padre tanto en el CC, como en el de Edipo: el padre llega a desempeñar igual papel: el del temido oponente de los intereses sexuales infantiles. La castración, o su sustitución por la ceguera será el castigo que desde la figura paterna se siente como amenaza. (BNOC, 1981, II, p. 1830).

Para Freud (1913), en su estudio del totemismo resultaba lícito remplazar al animal totémico por la figura del padre:

Pero notemos que no hemos dado un paso nuevo ni particularmente osado. Los propios primitivos lo dicen y, en la medida en que el sistema totemista sigue en vigor todavía hoy, designan al tótem como su antepasado y padre primordial. (AOC, 1992, XIII, p. 134).

Por lo tanto, si el animal totémico es sustituido por el padre y tenemos en cuenta los «dos perceptos-tabú»- los cuales constituyen su núcleo- que son el de no matar al tótem (padre) y no mantener relaciones sexuales con ninguna mujer que pertenezca a él, nos llevará a considerar la posible coincidencia con las dos infracciones cometidas por Edipo. En consecuencia, con los dos deseos primordiales del menor que, para Freud, constituyen quizás el núcleo de todas las psiconeurosis de tal forma, que cabe la posibilidad de que esta cuestión nos pueda permitir en cierto sentido: «Arrojar luz sobre la génesis del totemismo en tiempos inmemoriales. Con otras palabras, conseguiría tornarnos verosímil que el sistema totemista resultó de las condiciones del complejo de Edipo» (AOC, 1992, XIII, p. 134).

Aquí tenemos el razonamiento que nos lleva a suponer la estructura edípica contenida en el totemismo. De ella se deriva el miedo a la castración por parte de los miembros de la horda, amenazados por el tirano padre primordial. Resumiendo: Freud parte de la historiografía mitológica (Crono y Zeus), para restablecer el mito de la castración paterna. Realiza una filiación entre los orígenes mitológicos y la supuesta herencia filogenética -base de las *Urphantasien*- donde encontramos el complejo de castración. Esta filiación que Freud llega a estructurar en el estado social primitivo mediante las teorías de la horda primitiva (Darwin y Frazer), se realiza partiendo de la equiparación entre el complejo de Edipo y el totemismo, donde Freud reemplazó al animal totémico por la figura del padre (primordial y actual). O sea, el vienes postuló que el sistema totemista tiene su origen en las condiciones filogenéticas del complejo de castración. Así pues, no se da en las teorías antropológicas de Darwin y Frazer el fenómeno de la castración sino que es el propio Freud el que introduce dicha teoría que, recordémoslo, tiene su origen en sus propias fantasías de la niñez (cfr. 4. 3. 4. 3. 2).

Por otro lado, un autor como Laplanche, puntualiza:

De manera invariable, Freud nos reconduce a la hipótesis de una horda primitiva en la cual el padre, el jefe de la horda, se apropia de todas las mujeres con la amenaza de la violencia e impone este monopolio a sus hijos, matándolos, castrándolos o expulsándolos (Freud no hace, por otra parte, en algunos textos, grandes distinciones entre estas diferentes posibilidades). (Laplanche, 2003, p. 174).

No es que no realice distinción sino que resulta un tanto difícil, encontrar en la referida obra *Tótem y tabú*, un pasaje donde específicamente detalle que en el seno de la horda primitiva, la infracción de la norma exogámica es castigada con la castración. Más bien, debemos entender este hecho como una amenaza imaginaria o inconsciente, derivada de las estructuras edípicas en las que se sustenta la socialización de la horda primitiva. En ella, incluso una vez producido el parricidio, aquel padre, ahora muerto, adquirió mucho más poder del que había poseído en vida, debido al remordimiento. De este remordimiento nació la conciencia de culpabilidad del hijo, engendrando las dos teorías fundamentales del totemismo, que coinciden con los deseos reprimidos del complejo de Edipo.

Volviendo al trabajo de Trías, es pertinente hacer referencia al apartado que el autor dedica al *Inventario temático de motivos siniestros*. En dicho apartado, al final, Trías menciona el complejo de castración relacionándolo con los temores y deseos que constituyen y forman parte del sujeto: «De hecho, lo siniestro conduce al sujeto a la fuente de los temores y deseos (interconexos) que lo constituyen en sujeto: temor a la castración, al decir de Freud, temor al deseo de castrar al rival (progenitor o hermano)» (Trías, 2001, p. 45).

Nos resulta complicado, si no difícil de entender, esta alusión a la castración como miedo a castrar al rival, al progenitor o al hermano. Desde nuestro punto de vista, es un error atribuir el miedo a la castración, con el hecho de llevar a efecto sobre otro dicha acción. El miedo a la castración es un miedo centrado en no ser castrados, no en castrar a otros. De hecho, las restricciones que llegan a imponerse los miembros de la horda una vez cometido el parricidio, incluyen el respeto a la normativa que impone la exogamia y la de no cometer acciones violentas contra el tótem sustituto del padre. Si bien podemos entender que Trías se refiera al hecho de que una vez desaparecido el padre primordial, sean los propios miembros de la horda los que deberían llevar a cabo la castración contra el miembro que no respeta la restricción exogámica. De ahí, suponemos se deriva el miedo al que hace alusión Trías. Pero seguimos pensando que, cuando el propio clan adopta la supuesta medida "fraternal" de respetar la normativa impuesta por el padre primordial- y de esa forma no tener que expulsar, matar o castrar a los miembros del clan- no es precisamente por el miedo a castrar al progenitor o hermano sino, precisamente, por la consecuencia del conflicto afectivo de amor-odio contra la figura paterna que, finalmente, desembocó en un arrepentimiento en forma de remordimiento, y la consecuente conciencia de culpabilidad, cuyas consecuencias Freud denominó como «obediencia retrospectiva». Los componentes de la horda, si hubieran seguido sus deseos de poseer a todos los miembros femeninos de la manada, inevitablemente tendrían que haber luchado como rivales hasta la muerte, hasta que sólo quedase uno de ellos como jefe. Otra vez se repetiría el mismo ciclo, por lo que los miembros parricidas optaron por una nueva organización fraternal que mantuviera unido al grupo social. Esto no se produjo por el hecho de no tener que castrar a sus rivales, sino por mantener la cohesión y convivencia del grupo. De aquí surgirá una nueva organización social, y del respeto al tótem una incipiente forma de religión.

-Garduño Comparán, (2012). Siguiendo la tradición filosófica en materia de estética y psicoanálisis, el autor aborda la problemática de la obra de arte como expresión de un síntoma. Es decir, la sublimación de energías psíquicas inconscientes reprimidas y, en consecuencia, el resultado de un proceso psíquico que tiene su origen en la formación de la angustia, la carga de energía displicente que debe ser evacuada. Garduño Comparán abordará la angustia partiendo de una revisión de la obra de Freud y de la de Lacan. En torno a Freud (pp. 314-322), en líneas generales, parte del texto de 1917, *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, concretamente, de la 25ª conferencia *La angustia* y finaliza con el texto de 1926, *Inhibición, síntoma y angustia*. En nuestra opinión, las escasas más de ocho páginas, dedicadas a despachar el tema de la angustia en Freud, no clarifican ni contienen la suficiente información para tratar de abordar el complicado proceso que va desde 1982 hasta prácticamente 1932, fecha en la que redactó *Angustia y vida pulsional*. No especifica ni estructura, en base a distinguir entre la teoría económica (1895-1915), y la posterior y final teoría funcional (1925), además de no remarcar con la importancia que se merece, la decisiva función jerárquica de la represión a la hora de establecer que la represión provoca la angustia (teoría económica), o que la angustia provoca la represión (teoría funcional). En el tema de la castración y su relación con la angustia, Garduño Comparán, lo tratará con el caso del pequeño Hans (fobia a los caballos), pero no es capaz de distinguir claramente, que la angustia se convierte en un afecto que emana directamente del inconsciente, y que se sufre como un sensación patológica de origen desconocido aunque, posteriormente y como mecanismo defensivo patologizado en el neurótico, sea necesariamente trasladada a la fobia. En el caso del pequeño Hans, concretamente, la angustia no desaparecía ante los arrullos de su madre, ansiado objeto edípico. De ahí, su sentido *unheimliche*: El origen inconsciente de la angustia, y por lo tanto su falta de representación psíquica. Para obtener una información más detallada y completa, remito al epígrafe (cfr. 4. 2. 2). Esta falta, será lo que nos permita, o facilite entender en parte, la conexión que Lacan establece entre la angustia, lo *unheimliche* y la castración, partiendo de la primacía del falo imaginario como patrón simbólico. Es decir, llamémoslo la ausencia, la no representación psíquica, el objeto *a*. A la hora de tratar la angustia lacaniana (2012, pp. 322-334), el referido autor sí hace extensa mención al CC. Su relación con lo *Unheimliche*, como objeto imaginario que ocupa el lugar de la castración «[...] porque la angustia propia de lo siniestro surge precisamente en ese lugar, que Freud, de manera imaginaria, vincula a la castración, pero que se refiere a una falta que en realidad no se puede imaginar» (Garduño Comparán, 2012: 326). Para acabar con este autor, destacar negativamente la forma de citar textualmente ciertos párrafos de Lacan. Resulta inconcebible la forma en que omite algunos términos de párrafos en los que destroza su sentido.

-Schneider, (1996). La autora dedica un epígrafe, *Lo extraordinario y el miedo a la castración* (1996, pp. 66-70). La autora defiende, que mediante la literatura y las artes visuales se puede evocar el miedo a la castración mediante imágenes de miembros amputados (p. 66). Por nuestra parte, nos remitimos a (cfr. 4. 1. 3), donde cuestionamos esta hipótesis.

-Hernández-Navarro, Miguel Á. (2006). Si recalca en la importancia de la castración y en su equivalencia traumática como pérdida de visión en la mirada. El autor equipara lo siniestro freudiano con lo Real lacaniano argumentando la posibilidad de equiparar la emergencia de lo Real en el registro simbólico con lo *unheimliche*. Llegando a nombrar «lo siniestro lacaniano» (2006, p. 108), en una acertada aproximación a la función de lo Real aplicado a la cultura visual.

187. Al abordar los destinos del factor cuantitativo en (cfr. 4. 2. 1. 5: la represión primaria y la fijación de la pulsión), comentamos: Podemos considerar inconsciente, a lo que Freud determina como la suma de excitación o monto de afecto ya que su afecto jamás lo fue. El destino del factor cuantitativo de la moción pulsional es el que determina la causalidad de los afectos. Los afectos son consecuencia de la represión sobre el representante- representación. En su proceso, propiamente dicho, los afectos están apuntalados por las diferentes investiduras, es decir, por la sustitución de una representación por otra representación o sobreinvestidura, y añade Cosentino: «Aunque –los destinos del factor cuantitativo– escapan a la represión y al retorno de lo reprimido. Habrá que aguardar, ya que "lo inconsciente abarca el radio más vasto" y "[...] lo reprimido no recubre todo lo inconsciente" [...], y proseguimos diciendo: Dentro de esos destinos del factor cuantitativo, que escapan a la represión y al retorno de lo reprimido, está el destino del factor, mediante el cual podrá ser mudado en un afecto cualitativamente diverso, en un monto de afecto que podemos considerar como la angustia, y solamente la angustia (y también la culpa), en su cualidad de afecto privilegiado permanece como inconsciente. No tiene representación, ya que carece de representante

psíquico. De hecho, Freud (1915), afirma: «El desarrollo de afecto puede emanar directamente del sistema Inc., y en este caso tendrá siempre el carácter de angustia, la cual es la sustitución regular de los afectos reprimidos» (BNOC, 1981, II, p. 2069). El inconsciente, entonces, no sólo se encuentra sostenido por representaciones puesto que la angustia carece de aquellas. Resaltamos que el contenido del inconsciente puede ser algo más que lo reprimido. ¿De qué será, de qué se compone el inconsciente? Freud, nos dice: «Todo lo reprimido tiene que permanecer inconsciente, pero queremos dejar sentado desde el comienzo que lo reprimido no recubre todo lo inconsciente. Lo inconsciente abarca el radio más vasto; lo reprimido es una parte de lo inconsciente» (BNOC, 1981, II, p. 2061). Esto es de 1915, *Lo inconsciente*, por lo tanto pertenece a los trabajos de su etapa centrada en los inicios de los llamados escritos metapsicológicos. «Reconocemos, pues, que lo Inc. no coincide con lo reprimido. Todo lo reprimido es inconsciente, pero no todo lo inconsciente es reprimido» (BNOC, 1981, III, p. 2704). Esto es de 1923, *El yo y el ello*, de la etapa donde Freud establece una estructuración del sujeto y la existencia de un yo inconsciente, es decir, un inconsciente no reprimido. Si todo lo que hay en el inconsciente no es lo reprimido, ¿Qué cosas son las que se encuentran en el inconsciente y que no son las reprimidas? Desde un punto de vista psicoanalítico, el inconsciente alberga lo reprimido y la represión. Desde un punto de vista psicológico, alberga: «Bajo su forma adjetiva, define toda operación mental y toda representación inaccesible a la conciencia del sujeto. En este sentido muy general, el término se aplica a todo nivel de tratamiento de la información y de la toma de decisión: selección de estímulos, activación de representaciones almacenadas en la memoria a largo plazo, procedimientos de tratamiento de las informaciones, etc. En otros términos, una gran parte de los procesos perceptivos (percepción subliminal), atencionales, mnésicos y decisionales son inconscientes, ya contribuyan a la ejecución de planos motores, a la comprensión o a la producción de actos de palabra» (Roland, Doron y Parot, Françoise. (2008), p. 305). (cfr. 2. 2. 1. 2). El inconsciente alberga lo reprimido, los recuerdos (afectivos y figurativos) y la represión, la del yo-inconsciente. Para Nasio (1999, p. 115), «Lo reprimido es solamente una parte del inconsciente, estando la otra parte constituida por la represión misma». Lo argumenta basándose en un párrafo de *Lo inconsciente*, en la que Freud (1915), dice: «Todo lo reprimido tiene que permanecer inconsciente, pero queremos dejar sentado desde el comienzo que lo reprimido no recubre todo lo inconsciente. Lo inconsciente abarca el radio más vasto; lo reprimido es una parte de lo inconsciente» (BNOC, 1981, II, p. 2061), (AOC, 1992, XIV, p. 161).

