# Figuras de lo

# Unheimliche

## Psicoanálisis con las artes

Manuel Zumbado, La caída (2015)

Compiladores:
Fernando Barrios
Helena Maldonado
Marina Serrato

e-dicciones Justine de la École lacanienne de psychanalyse
Figuras de lo Un/Heimliche. Psicoanálisis y las artes
Comité editorial:
Helena Maldonado Goti
Fernando Barrios
Marina Serrato Pérez
© 2020, e-dicciones Justine
González de Cossío 120, int. 401
Col. Del Valle 03100
México, D.F.

# Figuras de lo Un/**Heim**liche

## Psicoanálisis con las artes

Compiladores

Fernando Barrios, Helena Maldonado
y Marina Serrato

# Índice

Presentación ..... 9

Autorretratos con la muerte - Gabriela Liffschitz
José Assandri ..... 13

Cuando Freud interroga a los demonios
Lionel F. Klimkiewicz ..... 45

Epifanías de la mirada
José Assandri ..... 61

Ese extranjero indecible tan íntimo - Los modos del decir
Ginnette Barrantes S. ..... 77

¿Sin ojos? A propósito de Metamorfosis de Narciso de Salvador Dalí
Karen Poe Lang ..... 89

Una vida corta, una muerte larga
Yanina Sánchez Mora ..... 103

Lo *Unheimliche* y el parecido corporal en la teleserie *The Missing*
Camilo Retana ..... 115

Sobre *lo numinoso* y su relación con *lo ominoso*
Helena Maldonado ..... 127

Madeleine como Olimpia: Variaciones a partir de *Lo siniestro* en
Vértigo de Alfred Hitchcock
Carolina Sanabria ..... 137

Kubrick, aprendiz y maestro de lo *Unheimliche*
Roberto Marín Villalobos ..... 153

*Río Sucio*, dirigida por Gustavo Fallas
Bértold Salas Murillo ..... 167

# Presentación

En el otoño de 1919, Freud entrega un texto escrito a mano a su editor, pese a que no lo tiene en alta estima y dice haberlo recuperado de un cajón. No podía imaginar entonces la cantidad de lectores provenientes de diversos campos del saber que se interesarían en este nuevo giro que reinscribe en la estética y en el psicoanálisis el vocablo alemán *Unheimliche*.

Cuarenta y