Por nuestra parte, en este párrafo no encontramos alusión a la represión. Sí, se dice: «*Lo inconsciente abarca el radio más vasto; lo reprimido es una parte de lo inconsciente*», pero no que ese radio más vasto sea precisamente la represión. A no ser, que nos sumemos a la teoría de Nasio, mediante la argumentación que encontramos en torno al yo inconsciente. Podemos resumir todo este proceso sintetizando las observaciones de Freud en torno a sus pacientes. Estas observaciones, le llevaron a establecer que en el yo, hay también algo inconsciente. Durante el análisis, Freud pudo observar, que el paciente oponía resistencia cuando tenía que realizar determinadas labores, y que las asociaciones cesaban cuando el análisis se iba aproximando en torno a lo reprimido. Entonces se le comunicaba que se encontraba sometido a cierta resistencia, de esto, el paciente, no sabía nada, y aunque en ciertos momentos llegase a sentir sensaciones displicentes y pudiera llegar a la conclusión de que se encontraba bajo el dominio de una resistencia, tampoco sabría nombrarla ni describirla. Esta resistencia parte de su yo, por lo tanto, es evidente que en su yo, también hay algo inconsciente. (2012, EYE, pp. 14-15). Entonces, el yo-inconsciente podría ser la represión, tal como dice Nasio (1999), en este caso estaríamos hablando de una noción del inconsciente puramente psicoanalítica compuesta por la represión y lo reprimido. Para una mejor aclaración en torno al inconsciente, nos remitimos a (cfr. 2. 2. 1. 2), (como anteriormente hicimos), donde podemos encontrar las diferencias entre el inconsciente psicológico y el psicoanalítico. En relación a esta circunstancia teórica, Klimkiewicz (2014), comenta: «En el año 1920, con la aparición del texto *Más allá del Principio de Placer*, se inicia un camino conceptual en la obra de Freud que determinará un giro capital en la historia del psicoanálisis como *praxis* (entendiendo el concepto de *praxis* -como afirma Lacan- como el tratamiento de lo Real por lo Simbólico) Giro determinado por el encuentro en la clínica con el inconsciente no reprimido y la Pulsión de Muerte» (p. 11), (paréntesis añadido). Ahora vamos a tratar de explicar cómo existe un yo inconsciente. Si en la primera tópica los tres sistemas Inc-Pre-Cc (inconsciente-preconsciente-conciencia) estaban separados, se daba la particularidad de que dos de ellos, el Pre y el Cc, más bien estaban próximos. El YO era consciente. Es la época de 1900, la de *La interpretación de los sueños*. Cuando Freud introduce la noción de inconsciente en la regresión, comenta que solo en el inconsciente se darán los registros de las huellas mnémicas. En la revisión de este trabajo, en el año 1924, añadió que esas huellas mnémicas son sustituidas por la conciencia, y nos remite a un trabajo de 1920 *Más allá del principio de placer*, en él desarrolla el principio de placer que sustituye al principio de displacer y de realidad de 1900 en *La Interpretación de los sueños*. En el trabajo de 1920 y en el de 1923, explica aquello de que la conciencia sustituye a la huella mnémica (cfr. 3. 3. 12). Hay que tener en cuenta que de 1900 (el yo consciente), a 1923 (el yo inconsciente/consciente), Freud ha investigado y reinterpretado el principio de displacer/realidad, en el principio de placer donde la conciencia es determinante en el principio de realidad, además de establecer el sistema psíquico mediante el yo, el ello y el superyó. Donde el YO se vuelve por un lado en el agente regulador entre el ello con sus exigencias pulsionales irreductibles y el superyó con sus exigencias críticas y morales, como pueden ser las de la realidad exterior (punto de vista tópico). Desde el punto de vista dinámico, el YO sigue siendo el activador de los mecanismos de defensa y la represión, podemos considerarlo por esta parte como inconsciente. El ELLO determina las fuerzas desconocidas e incontrolables de nuestra personalidad es el polo pulsional del aparato psíquico. «Es el único en el origen», mientras que el yo y el superyó, se van desarrollando y diferenciando progresivamente del ELLO. Es caótico y permite pulsiones contradictorias. Así pues está regido por el sentido primario que era característico de la primera tópica, (Azouri, 1986, pp. 54-55), y que no puede hacer otra cosa que desear (cfr. 4. 3. 1. 4). Freud se dio cuenta por sus trabajos con los pacientes, que no siempre estaba claro el proceso que determinaba que todo lo inconsciente es igual a lo reprimido. En su trabajo *El yo y el ello* de 1923, y que para el propio Freud son la continuación de las ideas que inició en su trabajo *Más allá del principio de placer* (1920). En este trabajo, como decíamos, se establece el principio de placer (y la conciencia), en sustitución del principio de displacer. El placer ligado a una reducción de la excitación. El displacer sería la acumulación de las excitaciones, que se rigen por la necesidad inmediata de satisfacer las pulsiones de deseo. Este deseo puede ser satisfecho

también mediante las fantasías, y las experiencias de la satisfacción alucinatoria del deseo. Cuando imaginamos y fantaseamos con un deseo, éste se convierte en fantasía. (2014, LIS, II, pp. 294 y ss).

Nos recuerda Freud (1925): «Así pues, nuestro concepto de lo inconsciente tiene como punto de partida la teoría de la represión. Lo reprimido es para nosotros el prototipo de lo inconsciente» (2012, EYE, p. 12). En principio hay dos clases de inconsciente: (1) Lo inconsciente latente «es capaz de conciencia», solo es inconsciente en un sentido descriptivo y Freud lo denomina *preconsciente*. (2) Lo reprimido es «incapaz de conciencia» es dinámicamente inconsciente y Freud lo llamará *inconsciente*. Ahora bien, de los tres términos citados: conciencia (*Cc.*), preconsciente, (*Prec.*) e inconsciente (*Inc.*), el preconsciente se halla más próximo al inconsciente por lo tanto, cuando el preconsciente es latente, también se puede denominar inconsciente.

A diferencia de la 1ª tópica, en este nuevo planteamiento del aparato psíquico, lo reprimido es llamado directamente inconsciente y lo preconsciente latente también. Si anteriormente se definían por sistemas separados, ahora parece que se pueden establecer dos sistemas diferenciados: inconsciente-preconsciente y conciencia. También, que hay dos clases de inconsciente en sentido descriptivo (inconsciente-preconsciente latente) y sólo una en sentido dinámico (lo reprimido). Podemos suponer que en todo individuo, se da «una organización coherente de sus procesos psíquicos a la que consideramos como su *yo*» (2012, p. 14). En él se integra la conciencia, ésta controla y domina la supuesta derivación de las excitaciones en el mundo exterior. La conciencia es una instancia psíquica que fiscaliza y censura, incluso durante el sueño, en las experiencias oníricas. También parten del *yo* las diferentes represiones que se ejercen en la conciencia y en la vida afectiva. Es entonces cuando todos estos elementos reprimidos se oponen y se sitúan, toman posición impidiendo que el *yo* pueda acceder a ellos. Hay que «suprimir las resistencias que el *yo* opone a todo contacto con lo reprimido» (2012, p. 14). Estas resistencias, normalmente se corresponden con la aproximación al inconsciente. Cuando el *yo* opone resistencias, lo hace de una forma inconsciente, muchas veces a esas resistencias no logramos encontrarlas explicación, surgen del inconsciente y parten del *yo*. Para Freud (1925), estamos ante una situación imprevista: «Comprobamos, en efecto, que en el *yo* hay también algo inconsciente» (2012, p. 15). El conflicto entre lo consciente y lo inconsciente en el que Freud fundamenta sus estudios sobre la neurosis, tiene que ser sustituido por el conflicto que se establece «entre el *yo* coherente y lo reprimido disociado a él» (2012, p. 15). Estamos abocados a otra concesión respecto al concepto de lo inconsciente: si en un principio desde el punto de vista dinámico se realizó una primera rectificación (reconocer la función dinámica de lo reprimido inconsciente, (1912), en *Nota sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis*, ahora Freud (1925), desde el punto de vista de la estructura psíquica-anímica, se establece otra rectificación: «Reconocemos pues, que lo *Inc.* no coincide con lo reprimido. Todo lo reprimido es inconsciente, pero no todo lo inconsciente es reprimido» (2012, p. 15). Podemos resumir todo este proceso sintetizando las observaciones de Freud en torno a sus pacientes. Estas observaciones, le llevaron a establecer que en el *yo*, hay también algo inconsciente. Durante el análisis, Freud (1925), pudo observar que el paciente oponía resistencia cuando tenía que realizar determinadas labores y que las asociaciones cesaban cuando el análisis se iba aproximando en torno a lo reprimido. Entonces se le comunicaba que se encontraba sometido a cierta resistencia. De esto, el paciente no sabía nada y aunque en ciertos momentos llegase a sentir sensaciones displacientes y pudiera llegar a la conclusión de que se encontraba bajo el dominio de una resistencia, tampoco sabría nombrarla ni describirla. Esta resistencia parte de su *yo*, por lo tanto, es evidente que en su *yo*, también hay algo inconsciente. (2012, EYE, pp. 14-15). Así lo afirma el propio Freud: «También una parte del *yo*, cuya amplitud nos es imposible fijar, puede ser inconsciente, y lo es seguramente. Y este *Inc* del *yo* no es latente en el sentido de lo *Prec*, pues si lo fuera no podría ser activado sin hacerse consciente, y su atracción a la conciencia no opondría tan grandes dificultades. Viéndonos así obligados a admitir un tercer *Inc*, no reprimido, hemos de confesar que la inconsciencia pierde importancia a nuestros ojos, convirtiéndose en una cualidad de múltiples sentidos que no permite deducir las amplias y exclusivas conclusiones que esperábamos. Sin embargo, no deberemos desatenderla pues, en último término, la cualidad de consciente o no consciente es la única luz que nos guía en las tinieblas de la psicología de las profundidades» (BNOC, 1981, III, p. 2704). Cuando Freud, en el año 1915 abordó la esencia de sus trabajos metapsicológicos, fue en el inconsciente donde se empezaron a vislumbrar las aportaciones posteriores como la que acabamos de enunciar, la existencia de un inconsciente no reprimido. En su justificación de lo inconsciente, determina la incapacidad de la conciencia para integrar la totalidad de los actos psíquicos ya que la conciencia, evidentemente, sólo puede albergar un contenido limitado de estos actos. Por lo cual, se puede deducir que una gran parte de estos contenidos, probablemente se hallan durante extensos periodos temporales en estado de latencia o inconsciencia psíquica. Podemos resumir estableciendo que Freud, a lo largo de su obra, consideró tres sentidos en torno al inconsciente que fue desarrollando progresivamente. Estos serían, un sentido descriptivo, uno dinámico y otro estructural: «El punto de vista dinámico nos obligó a una primera rectificación; ahora, el conocimiento de la estructura anímica nos impone otra nueva» (BNOC, 1981, III, p. 2074). El sentido descriptivo se correspondería con todo lo que no se encuentra en el estado actual de la conciencia. El sentido dinámico, que se corresponde literalmente con lo inconsciente, abarcaría los contenidos reprimidos, y el sentido estructural, como anteriormente mencionamos, se caracterizaría por la divergencia entre lo inconsciente y lo reprimido, refutando la cuestión de que: no todo lo que se encuentra en el inconsciente, es lo reprimido.

Ya para finalizar esta extensísima nota, vamos a resaltar unas breves puntualizaciones en torno al inconsciente y la represión. Freud (1913) comenta a este respecto: «Ahora bien: sabemos que la angustia nace en lo inconsciente. La psicología de las neurosis nos ha demostrado que cuando ha tenido efecto una represión de deseos, queda transformada en angustia la libido de los mismos. A propósito de esto, recordaremos que en la conciencia hay también algo desconocido e inconsciente; esto es, las razones de la represión y de la repulsa de determinados deseos. Este inconsciente desconocido es lo que determina el carácter angustioso de la conciencia» (BNOC, 1981, II, p. 1791). A la hora de tratar de conocer de qué se compone el inconsciente, el estudio de la represión se nos revela sumamente esclarecedor. La represión originaria o primordial sería el inconsciente mismo. Por lo tanto, el inconsciente está formado por algo desconocido que es capaz de permeabilizar la conciencia, eso desconocido, no es tan extraño, es la represión misma. Esa primera fase de la represión que establece la

fijación y se constituye como el inconsciente mismo. Dentro del proceso constituyente de la represión, Freud lo divide en dos: represión originaria y represión propiamente dicha. La primera se corresponde con el inconsciente mismo: la represión. La segunda, con lo reprimido inconsciente. En palabras de Cosentino: «La relación que establece entre represión e inconsciente lo lleva conceptualmente a otra distinción: la represión correlativa del inconsciente –lo reprimido inconsciente– es la represión secundaria o propiamente dicha. Dicha pos-represión –como vimos– no es fundante del aparato psíquico. El aparato psíquico es más amplio que lo reprimido inconsciente (cfr. 3. 3). Entonces propone otra represión: la represión primaria. La fijación de ese representante psíquico de la pulsión: condición de posibilidad de la secundaria y soporte del retorno de lo reprimido; ese representante único no hace serie con los representantes psíquicos de la cadena asociativa (las representaciones verbales-representaciones conscientes)» (Cosentino, 1999, II, p. 48) (paréntesis añadidos). Al igual que Lalanche-Pontalis (2006, p. 74), Cosentino, al abordar la represión primaria (1999, II, p. 41), incluye dentro de ésta a las fantasías originarias. Existe un *Inc* más vasto que lo reprimido inconsciente (AOC, 1992, XIV, p. 161), es decir algo más que los productos de la represión propiamente dicha o con posterioridad. Eso que se encuentra en el inconsciente, serían «Las lagunas de la verdad individual (los fantasmas primordiales)» (Cosentino, 1999, II, p. 41). Las *Urphantasien*.

226. En Nietzsche (1872), el arte del escultor es el apolíneo y el de la música de Dioniso es el arte dionisiaco, ambos marchan en discordia, pero retroalimentándose entre sí. Se establece una lucha que origina «frutos nuevos y más vigorosos» que consiguen: «perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte»: hasta que finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» (El término voluntad es utilizado en el sentido que tiene en Schopenhauer. No se refiere a una facultad individual o colectiva, sino como «el centro y el núcleo del mundo», multiplicidad de sus formas fenoménicas frente a la cosa en sí única. El espacio y el tiempo sirven de principio de individuación, y Nietzsche la retomará como antítesis del estado de ánimo estético, aquel que es puramente contemplativo y exento de voluntad) helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática» (Nietzsche, 2009, pp. 41-42), (paréntesis añadido). El arte será el medio que sintetizará la lucha antagónica y que validará su función operante en el ámbito significativo de la vida como fuerza motora en la trágica existencia de la vida. Existe un pensamiento nietzscheano que apunta la posibilidad de que el «arte crece de un fondo oscuro de injusticia y de que, con ello, la crueldad y el sacrificio pertenecen claramente a su esencia» (Safranski, 2009, p. 79). Nos encontramos con el planteamiento de un viejo problema el de la teodicea, si bien en un principio el planteamiento de la teodicea se refería a la relación entre Dios y el mundo, ahora se convierte en la relación entre el arte y la realidad no artística. Así lo explica Safranski: «Nietzsche, con su formulación de una justificación estética del mundo, se había apoyado explícitamente en la pregunta de la teodicea. Recordemos que la pregunta clásica de la teodicea, desde Job hasta Leibniz, es la siguiente: a la vista del mal en el mundo, ¿cómo puede justificarse la existencia de Dios? Con la desaparición del Dios antiguo la cuestión de la teodicea se dirige al arte y se formula así: a la vista del mal en el mundo, ¿cómo puede explicarse comparativamente la empresa suntuosa del arte? El hecho de que unos creen arte mientras otros padecen, ¿no es una prueba escandalosa de la injusticia del mundo? ¿Cómo pueden conciliar entre sí el sollozo del mundo y el canto del arte?» (Safranski, 2009, pp. 78-79). Cuestión que deberíamos plantearnos hoy en día ¿Qué importancia tiene, la reflexión objetiva estetizante en un mundo tan desgarradamente extremo y desigual? y ¿estamos haciendo uso de las prácticas artísticas para cambiar y mejorar los problemas del mundo?. Nuestro precoz catedrático, en su *Ensayo de autocrítica* se atormenta con preguntas que es necesario entender si de alguna manera queremos mantenernos atentos a los resultados de sus interpretaciones, pues a fin de cuentas lo importante al acercarnos a todo estudio filosófico, a nuestro humilde entender, es llegar a distinguir cuales fueron los planteamientos ó preguntas que suscitaron el esfuerzo de su posible resolución crítica. Así pues Nietzsche se pregunta: «¿Es el pesimismo, *necesariamente*, signo de declive, de ruina, de fracaso, de instintos fatigados y debilitados? - ¿Cómo lo fue entre los indios, como lo es, según todas las apariencias, entre nosotros los hombres y europeos «modernos»? ¿Existe un pesimismo de la *fortaleza*? ¿Una predilección intelectual por las cosas duras, horribles, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una *plenitud* de la existencia? ¿Se da tal vez un sufrimiento causado por esa misma sobreplenitud? ¿Una tentadora valentía de la más aguda de las miradas, valentía que anhela lo terrible, por considerarlo el enemigo, el digno enemigo en el que poder poner a prueba su fuerza?, ¿en el que ella quiere aprender qué es «el sentir miedo»? ¿Qué significa, justo entre los griegos de la época mejor, más fuerte, más valiente, el mito *trágico*? (Nietzsche, 2009, p. 26). Queda patente ante estas preguntas el sentido trágico, muy trágico de la existencia que plantea el filósofo. La existencia es trágica y la vida se desarrolla en lo monstruoso y la crueldad, el sufrimiento, la muerte y el horror fecundan por todas partes. Así pudo comprobarlo el joven Nietzsche cuando se alistó en el ejército en el servicio de sanidad del frente, allí asistirá a la recogida de los cadáveres en el campo de batalla, caerá enfermo por contagio de disentería y difteria y ya nunca más podrá olvidar aquellas «imágenes terribles». En el esbozo de un prólogo para Richard Wagner para el libro sobre la tragedia encontramos estas palabras: «Recuerdo una noche solitaria en la que acompañaba un transporte de heridos como enfermero en un vagón de mercancías; estuve con mis pensamientos en los tres abismos de la tragedia; sus nombres son: «delirio, voluntad, dolor»» (Safranski, 2009, p. 70). Ante esta experiencia vital que marcara su vida, ante el pesimismo existencial, sólo el arte es la actividad *propiamente metafísica* del hombre por lo cual sólo como *fenómeno estético* está *justificada* la existencia del mundo. Según Sánchez Meca, Wagner no cesaba de repetir que su música no era meramente música. Tenía un significado que iba más allá. Por lo tanto, la obra de arte para Wagner se convierte en símbolo. Podemos encontrar significados más allá de su mera forma, de su apariencia. Nietzsche realiza una evolución en torno al estudio de la obra de Wagner y en su música encontró –en algún momento de su vida– la expresión artística que podía caracterizar lo trágico y en consecuencia buscó el origen de la tragedia. Nietzsche (1888), ya maduro asumió que su escrito de 1872 *El nacimiento de la tragedia*, «huele a Hegel de un modo repugnante; sólo en ciertas formulaciones está impregnada del perfume agrio y cadavérico de Schopenhauer» (Nietzsche, 1999 a, 90). Wagner convirtió su hegelianismo en música y está en idea. El símbolo y lo simbolizado. La idea y su representación, una dialéctica que fracasará. Respecto a la dialéctica hegeliana podemos decir, que puede ser entendida como un fracaso: A modo de introducción en el conocimiento de la dialéctica

creemos pertinente una breve explicación en torno a dicha cuestión. Empezaremos por tener en cuenta la dialéctica kantiana. Para Kant la dialéctica no es un instrumento de conocimiento, más bien es una lógica de la ilusión, ya que a través de ella (la dialéctica) pretender constituirse como objetos reales lo que sólo son ideas de la razón pura (Sánchez Meca, 2010, p. 216). Es inferir valor objetivo a lo que son sólo ilusiones subjetivas. Es claramente un proceso: un procedimiento lingüístico o lógico-demostrativo. Para Hegel, ya no será sólo ese tipo de proceso, sino que es el modo de ser mismo de la realidad y el modo de operar el pensamiento en relación con la realidad. La razón es esencialmente contradictoria como lo es la realidad misma. La realidad sólo puede ser captada por la conciencia humana (por ámbitos y en formas sucesivas). «La conciencia humana debe ser entendida como una fase del desarrollo del pensamiento a través de su diferenciación en pensamiento y ser, concepto y mundo, que, de hecho, son una misma realidad a la que Hegel llama Sujeto, Autoconciencia, Espíritu». La realidad no existe toda al mismo tiempo, no puede ser conocida toda por entero en un solo momento, sino que ésta ira siendo conocida a lo largo del tiempo. Hay un impulso que nos guía hacia un saber absoluto, autoconciencia total o a un espíritu absoluto, ese impulso es la dialéctica. De la misma forma el pensar con el ser o el conocimiento y la realidad (que son lo mismo desde la perspectiva de lo absoluto), deben ser entendidos como movimientos hacia un punto final, el absoluto, que no es meramente el termino, sino el todo o el conjunto –para Hegel, lo verdadero es el todo como ser que se completa en virtud de un proceso metafísico de realización- y que es también sujeto, porque la realidad es espíritu» (2010, p. 217). Como veníamos diciendo, en torno al fracaso de la dialéctica hegeliana y de la relación de la representación, cuando la obra de arte es símbolo sus significados están más allá de su forma. Su valor se encuentra más allá de su apariencia. ¿Dónde está?, en la posible síntesis que se llega a realizar entre música, teatro y demás disciplinas artísticas y el sentimiento. Entre lenguaje y mundo, y está síntesis se hace efectiva en el proceso de representación dramática (Sánchez Meca, 2009), Gesamtkunstwerk, traducible como obra de arte total. Se le atribuye al compositor Richard Wagner que bajo este término trato de referirse a un tipo de obra de arte que integraba la música, el teatro y las artes visuales. Para el músico la tragedia griega fusionaba todos estos elementos. Nos estamos refiriendo al hecho de que la obra en sí logre superar sus límites de sentido como lenguaje (inconformidad ante la lectura significativa de mero sentido formal). Los límites, esos límites de lo finito que nos marcan el perímetro expresivo de significación formal. Se trata de superarlos y poder expresar lo que no se da o se encuentra en esos límites de lo finito. La obra tenía que hacerse infinita: Para Hegel lo finito es ideal, por consiguiente lo único real es lo infinito. Lo absoluto: lo finito y lo infinito. La adecuación de lo finito en lo infinito (Fichte y Schelling) no supone más que una mera muestra de la exigencia abstracta de su superación. Tan sólo encontraremos el verdadero infinito, en el que, en la realidad, realiza su propia infinitud superando todo lo finito. La unidad de lo finito-infinito en lo absoluto es: lo infinito entendido como única y total realidad no está más allá de lo finito, sino que lo supera y lo anula en sí mismo. Las obras de Wagner no se resignan a ser aceptadas en lo finito «buscan una redención en un más allá de lo finito, en un tras mundo infinito» (2009, p. 50). Ante esta cuestión que supone una simbolización del lenguaje una mera estrategia estetizadora que se sustenta tras los efectos de un “velo de maya” rendido a la funcionalidad estética, la música pierde su efectividad para la vida, para la vida positiva, aquella que arriba a las orillas dionisiacas, a través de aquellas aguas que surco Ulises atado al mástil, que le fijo al terrenal mundo, del cual querían apartarle aquellos cantos seductores. Las obras que sólo se basan en sus efectos, en el efectismo, en la pura teatralidad se alejan de lo dionisiaco, interfieren el sueño profundo de lo vitalmente intuitivo y directo como la vida misma «el goce eterno del devenir». Se produce un cambio final en la actitud de Nietzsche en relación con la cuestión del símbolo y la simbolización: Desde la perspectiva nietzscheana tenemos que entender por símbolo el producto de nuestra conciencia a través de la racionalización de “los pensamientos”, y la simbolización por la representación de lo simbolizado. Según Schopenhauer nuestro cuerpo es el lugar donde se lleva a cabo nuestra personal y única participación *inmediata* en la «voluntad del mundo», en la «cosa en sí», lo cual forzosamente no quiere decir que a través del sentimiento podamos tener una «intuición» directa (así lo afirmaban los románticos, Schelling [intuición estética] entre otros), pero no un conocimiento lógico-racional: En este caso estamos diferenciando entre dos aspectos metafísicos la concepción del conocimiento como lógico-racional y la idea romántica de la intuición, o estamos entrando en uno de los problemas centrales de la filosofía, que es, el hecho de que nuestro *conocimiento* este generalmente, condicionado, se mueva siempre en ámbitos que le impiden superar el total de las condiciones, el germen de la teórica kantiana, la imposibilidad de conocer la realidad en sí de las cosas, puesto que esta realidad se nos presenta como un fenómeno que no es otra cosa que una simple idea de la razón, por lo tanto, condicionados por la limitación congénita de nuestras facultades cognitivas no podemos conocer lo *absoluto*. Los Románticos creyeron dar respuesta a las dificultades planteadas por el maestro de Königsberg: la *intuición intelectual* del Romanticismo. La incapacidad del conocimiento intelectual para alcanzar al ser debe ser resuelto por el conocimiento mismo cuando como acto estético deshace la oposición entre realidad y apariencia. Como si de la revelación de un misterio se tratase se produce una *intuición* que en el arte mediante la libertad y la naturaleza conjuga conciencia e inconsciente respectivamente y nos facilita, no sin ciertas dificultades acceder a lo absoluto, revelado, en este caso, como una parte de un todo que es el universo como una sola obra de arte. Frente a esta *intuición dialéctica*, el conocimiento lógico-racional, en concreto Hegel nos indica que la única forma o manera de conocer lo absoluto no es el infinito negativo (Fichte y Schelling: no llega nunca a superar verdaderamente lo finito), sino que lo que es racional es real y lo que es real es racional. Existe un prisma mediatizador y simbolizador mediante el que canalizamos todo lo que percibimos o intuimos de nuestro cuerpo. Ese prisma es la CONCIENCIA. Por lo tanto, nos encontramos con que el sentimiento como elemento transmisor no puede ser un dato simple, unívoco, sino siempre doble, disociado entre lo consciente y lo inconsciente, así lo explica Sánchez Meca: «Por un lado, es sensación muda, inconsciente de la vida agónica y de los automatismos biológicos del cuerpo; oscura presencia de nuestro sustrato corporal, fusión dionisiaca con la vida que nos anima, somatización. Por otro, es expresión de sí hacia afuera que se enuncia necesariamente en el lenguaje consciente, o sea, apolinismo. Y entre estas dos esferas no existe ningún puente de comunicación; sino un salto, una traducción totalmente infiel de un nivel (la sensación) a otro (la expresión). La pretendida inmediatez del sentimiento es siempre una mediación por ese abismo que separa la cenestesia corporal inconsciente y su expresión externa en nuestra conciencia. No tenemos ningún acceso inmediato a lo en sí, sino sólo percepciones metafóricas, transposiciones y nulas traducciones [...] Entre las excitaciones de la sensación y los conceptos hay un triple alejamiento, un debilitamiento progresivo de la relación de simbolización. En el origen de toda simbolización, como sucede en el sueño, las excitaciones nerviosas y

somáticas son traducidas en imágenes; estas imágenes son luego traspuestas en sonidos que de imitarlas analógicamente; finalmente, las palabras así formadas se convierten conceptos cuando se olvida totalmente la impresión sensible que iba vinculada a su sonoridad. Cada una de estas traducciones supone, pues, un salto una «metáfora», es decir, una transposición arbitraria de una esfera a otra» (Sánchez Meca, 2009, p. 52). Se produce una manifiesta incapacidad simbólica de los lenguajes para hacernos llegar y entregarnos la esencia del mundo. Esto conlleva un pesimismo, una desilusión que se resuelve mediante un juicio negativo de valor sobre la vida. Nietzsche como hombre que duda y niega la capacidad humana del ser para llegar conscientemente a un conocimiento total de la vida, es consciente de la evolución de su pensamiento y de las rectificaciones que a lo largo de la vida se auto impone. Si bien piensa, que: «sólo por el fenómeno estético se justifican la existencia y el mundo por toda eternidad», (2009, p. 32), nos niega la capacidad de llegar a experimentar ese fenómeno estético que nos posibilite experimentar la existencia del mundo en todo su sentido. Para Nietzsche (1872) la forma pura (de la vida) sólo puede reconocer efectividad en lo referente que es la representación. La simbolización del símbolo. Pero no por su capacidad de simbolizar ese tras mundo del «sueño» de lo dionisiaco. La representación se convierte en un instrumento efectivo como medio de poder hacer dominable, reconocible un mundo. Así pues, la representación mediante el lenguaje (ya sea musical, plástico, etc.), puede crear un «orden en el mundo imposible en la relación de representación como adecuación» (Sánchez Meca, 2009, p. 54). Nos encontramos que para poder describir una realidad mediante significados esenciales utilizamos un medio, un símbolo (lenguaje) y esto supone aceptar convertir el hecho de esta superación en un reconocimiento y aproximación hacia el principio de la muerte. El logos vencerá y languidecerá toda intuición, impulso o energía que trate de acercarnos a la experiencia dionisiaca del mundo. Se postula el devenir trágico de la existencia que en su afán de resolución racional nos separa y aleja de la experiencia que impulsa la vida y a su vez nos acerca a la anunciada muerte, que cuanto más se acepta la vida (ésta vida exenta de lo dionisiaco), más se acerca la muerte, puesto que estamos (sin saberlo) muertos en vida. En *El caso de los ídolos* finaliza con estas palabras: «Lo que yo llamé dionisiaco, intuyendo que era un puente que llevaba a la psicología del poeta trágico, es la afirmación de la vida incluso en sus aspectos más extraños y duros; alegrándose de su propia inagotabilidad al sacrificar a sus tipos más elevados. Y ello, no para liberarse del horror y de la compasión, ni para purificarse de una pasión peligrosa descargándola vehementemente, como lo entendió Aristóteles, sino para identificarse por encima del horror y de la compasión, con el goce eterno del devenir, goce que incluye también el placer de destruir...» (Nietzsche, 1999 b, p. 158). Llegaríamos a entender que la existencia es una herida abierta y el arte la terapia que estéticamente mantiene abierta esa herida, no la cura, sino que la mantiene abierta para poder seguir experimentando «el goce eterno del devenir», de nada sirve la purificación catártica no es este el fin. La herida desvela y nos mantiene atentos no nos debilita. De ella emanan las fuerzas que nos ayudan a entender, comprender y a prevenir que la excesiva confianza en la razón y las diferentes estructuras que se generan, científicas, filosóficas y éticas, así como los productos del arte, tan sólo son productos, creaciones humanas que no tiene y nunca tendrán, ni llegarán a alcanzar el valor metafísico de poder reflejar o expresar la *realidad en sí*. Tan solo podemos atribuirlos un valor estético o práctico.

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Francisco de Goya. <i>Nada. Ello dirá. Serie Desastres de la guerra</i> nº 69. 1814–1815.....	50
2. Alfred Kubin. <i>Ante los escalones</i> . 1900.....	51
3. F. W. Murnau. <i>Nosferatu</i> . 1922.....	53
4. F. W. Murnau. <i>Nosferatu</i> . 1922.....	54
5. F. W. Murnau. <i>Nosferatu</i> . 1922.....	54
6. F. W. Murnau. <i>Nosferatu</i> . 1922.....	55
7. Rembrandt. <i>Doctor Fausto</i> . 1652.....	64
8. Odilon Redon. <i>Hubo tal vez una visión primera ensayada en la flor</i> . 1883.....	71
9. Willian Hogarth. <i>La tempestad</i> . 1736.....	82
10. Jonathan Liebesman. <i>Ira de titanes</i> . 2012	87-88
11. Detalle de un lecito	88
12. Cabeza de Hypnos	89
13. Jean-Léon Gerome. <i>Dante y Virgilio en el infierno</i> . 1846.....	89
14. Virgil Solis. <i>Morfeo con la apariencia de Céix se le aparece a Alcíone</i> . 1581.....	91
15. Juan Ramón Calleja. st. 2015.....	94
16. Juan Ramón Calleja. st. 2010.....	94
17. Juan Ramón Calleja. st. 2004.....	100
18. Juanjo Viota y Juan Ramón Calleja. st. 2015	101
19. Johann Heinrich Füssli. <i>La pesadilla</i> . 1781	104
20. Samuel Bayer. <i>Pesadilla en Elm Street: El origen</i> . 2010.....	109
21. Samuel Bayer. <i>Pesadilla en Elm Street: El origen</i> . 2010.....	109
22. Samuel Bayer. <i>Pesadilla en Elm Street: El origen</i> . 2010.....	109
23. Samuel Bayer. <i>Pesadilla en Elm Street: El origen</i> . 2010.....	110
24. Samuel Bayer. <i>Pesadilla en Elm Street: El origen</i> . 2010.....	110
25. Samuel Bayer. <i>Pesadilla en Elm Street: El origen</i> . 2010.....	110
26. Samuel Bayer. <i>Pesadilla en Elm Street: El origen</i> . 2010.....	111

27. Samuel Bayer. <i>Pesadilla en Elm Street: El origen</i> . 2010.....	111
28. Samuel Bayer. <i>Pesadilla en Elm Street: El origen</i> . 2010.....	111
29. William Friedkin. <i>El exorcista</i> . 1975.....	136
30. John Moore. <i>La Profecía</i> . 2006.....	136
31. Tobe Hooper. <i>Misterio en Salem's Lot</i>	136
32. Juan Ramón Calleja. st. 2012.....	137
33. Juan Ramón Calleja. st. 2012.....	137
34. Galería Cola de Caballo.....	141
35. Marcas negras.....	141
36. Imágenes tectiformes.....	142
37. Detalle.....	142
38. Máscara.....	143
39. Cierva de la Hoya.....	143
40. Cápridos.....	144
41. Gran panel.....	144
42. Bisonte.....	145
43. Gran cierva.....	145
44. Pinturas tectiformes.....	148
45. Dibujo de trazo grueso.....	150
46. Bisonte.....	151
47. Juan Ramón Calleja, st. 2014.....	153
48. Juan Ramón Calleja, st. 2014.....	153
49. Juan Ramón Calleja, st. 2014.....	154
50. Juan Ramón Calleja, st. 2015.....	199
51. Caravaggio. <i>David con la cabeza de Goliat</i> . 1609-10.....	207
52. Alfred Hitchcock. <i>Frenesi</i> . 1972.....	266
53. Alfred Hitchcock. <i>Frenesi</i> . 1972.....	267
54. Alfred Hitchcock. <i>Frenesi</i> . 1972.....	267
55. Alfred Hitchcock. <i>Frenesi</i> . 1972.....	268
56. Alfred Hitchcock. <i>Frenesi</i> . 1972.....	268
57. Alfred Hitchcock. <i>Frenesi</i> . 1972.....	268
58. Ridley Scott. <i>Blade Runner</i> . 1982.....	286
59. Ridley Scott. <i>Blade Runner</i> . 1982.....	287
60. Ridley Scott. <i>Blade Runner</i> . 1982.....	287
61. Cautes y Cautopates.....	289

62. Tony Moore. <i>Walking Dead</i> . 2003	293
63. Frank Darabont. <i>Walking Dead</i> . 2011-12	294
64. Andrés Muschietti. <i>Mama</i> . 2013	294
65. Andrés Muschietti. <i>Mama</i> . 2013	295
66. Andrés Muschietti. <i>Mama</i> . 2013	295
67. Roger Corman. <i>La obsesión</i> . 1962	307
68. Roger Corman. <i>La obsesión</i> . 1962	307
69. Autorretrato	336
70. Manuscrito.....	337
71. Ilustración de Hoffmann	337
72. John Carpenter. <i>La niebla</i> . 1980	349
73. John Carpenter. <i>La niebla</i> . 1980	350
74. Andrés Muschietti. <i>Mama</i> . 2013	353
75. Andrés Muschietti. <i>Mama</i> . 2013	353
76. James Wan. <i>Insidious</i> . 2010	354
77. James Wan. <i>Insidious</i> . 2010	354
78. Detalle	355
79. Detalle	355
80. James Wan. <i>Insidious</i> . 2010	355
81. James Wan. <i>Insidious</i> . 2010	356
82. James Wan. <i>Insidious</i> . 2010	356
83. Dibujo (4 años)	357
84. Dibujo (4 años)	357
85. Dibujo (5-6 años).....	358
86. Dibujo (5-6 años).....	358
87. Dibujo (5-6 años).....	359
88. Dibujo (5-6 años).....	359
89. Dibujo (7-10 años).....	360
90. Dibujo (10-11 años).....	360
91. Dibujo (10-11 años).....	361
92. Gustave Moreau. <i>Edipo y la esfinge</i> . 1864.....	370
93. Passolini. <i>Edipo rey</i> . 1967	377
94. Passolini. <i>Edipo rey</i> . 1967	378
95. Passolini. <i>Edipo rey</i> . 1967	378
96. Giorgio De Chirico. <i>El enigma de una tarde de otoño</i> . 1910.....	393

97. Giorgio De Chirico. <i>El enigma de un día</i> . 1914.....	394
98. Giorgio De Chirico. <i>El enigma de una tarde de otoño</i> . 1910.....	396
99. Giorgio De Chirico. <i>El enigma de un día</i> . 1914.....	398
100. Giorgio De Chirico. <i>El retorno</i> . 1917.....	399
101. Giorgio De Chirico. <i>El hijo pródigo</i> . 1922.....	400
102. Giorgio De Chirico. <i>La torre roja</i> . 1913.....	401
103. Giorgio De Chirico. <i>El viaje angustiado</i> . 1913.....	401
104. Giorgio De Chirico. <i>Plaza con estatua de Ariadna</i> . 1913.....	402
105. Giorgio De Chirico. <i>El doble sueño de primavera</i> . 1915.....	402
106. Giorgio De Chirico. <i>El vaticinador</i> . 1915-16.....	403
107. Giorgio De Chirico. <i>Melancolía de la partida</i> . 1916.....	403
108. Giorgio De Chirico. <i>Las dos hermanas</i> . 1915.....	404
109. Giorgio De Chirico. <i>Las musas inquietantes</i> . 1918.....	404
110. <i>Coito a tergo</i>	420
111. Detalle.....	420
112. Mariposa.....	422
113. Mariposa.....	422
114. Uve.....	422
115. Piernas abiertas.....	422
116. Patrick Tatopoulos. <i>Underworld: la rebelión de los licántropos</i>	425
117. Dibujo de Serguei.....	428
118. Dibujo y esquema óptico.....	441
119. Dibujos: sueño y árbol.....	441
120. Sueño del Hombre de los Lobos.....	454
121. Giorgio De Chirico. <i>El enigma de una tarde de otoño</i> . 1910.....	454
122. Serguei Pankejeff. Ilustración de su pesadilla. 1964.....	455
123. Paul Cézanne. <i>Manzanas y naranjas</i> . 1899.....	463
124. Marcel Duchamp. <i>La Fuente</i> . 1917.....	464
125. Andy Warhol. <i>Caja de Brillo</i> . 1964.....	464
126. Arnold Böcklin. <i>La isla de los muertos</i> . 1883.....	471
127. Damien Hirst. <i>Mil años</i> . 1991.....	471
128. Caspar David Friedrich. <i>Monje junto al mar</i> . 1808-10.....	483
129. Caspar David Friedrich. <i>El viajero contemplando un mar de nubes</i> . 1818.....	486
130. David Lynch. <i>Lost Highway</i> . 1997.....	487
131. Caspar David Friedrich. <i>Abadía en el robledal</i> . 1808-10.....	493

132. Caspar David Friedrich. <i>Hombre y mujer contemplando la luna</i> . 1824.....	493
133. Sarah Lucas. <i>The law</i> . 1997	554
134. Mark Dion. <i>Polar bears and toucans (from amazonas to svalbard)</i> . 1991.....	554
135. David Nebreda. <i>Autorretrato</i> . 1989	563
136. David Nebreda. <i>Autorretrato</i> . 1989	563
137. Kasimir Malevich. <i>Cuadrado negro</i> . 1915.....	567
138. Transición en la obra de Rothko.....	569
139. Mark Rothko. <i>Nº 3/13</i> . 1949.....	570
140. Mark Rothko. <i>Nº 61</i> . 1953.....	570
141. Mark Rothko. <i>Negro sobre rojo intenso</i> . 1957.....	571
142. Mark Rothko. <i>Cuatro oscuridades sobre rojo</i> . 1958	571
143. Mark Rothko. <i>Nº 14</i> . 1960.....	572
144. Mark Rothko. <i>Nº 14</i> . 1961.....	572
145. Mark Rothko. <i>st</i> . 1970.....	573
146. Sandro Botticelli. <i>El nacimiento de Venus</i> . 1484.....	579
147. Giorgio Vasari y Cristofano Gherardi. <i>La castración de Urano</i> . 1560	580
148. Venus de Willendorf.....	581
149. Venus de Cnido.....	581
150. Diego Velázquez. <i>Venus del espejo</i> . 1647-51	582
151. Edouard Manet. <i>Olympia</i> . 1963.....	582
152. Pablo Picasso. <i>Gran Driada</i> . 1908-10	583
153. Marilyn Monroe. 1950.....	583
154. Kate Moss.....	584
155. Francisco de Goya. <i>Fernando VII</i> . 1814.....	588
156. Francisco de Goya. <i>Desastres de la guerra, nº 36 y 37</i> . 1812-15.....	589
157. Francisco de Goya. <i>Duelo a garrotazos</i> . 1820-23.....	589
158. Francisco de Goya. <i>Saturno devorando a su hijo</i> . 1820-23.....	590
159. Francisco de Goya. <i>Goya curado por el doctor Arrieta</i> . 1820.....	590
160. Francisco de Goya. <i>La duquesa de Alba</i> . 1797	591
161. Francisco de Goya. <i>La duquesa de Alba</i> . 1795	591
162. Detalles.....	591
163. Hans Holbein. <i>Los embajadores</i> . 1533.....	593
164. Detalle.....	593
165. Alberto Durero. <i>Institutionun geometricarum</i> . 1525.....	598
166. M. C. Escher. <i>Mano con esfera reflejante</i> . 1935.....	599

167. Jan van Eyck. <i>El matrimonio Arnolfini</i> . 1483	600
168. Detalle.....	600
169. Thomas Cole. <i>El curso del Imperio, la pastoral de Arcadia</i> . 1834	603
170. Ernst Kirchner. <i>Pastizal alpino a la luz de la luna</i> . 1919	603
171. Alfred Kubin. <i>Lamina en homenaje a mi novia muerta en 1903</i> . 1903	604
172. Alfred Kubin. <i>El sueño</i> . 1901-2	604
173. Kandinsky. <i>Improvisación 9</i> . 1910.....	604
174. Kandinsky. <i>Improvisación barranco</i> . 1914	604
175. Edvard Munch. <i>El grito</i> . 1893	605
176. Jackson Pollock. <i>st.</i> 1945	605
177. Jackson Pollock. <i>One: number 31</i> . 1950	606
178. Magritte. <i>La condición humana</i> . 1933	609
179. Magritte. <i>La llave de los campos</i> . 1933	609
180. Diego Velazquez. <i>Las Meninas</i> . 1656	610
181. Francisco de Goya. <i>La familia de Carlos V</i> . 1800	612
182. Rembrandt. <i>El artista en su estudio</i> . 1628	612
183. Caspar David Friedrich. <i>Pintor en el estudio</i> . 1819	613
184. Ridley Scott. <i>Alien el octavo pasajero</i> . 1979	618
185. Ridley Scott. <i>Alien el octavo pasajero</i> . 1979	618
186. Ridley Scott. <i>Alien el octavo pasajero</i> . 1979	618
187. H. R. Giger. Ilustración. 1978	619
188. Ridley Scott. <i>Alien el octavo pasajero</i> . 1979	619
189. Ridley Scott. <i>Alien el octavo pasajero</i> . 1979	620
190. Ridley Scott. <i>Alien el octavo pasajero</i> . 1979	620
191. Ridley Scott. <i>Alien el octavo pasajero</i> . 1979	620
192. Ridley Scott. <i>Alien el octavo pasajero</i> . 1979	621
193. Ridley Scott. <i>Alien el octavo pasajero</i> . 1979	621
194. Gustav Courbet. <i>El origen del mundo</i> . 1866.....	622
195. Marcel Duchamp. <i>Etant donnés</i> . 1946-66	623
196. Andy Warhol. <i>Gran silla eléctrica</i> . 1967	627
197. Andy Warhol. <i>129 muertos en un avión</i> . 1962	627
198. Andy Warhol. <i>El hombre más buscado nº 1 y 2</i> . 1964.....	628
199. Andy Warhol. <i>Desastre lavanda</i> . 1963.....	628
200. Andy Warhol. <i>Desastre azul diez veces</i> . 1963	629
201. Obras de Duchamp y Malevich. 1913, 1915 y 1917	635

202. Diferentes obras de últimas tendencias dentro del siglo XX	636
203. Francis Bacon. <i>Figuras en movimiento</i> . 1976	636
204. Hemo Zoberning. <i>Bentonplatte</i> . 1990	637
205. Richard Serra. <i>Castillo de cartas</i> . 1968-69	638
206. Michael Heizer. <i>Masa desplazada-reemplazada</i> . 1969.....	638
207. Hans Haacke. <i>Cubo de condensación</i> . 1963	639
208. Joseph Beuys. <i>Silla de grasa</i> . 1963.....	639
209. Robert Rauschenberg. <i>Odalisca</i> . 1955-58.....	640
210. Allan McCollum. <i>Drawings</i> . 1988-91.....	640
211. Robert Gober. st. 1989-90.....	640
212. Robert Gober. st. 1997.....	641
213. Thomas Grunfeld. <i>Misfit (cow)</i> . 1997.....	641
214. Francisco de Zurbarán. <i>Santa Águeda</i> . 1630-33 y <i>Santa Lucía</i> . 1625.....	644
215. Damien Hirst. <i>Mil años</i> . 1991	646
216. Detalle.....	646
217. Andres Serrano. <i>The Morgue</i> . 1992	647
218. Andres Serrano. <i>The Morgue</i> . 1992	648
219. Cabeza de vaca	649
220. Francisco de Goya. <i>Grande hazaña! Con muertos!</i> . 1810-15	649
221. Foto de guerra.....	650
222. Matthias Grünewald. Detalle de <i>La crucifixión</i> . 1512-16.....	650
223. Andres Serrano. <i>The Morgue</i> . 1992	651
224. Joel-Peter Witkin. <i>Penitente</i> . 1982	651
225. Juanjo Viota. st. 2009.....	652
226. Juanjo Viota. <i>El buen aforo</i> . 2012	653
227. Juanjo Viota. <i>Reflejo verde</i> . 2014	653
228. Cristina del Campo. Serie <i>Entornos</i> . 2013	654
229. Cristina del Campo. Serie <i>Drapeados</i> . 2016.....	654
230. Cristina del Campo. Serie <i>Leyes de Maclas</i> . 2017.....	655
231. Ricardo González. <i>Manchas de Rorschach-azares primigenios</i> . 2011.....	656
232. Ricardo González. <i>Vitrina mobius de curiosidades factoides</i> . 2013	656
233. Ricardo González. <i>Ataque de los intrusos</i> . 2013.....	657
234. Ricardo González. <i>Receptor envuelto (el influenciabile)</i> . 2012.....	657
235. Ricardo González. <i>Ambigua clasificación paradójica</i> . 2012.....	657
236. Ricardo González. <i>Gestación mutante I</i> . 2013	657

237. Juan Ramón Calleja exposición <i>Poética de lo siniestro</i> . 2012.....	659
238. Juan Ramón Calleja exposición <i>Poética de lo siniestro</i> . 2012.....	659
239. Juan Ramón Calleja. st. 2006	660
240. Juan Ramón Calleja. st. 2006	660
241. Juan Ramón Calleja. st. 2006	660
242. Juan Ramón Calleja. st. 2009	661
243. Juan Ramón Calleja. st. 2009	661
244. Juan Ramón Calleja. st. 2009	661
245. Juan Ramón Calleja. st. 2010	662
246. Juan Ramón Calleja. st. 2010	662
247. Juan Ramón Calleja. st. 2010	662
248. Juan Ramón Calleja. st. 2011	662
249. Juan Ramón Calleja. st. 2011	663
250. Juan Ramón Calleja. st. 2011	663
251. Juan Ramón Calleja. st. 2011	663
252. Marcel Duchamp. <i>En previsión de un brazo partido</i> . 1915	664
253. Juan Ramón Calleja. st. 2012	665
254. Detalle.....	665
255. Objeto original antes de ser intervenido	666
256. Objetos antes de ser intervenidos.....	666
257. A medio proceso de manipulación	667
258. Resultado final.....	667
259. Vista general de la exposición.....	667
260. Ser orgánico intervenido. 2010.....	668

BIBLIOGRAFÍA

- Abalia, Andrea. (2013). *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación. Lo siniestro femenino*. Tesis doctoral. Facultad de BB.AA. UPV/EHU. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco. Bizkaia.
- Addison, Joseph. (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Edición de Tonia Raquejo. Madrid. España: La balsa de la Medusa. Visor.
- Akoun, Andre. Gatien, Gabrielle. Gauquelin, Michel y Francoise Veraldi, Gabriel. (1990). *El inconsciente pro y contra*. Bilbao. España: Mensajero.
- Allan, Hobson, J. (2004). *Los sueños como delirio. Como el cerebro pierde el juicio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Antón Fernández, Antonio J. (2012). *Slavoj Zizek. Una introducción*. Madrid. España: Sequitur.
- Aparice, Roberto y García, Agustín (1987), *Lectura de imágenes*. Madrid. España: Ed de la Torre.
- Argullol, Rafael. (2000). *La atracción del abismo*. Barcelona. España: Destino.
- Aristóteles: (2010). *"Acerca del alma"*. Barcelona. España: Gredos.
- (2011). *Poética*. Madrid. España: Alianza.
- Azouri, Chawki. (1998). *El psicoanálisis*. Madrid. España: Acento.
- Ball-Teshuva, Jacob. (2006). *Rothko*. Köln. Alemania: Taschen.
- Barsalou, L. W. (1993), citado en: Gonzalez Labra, María José (1998). *Introducción a la psicología del pensamiento*, pp. 200 y ss. Trotta. Madrid.
- Bartley, S. Howard (1969). *Principios de percepción*. México: Trillas.
- Bayo Margalef, José (1987), *Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales*. Barcelona. España: Anthropos.
- Belting, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid. España: Katz editores.
- Beltran, Antonio (ed). (1998). *Altamira*, Barcelona. España: Lunweg Editores.
- Bennet, Maxwell. Dennett, Daniel. Hacker, Peter y Searle, John. (2008). *La naturaleza de la conciencia. Cerebro, mente y lenguaje*. Barcelona. España: Paidós.
- Bernabé, Alberto. (2007). *Poema. Fragmentos y tradición textual. Parménides*. Madrid. España: Itsmo.

- Berti, Enrico, (2007) *Preguntas de la filosofía antigua*. Madrid. España: Gredos.
- Bettelheim, Bruno. (2004). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona. España: Crítica.
- Bischoff, Ulrich. (2000). *Munch*. Köln. Alemania: Taschen.
- Blackwood, Algernon. (2002). *John Silence, investigador de lo oculto*. Madrid. España: Valdemar.
- Blázquez, José María. (2007). *Cristianismo Primitivo y Religiones Místicas*. Madrid. España: Cátedra.
- Bleuler, Eugene. (1910). *Vortrag über Ambivalenz*. En *Zentralblatt für Psychoanalyse*, 1, 266).
- Bofill, Pere y Tizón, Jorge L. (1994) *Qué es el psicoanálisis*. Barcelona. España: Herder.
- Borges, Jorge Luis: (2013). *Libro de sueños*. Barcelona. España: Random House Mondadori.
- (2015). *Las siete noches*. Leipzig. Alemania: Amazon.
- Bozal, Valeriano: (1998). *Historia de las ideas Estéticas I-II*. Madrid. España: Historia 16.
- (ed). (2004). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías Contemporáneas, I- II*. Madrid. España: Machado libros.
- Burke, Edmund (2005), *De lo sublime y de lo bello*. Madrid. España: Alianza.
- Calabrese, Omar. (1987), *La era neobarroca*. Madrid. España: Cátedra.
- Campbell, Joseph. (2004). *En busca de la felicidad. Mitología y transformación personal*. Barcelona. España: Kairós.
- Caro Valverde, María Teresa. (1999). *La escritura del otro*. Murcia. España: Universidad de Murcia.
- Carrere, Alberto y Saborit, José. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid. España: Cátedra.
- Carrillo, Ramirez, y Margáña. (2013). *Neurobiología del sueño y su importancia: antología para el estudiante universitario*. Revista de la Facultad de Medicina, Vol. 56, nº 4, Julio-Agosto. México, p. 7.
- Caserani, Remo. (1999). *Lo fantástico*. Madrid. España: Visor. La balsa de la medusa.
- Cassirer, Ernst: (1971). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1972). *La filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1998). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castilla del Pino, Carlos. (2001). *Teoría de los sentimientos*. Barcelona. España: Tusquets.
- Cátala, José María. (1993). *La violación de la mirada*. Madrid. España: Fundesco.
- Chiozza, Luis. (2008). *"Obras Completas. Metapsicología y metahistoria 5: escritos de teoría psicoanalítica"*. Buenos Aires. Argentina: Libros del Zorzal.
- Chipp, Herchel B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid. España: Akal.
- Cirlot, Juan Eduardo. (2003). *Diccionario de símbolos*. Madrid. España: Siruela.

- Clair, Jean. (1999). *Malinconia*. Madrid. España: Visor.
- Cortés, J. M. (1998). *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*. Valencia. España: Instituto valenciano de arte moderno (IVAM).
- (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona. España: Anagrama.
- Cosentino, J. C: (1992). *Lo real en Freud: sueño, síntoma, transferencia*. Buenos Aires. Argentina: Manantial.
- (1998). *Angustia, fobia, despertar*. Buenos Aires. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- (1999). *Construcción de los conceptos freudianos I - II*. Buenos Aires. Argentina: Manantial.
- (2003). *El giro de 1920, Más allá del principio de placer*. Buenos Aires. Argentina: Imago Mundi.
- (2015). *Sigmund Freud. Más allá del principio de placer. Manuscritos inéditos y versiones publicadas*. Texto bilingüe. Buenos Aires. Argentina: Marmol Izquierdo.
- Cosentino, J. C. Rabinovich, D. S. Fischmann, Mario. Kahanoff, Jorge. Torres, Mónica y Umérez, Osvaldo. (1992). *Puntualizaciones freudianas de Lacan: Acerca de Más allá del principio de placer*. Buenos Aires. Argentina: Centro de estudios de Psicología (UBA). Manantial.
- Cox Miller, Patricia. (2002). *Los sueños en la antigüedad tardía*. Madrid. España: Siruela.
- Crego, Charo (2006). *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. Cátedra Jorge Oteiza. Pamplona. España: Universidad pública de Navarra.
- Damasio, Antonio. (2015). *Y el cerebro creó al hombre*. Barcelona. España: Destino.
- Danto, Arthur. C. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona. España: Paidós.
- De Nisa, Gregorio: (1966). *Traité de la virginité*. Paris. Francia: Du Cerf.
- (1968). *La vie de Moïse ou traité de la perfection en matière de vertu*. Paris. Francia: Du Cerf.
- (1971). *Vie de Sainte Macrine*. Paris. Francia: Du Cerf.
- Deleuze, Guilles y Guattari, Felix. (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona. España: Anagrama.
- Delumeau, Jean. (2002). *El miedo en Occidente*. Madrid. España: Taurus.
- Denis, Michel. (1984). *Las imágenes mentales*. Madrid. España: Siglo XXI.
- Dennet, Daniel. (1995). *La conciencia explicada*. Barcelona. España: Paidós.
- Díaz, José Luis. (2007) *La conciencia viviente*. México: Fondo de cultura económica.
- Doods, E. R. (2014). *Los griegos y lo irracional*. Madrid. España: Alianza.
- Dor, Joël. (2013). *Introducción a la Lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Barcelona. España: Gedisa.
- Duque, Félix: (1997). *La estrella errante. Estudios sobre al apoteosis romántica de la historia*. Madrid. España: Akal.
- (1998). *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*. Madrid. España: Akal.

- (2004). *Terror tras la postmodernidad*. Madrid. España: Abada.
- Durant, Gilbert. (2007). *La imaginación simbólica*. Madrid. España: Amorrortu.
- Eco, Umberto (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona. España: Lumen.
- (2007), *Historia de la fealdad*. Barcelona. España: Lumen.
- Emmerling, Leonhard. (2003). *Pollock*. Köln. Alemania: Taschen.
- Estrabon. (2003). *Geografía. Libros XI-XIV*. Madrid. España: Gredos.
- Evans, Dylan. (1998). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires. Argentina: Paidós.
- Evans-Pritchard, E. E. (1991). *Las teorías de la religión primitiva*. Madrid. España: Siglo veintiuno.
- Ferrater Mora, José. (2015). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona. España: Ariel.
- Ficacci, Luigi. (2003), *Bacon*. Köln. Alemania: Taschen.
- Fitche, Charles. (1923). *Traité de métapsychique*. Paris. Alcan. En Castellan, Yvonne. (1955). *La Métapsíquica*. Buenos Aires. Argentina: Paidós.
- Foster, Hal: (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid. España: Akal.
- (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires. Argentina: Adriana Hidalgo.
- Freedberg, David. (1992.) *El poder de las imágenes*. Madrid. España: Cátedra.
- Freud, Sigmund: (1976). *Obras completas*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires. Argentina. Amorrortu editores:
- I (1886-1899). *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud*.
- III (1893-1899). *Primeras publicaciones psicoanalíticas*.
- V (1900-1901). *La interpretación de los sueños (segunda parte). Sobre el sueño*.
- VI (1901). *Psicopatología de la vida cotidiana*.
- X (1909). *Análisis de la fobia de un niño de cinco años (el pequeño Hans). A propósito de un caso de neurosis obsesiva (el «Hombre de las Ratas»)*.
- XII (1911-1913). *Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber). Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras*.
- XIV (1914-1916). *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*.
- XVI (1916-1917). *Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III)*.
- XVII (1917-1919). *De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras*.
- XVIII (1920-1922). *Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*.
- XIX (1923-1925). *El yo y el ello y otras obras*.

XX (1925-1926). *Presentación autobiográfica; Inhibición, síntoma y angustia; ¿Pueden los legos ejercer el análisis? y otras obras.*

XXII (1932- 1936). *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras.*

(1981). *Obras completas.* Traducción de Luis Lopez-Ballesteros. Madrid. España. Ed. Biblioteca Nueva.

I (1873-1905).

II (1905-1917).

III (1916-1938).

(2000). *El malestar en la cultura.* Madrid. España: Alianza.

(2000). *Tótem y tabú.* . Madrid. España: Alianza.

(2012). *El yo y el ello.* . Madrid. España: Alianza.

(2013). *Sigmund Freud. Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904).* Buenos Aires. Argentina: Amorrortu.

(2014). *La interpretación de los sueños II.* Madrid. España: Alianza.

(2015). *La interpretación de los sueños I.* Madrid. España: Alianza.

Furió, Vicenc. (2000), *Sociología del arte.* Madrid. España: Cátedra.

García García, Emilio (2001). *Mente y Cerebro.* España. Madrid: Síntesis.

García Gual, Carlos. (2002). *Introducción a la mitología griega.* Madrid. España: Alianza.

García Mahiques, Rafael. (2009). *Iconografía e Iconología. Volumen 2. Cuestiones de método.* Madrid. España: Encuentro.

Garduño Comparán, Carlos A. (2012). *Arte, Psicoanálisis y Estética: promesa de reconciliación. La falta de evidencia del arte contemporáneo y su derecho a la existencia.* Castellón. España: Universitat Jaume I.

Glymour, Clark, (1991). *Los androides de Freud.* En Neu, Jerome (Ed), *Guía de Freud* . Gran Bretaña: Cambridge University Press.

Goethe. 2015. *Novelas, teatro y poesía.* Madrid. España: Gredos.

Gombrich, Ernst H. (2002) *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación.* Londres. Inglaterra: Phaidón.

González, Justo L. (2002). *Historia del pensamiento cristiano.* Nashville. EE.UU: Caribe.

Gonzalez Requena, Jesús: (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood.* Valladolid. España: Castilla Ediciones.

(2005). *El arte y lo sagrado. En el origen del aparato psíquico.* Revista Trama y Fondo, nº 18. *Lo Sagrado*, pp. 65-85. Madrid. España: Ed, Asociación Cultural Trama y Fondo.

Gonzalez Salvador, Ana. (2005). *Lo siniestro: Mujer y Fantasma. En torno a Vértigo de A. Hitchcock*, pp. 13-21, en *Lo Siniestro. III curso de cine y literatura.* Lozano, Alonso de Armiño, Barrio, Pérez, Bascons (coord.). Burgos. España: Universidad de Burgos.

- Graves, Robert. (2002). *Los mitos griegos 1 y 2*. Madrid. España: Alianza.
- Graves, Robert y Patai, Raphael. (2000). *Los mitos hebreos*. Madrid. España: Alianza.
- Grima, Pierre. (2015). *Diccionario de mitología*. Barcelona España: Paidós.
- Grippio, Jorge. (2014). *Deseo 1*. Recuperado de: <http://www.psiconotas.com/el-deseo-para-lacan-842.html>
- Gubern, Román: (1989). *La imagen Pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid. España: Akal.
- (2002), *Máscaras de la ficción*. Madrid. España: Anagrama.
- (2004), *Patologías de la imagen*. Madrid. España: Anagrama.
- Guimón, José. (2003). *Mecanismos psico-biológicos de la creatividad artística*. Bilbao. España: Desclée De Brouwer.
- (2016). *Arte y salud mental ¿Existen las terapias artísticas?*. Madrid. España: Eneida.
- Hagen, Rose-Marie y Rainer. (2003). *Goya*. Köln. Alemania: Taschen.
- Harari, Roberto: (1998). *Polifonías. Del arte en psicoanálisis*. Barcelona. España: Ediciones del Serbal.
- (2004). *Intraducción del psicoanálisis*. Madrid. España: Síntesis.
- (2007). *El Seminario «La angustia», de Lacan: una introducción*. Buenos Aires. Argentina: Amorrortu.
- Harpur, Patrick. (2013). *La tradición oculta del alma*. Girona. España: Atalanta.
- Harris, Marvin (2001), *Antropología cultural*. Alianza. Madrid.
- Heidegger, Martin. (2000). *Nietzsche*. Barcelona. España: Destino.
- Henry, Michel. (2010). *Genealogía del psicoanálisis*. Madrid. España: Síntesis.
- Hernández-Navarro, Miguel Á. (2006). *La so(m)bra de lo real*. Valencia. España: Diputación de Valencia.
- Herrero Cecilia, Juan. (2000). *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca. España: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Hesiodo. (2006). *Obras y Fragmentos*. Madrid. España: Gredos.
- Hillman, James: (2004 a). *El sueño y el inframundo*. En Kerénji, Neumann, Scholen y Hillman. *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*. Barcelona. España: Anthropos.
- (2004 b). *El sueño y el inframundo*. Barcelona. España: Paidós.
- (2007). *Pan y la pesadilla*. Barcelona. España: Paidós.
- Hoffman, Donald D (2000), *Inteligencia visual*. Paidós. Barcelona.
- Hoffmann, E. T. A: (2007). *El hombre de la arena y otras historias siniestras*. Madrid. España: Valdemar.
- (2014). *E. T. A. Hoffmann. Cuentos*. Madrid. España: Cátedra.
- Holzhey, Magdalena. (2005). *De Chirico*. Köln. Alemania: Taschen.

- Homero: (2006). *La Iliada*. Madrid. España: Gredos.
- (2006). *La Odisea*. Madrid. España: Gredos.
- Husserl, Edmund. (1994). *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid. España: Alianza.
- Jay, Martin. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires. Argentina: Paidós.
- Jentsch, Ernst. (1906). *Sobre la psicología de lo siniestro*. Psychiatisch-neurologische wochenschrift, nº 22.
- Jimenez, José: (1998), *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Tecnos. Madrid.
- (2004), *Teoría del arte*. Tecnos. Madrid.
- Jonquieres, Pilar Palop. (1976). *Freud, Hegel y Nietzsche sobre la tragedia clásica I*. El Basilisco nº 1, marzo-abril 1. Recuperado de <http://fgbueno.es/bas/10104.htm>.
- Kant, Immanuel. (2013). *"Crítica del Juicio"*. Barcelona, Espasa.
- King, Pearl y Steiner, Riccardo (2003). *Las controversias Anna Freud – Melanie Klein (1941-1945)*. Madrid. España: Síntesis.
- Kingsley, Peter. (2006). *En los oscuros lugares del saber*. Girona. España: Atalanta.
- Klein, Melanie. Heimann, P. Isaac, S. Rivière, J. (1967). *Desarrollos en Psicoanálisis*. Buenos Aires. Argentina: Ediciones Hormé.
- Klimkiewicz, Lionel F. (2014). *"Sigmund Freud. Das Unheimliche. Manuscrito inédito"*. Buenos Aires. Argentina: Mármol Izquierdo.
- Kris, Ernst (1964), *Psicoanálisis del arte y del artista*. Paidós. Argentina.
- Lacan, Jacques: *Seminarios*. Buenos Aires. Argentina: Paidós:
1981. *El seminario 1*. (1953-54). *Los escritos técnicos de Freud*.
1984. *El seminario 3*. (1955-56). *La Psicosis*.
1994. *El seminario 4*. (1956). *La relación de objeto*.
2010. *El seminario 5*. (1957-58). *Las formaciones del inconsciente*.
1997. *El seminario 7*. (1959-60) *La ética del psicoanálisis*.
2003. *El seminario 8*. (1960-61). *La transferencia*.
2006. *El seminario 10*. (1962-63). *La angustia*.
2010. *El seminario 11*. (1964) *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.
- (inédito). *El seminario 13*. (1965-1966). *El objeto del psicoanálisis*.
- (1985). Notas de Seminario (1952). *El Hombre de los Lobos*. (versión crítica elaborada por Ricardo E. Rodríguez Ponte en www.lacanterafreudiana.com.ar y recuperada en: <http://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.3%20%20%20%20EL%20HOMBRE%20DE%20LOS%20LOBOS,%201952.pdf>

- (1999). *El seminario 10. (1962-62)* (versión crítica elaborada por Ricardo E. Rodríguez Ponte en www.lacanterafreudiana.com.ar y recuperada en: <http://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.4.6%20%20CLASE%2006%20S10.pdf>).
- (2009). *Escritos*. México: Siglo XXI.
- Laplanche, Jean: (2000). *La angustia. Problemáticas I*. Buenos Aires. Argentina: Amorrortu.
- (2002). *La sublimación. Problemáticas III*. Buenos Aires. Argentina: Amorrortu.
- (2003). *Castración. Simbolizaciones. Problemáticas II*. Buenos Aires. Argentina: Amorrortu.
- (2006). *El inconsciente y el ello. Problemáticas IV*. Buenos Aires. Argentina: Amorrortu.
- (2015). *Más allá del principio de placer*. Prólogo de Jean Laplanche. Buenos Aires. Argentina: Amorrortu.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand: (1993). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona. España: Paidós.
- (2006). *Fantasia Originaria, Fantasía de los Orígenes, Orígenes de la Fantasía*. Buenos Aires. Argentina: Gedisa.
- Léthier, Roland. (2006). *Bataille contra Lacan*, en *Litoral*, nº 38, pp. 49-76. México: Epee. Editorial psicoanalítica de la letra.
- Lévi-Strauss, Claude. (2014). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lewis-Williams, David. (2002). *La mente en la caverna*. Madrid. España: Akal.
- Llopis, Rafael. (2013). *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid. España: Fuentetaja.
- Longino (2002), *Sobre lo sublime*. Barcelona. España: Gredos.
- Lovecraft, H. P. (2002). *El caso de Charles Dexter Ward*. Madrid. España: Alianza.
- Luck, George. (1995). *Arcana Mundi. Magia y Ciencias Ocultas en el Mundo Griego y Romano*. Madrid. España: Gredos.
- Lutereau, Luciano: (2012). *Lacan y el Barroco. Hacia una estética de la mirada*. Buenos Aires. Argentina: Letra Viva.
- (2010). *¿Una estética lacaniana? La estética de Lacan o una estética con Lacan*. Revista Ramona, Marzo, nº 98, p. 5. Buenos Aires. Argentina: Gustavo Bruzzone.
- Lynch, Enrique (2002), *Sobre la belleza*, Anaya, Madrid.
- Malinowski, Brinislav. (1994). *Magia, Ciencia, Religión*. Barcelona. España: Ariel.
- Maquet, Jacques (1999), *La Experiencia Estética*. Celeste. Madrid.
- Marina, José Antonio. (2006). *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Barcelona. España: Anagrama.
- Marqués Rodilla, Carmen. (2011). *El sujeto tachado. Metáforas topológicas de Jacques Lacan*. Madrid. España: Biblioteca Nueva.

Martínez Moro, Juan: (1996), *Ilustrar lo sublime: (El concepto de lo sublime y la técnica del claroscuro en la ilustración del libro clásico: John Flaxman, Henry Fuseli y John Martin)*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Bilbao.

(2006), *John Martín, la oscuridad visible*. Bancaja. Madrid.

Matilla, J. M. (2008). *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid. España: Museo Nacional del Prado.

Mijolla, Alain. (Dir). (2007). *"Diccionario internacional de psicoanálisis (I-II)"*. Madrid. España: Akal.

Miller, Jacques-Alain: (1988). *El seminario. Libro 3. La psicosis*. Barcelona. España: Paidós.

(2011). *El Hombre de los lobos. Un seminario de investigación psicoanalítica*. Madrid. España: Gredos.

(2013). *La angustia. Introducción al seminario X de Jacques Lacan*. Madrid. España: Gredos.

(1998). *Los signos del goce. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires. Argentina: Paidós.

Molinuevo, José Luis: (1992). *El lado oscuro de lo sublime*. En Rodríguez, Aramayo y Vilar (eds). *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*. Barcelona. España: Anthropos.

(2000). *"La experiencia estética moderna"*. Madrid, Síntesis.

Morales Peco, Montserrat. (2002). *Edipo en la literatura francesa: las mil y una caras del mito*. Cuenca. España: Universidad de Castilla-La Mancha.

Morre, Tony. (2003). *Walking Dead*. Novela gráfica. Estados Unidos: Image Comics.

Moya J. Carlos. (2006). *Filosofía de la mente*. Valencia. España: Universidad de Valencia.

Munck, Thomas. (1994). *La Europa del siglo XVII, 1598-1700*. Madrid. España: Akal.

Nacianceno, Gregorio. (1978-1991). *"Discours"*. Paris, Du Cerf.

Nasio, J. D: (1992). *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*. Barcelona. España: Gedisa.

(1996). *Enseñanza de 7 conceptos Cruciales del Psicoanálisis*. Barcelona. España: Gedisa.

(1999). *El placer de leer a Freud*. Barcelona. España: Gedisa.

(Dir). (2008). *Los más famosos casos de psicosis*. Buenos Aires. Argentina: Paidós.

(2013). *El placer de leer a Lacan. 1 El fantasma*. Barcelona. España: Gedisa.

Navarro, Antonio José, ed (2002), *La nueva carne*, Valdemar, Madrid.

Nietzsche, Friedrich: (2009). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. España: Alianza.

(1999 a). *Ecce Homo*. Madrid. España: Edimat Libros.

(1999 b). *El ocaso de los ídolos*. Madrid. España: Edimat Libros.

(2007). *Humano demasiado humano, I-II*. Madrid. España: Akal.

Oliveras, Elena (2006), *Estética. La cuestión del arte*. Ed Ariel. Buenos Aires.

- Oliverio, Alberto (2000), *La memoria. El arte de recordar*. Alianza. Madrid.
- Ortony, Andrew, Clore, Gerajd L y Collins, Allan. (1996). *La estructura cognitiva de las emociones*. Madrid. España: Siglo XXI.
- Osborn, Arthur W. (1968). *La profundización de la conciencia*. Buenos Aires. Argentina: Troquel.
- Ovidio. (2003). *Metamorfosis*. Madrid. España: Alianza.
- Pannenberg, Wolfhart. (1992-1996). *Teología sistemática*. Madrid. España: UPCO.
- (2001). *Una historia de la filosofía desde la idea de Dios: teología y filosofía*. Salamanca. España: Sígueme.
- Panofsky, Erwin. (1999). *"La Perspectiva Como Forma Simbólica"*. Barcelona, Tusquets.
- Paraíso, Isabel. (2010). *Literatura y psicología*. Madrid. España: Síntesis.
- Pausanias. (1994). *Descripción de Grecia. Libros I-II y VII-X*. Madrid. España: Gredos.
- Pedraza, Pilar. (1998). *Máquinas de amar. Secretos del Cuerpo Artificial*. Madrid. España: Valdemar.
- Perera Rodríguez, Margarita. (2002). *Genios del arte. Warhol*. Madrid. España: Susaeta Ediciones.
- Perniola, Mario: (2002). *El arte y su sombra*. Madrid. España: Cátedra.
- (2016). *La estética contemporánea*. Madrid. España: Machado libros.
- Piéron, Henri. 1993. *Vocabulario Akal de Psicología*. Madrid. España: Akal.
- Platón: (2007 a). *Diálogos V*. Madrid. España: Gredos.
- (2007 b). *Diálogos IV*. Madrid. España: Gredos.
- (2006). *Diálogos VI*. Madrid. España: Gredos.
- Poe, Edgar Allan: (2000). *Poesía completa*. Madrid. España: Hiperión.
- (2011). *Edgar Allan Poe. Narrativa completa*. Madrid. España: Cátedra.
- Propp, Vladimir. (1998). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid. España: Fundamentos.
- Rabinovich, Diana S. (2009). *La angustia y el deseo del otro*. Buenos Aires. Argentina: Manantial.
- Ramírez, Juan Antonio (2002), *David Nebreda. Autorretratos*. Salamanca. España: Universidad de Salamanca. Éditions Léo Scheer. Paris.
- Recalcati, Massimo. (2006). *Las tres estéticas de Lacan. (psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires. Argentina: Ediciones Del Cifrado.
- Riaño Rodríguez, Timoteo (2007). *Cantar del Mío Cid. 3: texto modernizado*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Riemschneider, Burkhard y Grosenick, Uta. (eds). (1999). *Art at the turn of the millennium*. Köln. Alemania: Taschen.

- Rifflet-Lemaire, Anika. (1971). *Lacan*. Barcelona. España: Edhasa.
- Rodríguez Cuadros, Evagelina. (1997). *La vida es sueño*. Madrid. España: Espasa-Calpe, 18ª edición. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, 18ª ed. Recuperado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vida-es-sueno--0/>.
- Rodríguez, Mariano (Ed.). (2005). *La mente y sus máscaras*. Madrid. España: Biblioteca Nueva.
- Roland, Doron y Parot, Françoise. (2008). *Diccionario Akal de psicología*. Madrid. España: Akal.
- Rubia, Francisco J. (2010). *El cerebro nos engaña*. Madrid. España: Planeta.
- Rubio, Olivia María. (2006). *Andrés Serrano. El dedo en la llaga*. Centre Cultural Metropolità de l'Hospitalet. Alava. España: La Fabrica Editorial.
- Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke y Honnef. (2005). *Arte del siglo XX. V II*. Köln. Alemania: Taschen.
- Sáenz, Olga. (1990). *Giorgio De Chirico y la pintura metafísica*. México: Universidad Autónoma.
- Safouan, Moustapha. (2008). *Lacaniana. Los seminarios de Jacques Lacan 1964-1979*. Buenos Aires. Argentina: Paidós.
- Safranski, Rüdiger: (2009). *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Barcelona. España: Tusquets.
- (2002). *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona. España: Tusquets.
- Sahakian, Williams (1982), *Historia y sistemas de la psicología*. Madrid. España: Tecnos.
- Saint Girons, Baldine (2008), *Lo sublime*. Madrid. España: La balsa de la medusa.
- Salabert, Pere. (2009). *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida. Marcel-lí Antúnez: cara y contracara*. Murcia. España: Cendeac.
- San Martín, Javier. (2004). *Dali-Duchamp: Una fraternidad oculta*. Madrid. España: Alianza.
- Sánchez Meca, Diego: (2010). *Historia de la filosofía moderna y contemporánea*. Madrid. España: Dykinson.
- (2012). *Teoría del conocimiento*. Madrid. España: Dykinson.
- (2009). *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*. Madrid. España: Tecnos.
- Savater, Fernando: (2008). *Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventuras*. Barcelona. España: Ariel.
- (2009). *La aventura de pensar*. Barcelona. España: Random House Mondadori.
- Searle, John. R. (2000). *El misterio de la conciencia*. Barcelona. España: Paidós.
- Sebrelli, Juan José. (2007). *El olvido de la razón*. Barcelona. España: Debate.
- Scheneider, Laurie Adams. (1996). *Arte y psicoanálisis*. Madrid. España: Cátedra.
- Semionovich Vigotski, Liev (1970), *Psicología del Arte*. Barcelona. España: Barral Editores.
- Serrano, Martín. (2010). *Soñando Monstruos. Terror y delirio en la modernidad*. Madrid. España: Plaza y Valdes.

- Shelley, Mary W. (2012). *Frankenstein o El Moderno Prometeo*. Madrid. España: Cátedra).
- Siruela, Jacobo (2010). *El mundo bajo los párpados*. Girona. España: Atalanta.
- Sófocles. (2006). *Tragedias*. Madrid. España: Gredos.
- Sontag, Susan (2004), *Ante el dolor de los demás*. Madrid. España: Santillana Ediciones.
- Stevenson, Leslie (1999), *Siete teorías de la naturaleza humana*. Madrid. España: Cátedra.
- Stoichita, Victor. (1997). *Breve Historia de la sombra*. Madrid. España: Siruela.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2002), *Historia de las seis ideas*. Tecnos/Alianza. Madrid.
- Tejedor-Campomanes, César (1984), *Introducción a la Filosofía*. SM. Madrid.
- Thompson, Stith. (1972). *El cuento Folklorico*. Caracas. Venezuela: Universidad central de Venezuela. Ed. De la Biblioteca.
- Todorov, Tzvetan. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Editions de Seuil.
- Tomkins, Calvin. (1999). *Duchamp*. Barcelona. España: Anagrama.
- Torralla, Francesc. (2013). *Los maestros de la sospecha*. Barcelona. España: Fragmenta Editorial.
- Trasende Platas, Ana maría. (2000). *Diccionario de términos literarios*. Madrid. España: Espasa.
- Trías, Eugenio: (1970). *Metodología del pensamiento mágico*. Barcelona. España: Edhasa.
- (2000). *La edad del espíritu*. Barcelona. España: Destino.
- (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. España: Ariel.
- Ubieta López, José Angel (dir). (2009). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao. España: Desclée De Brouwer.
- Vanzago, Luca. (2011). *Breve historia del alma*. Buenos Aires. Argentina: Fondo de cultura económica.
- Vax, Louis. (1981). *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid. España: Taurus.
- Vegetti, Mario. (2005). *La ética de los antiguos*. Madrid. España: Síntesis.
- Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, v, 1 y 2. Barcelona. España: Paidós Ibérica.
- Vilaltella, J. P. (1998). *Las Fobias*. En Rodríguez-Sacristan, J. (ed). *Psicopatología del niño y del adolescente*. Sevilla. España: Universidad de Sevilla.
- Villacañas, José Luis. (1988). *La quiebra de la razón ilustrada. Idealismo y romanticismo*. Madrid. España: Cincel.
- Villafañe, Mínguez, Justo y Norberto (1996), *Principios de Teoría General de la Imagen*. Pirámide. Madrid.
- Villamarzo, Pedro F. (1989). *Cursos sistemáticos de formación psicoanalítica: T I, Temas introductorios, T II, Temas metapsicológicos: cursos de formación psicoanalítica*. Madrid. España: Marova.
- Virgilio. (2009). *Eneida*. Madrid. España: Cátedra.

- Virilio, Paul y Baj, Enrico. (2010). *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid. España: Casimiro Libros.
- Vives, Teodoro. (2006). *Espacio y tiempo*. Madrid. España: Equipo Sirius.
- Voronosky, Diana. (2015). *Lo siniestro en la ficción y el vivenciar*. LaPsus calami, nº 5. Buenos Aires. Argentina: Letra Viva.
- Wajcman, Gérard. (2001). *El objeto del siglo*. . Buenos Aires. Argentina: Amorrortu.
- W. B. Brockliss, Laurence. (2002). *La era de la curiosidad*. En Bergin, Joseph, (ed). *El siglo XVII*. Barcelona. España: Crítica.
- Wittgenstein, Ludwig. (2015). *Investigaciones filosóficas*. Madrid. España: Gredos.
- Zellini, Paolo. (1980). *Breve historia del infinito*. Madrid. España: Siruela.
- Zizek, Slavoj: (1994). ¡Goza tú síntoma!. Jacques Lacan *denro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires. Argentina: Nueva Visión.
- (2000). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires. Argentina: Paidós.
- (2002). *El frágil absoluto:¿Por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?.* Valencia. España: Pre-Textos.
- (2006). *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid. España: Debate.
- (2008). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires. Argentina: Paidós.
- (2010). *El sublime objeto de la ideología*. Madrid. España: Siglo XXI.
- (2011). *El acoso de las fantasías*. Madrid. España: Akal.

LISTADO CINEMATOGRAFICO:

- Bayer, Samuel. (2010). *Pesadilla en Elm Street: El origen*. EEUU. New Line Cinema.
- Carpenter, John. (1980). *La niebla*. Estados Unidos: AVCO Embassy Pictures. EDI y Debra Hill Productions.
- Corman, Roger. (1962). *La obsesión*. Estados Unidos: American International Pictures.
- Darabont, Frank. (2010). *The Walking Dead*. Estados Unidos: AMC Films.
- Friedkin, William. (1975). *El exorcista*. Estados Unidos: Warner Bros Picture.
- Hitchcock, Alfred. (1972). *Frenesi*. Reino Unido. Universal Studios.
- Hooper, Tobe. (1979). *Misterio en Salem´s Lot*. Estados Unidos. Warner Bros. Television.
- Liebesman, Jonathan (2012). *Ira de Titanes*. Estados Unidos, Warner Bros. Pictures.
- Lynch, David. (1997). *Lost Highway*. Estados Unidos: Asymmetrical Productions, Ciby 2000.

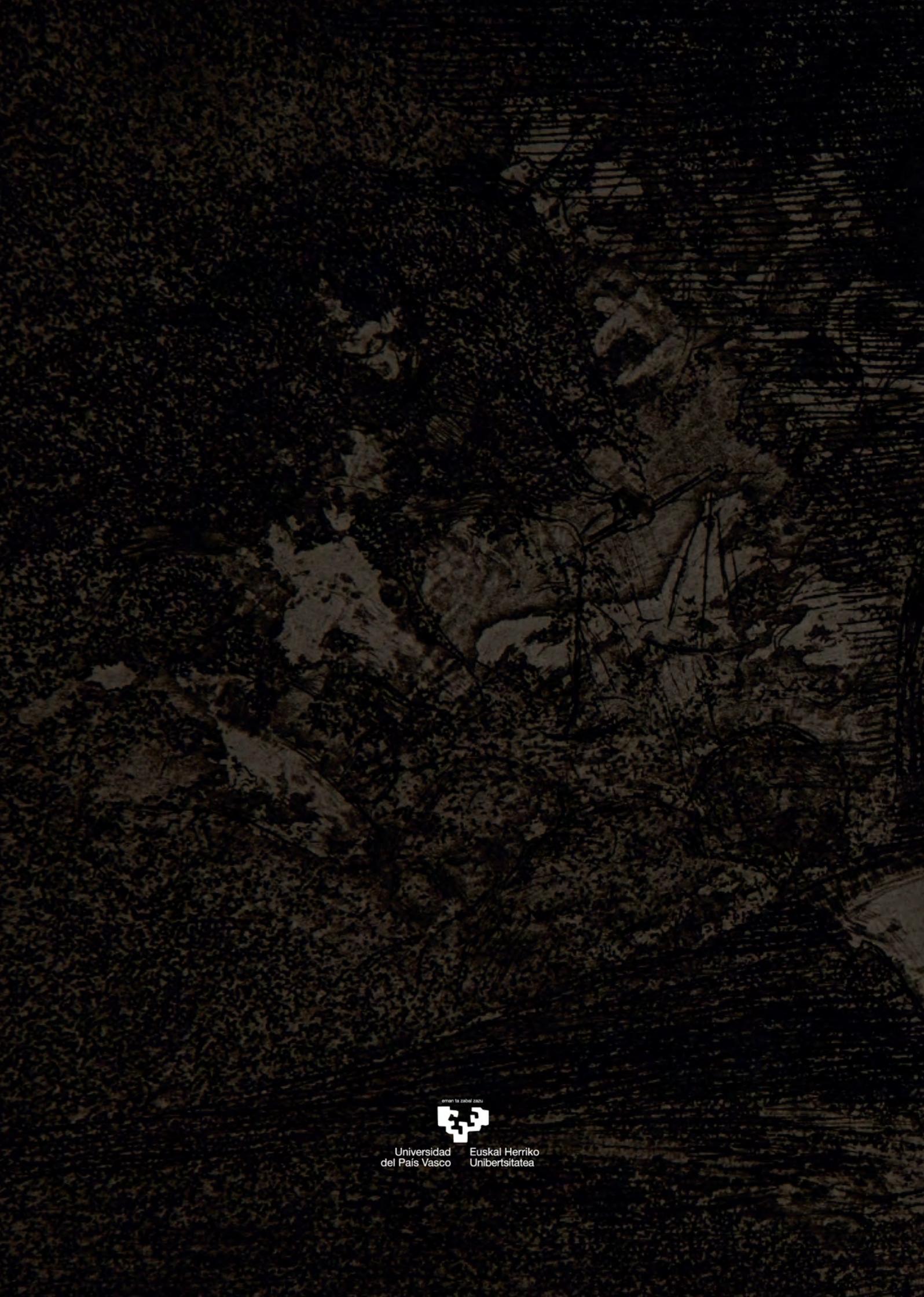
Moore, John. (2006). *La profecía*. Estados Unidos. 20th Century Fox.

Pasollini, Pier Paolo. (1967). *Edipo rey*. Italia: Alfredo Brini.

Scott, Ridley. (1979). *Alien el octavo pasajero*. Estados Unidos: 20th Century Fox, Brandywine Productions.

Scott, Ridley. (1982). *Blade Runner*. Estados Unidos. Blade Runner Partnership.

Wan, James. (2010). *Insidious*. Estados Unidos: Alliance films. Blumhouse Productions.



aman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea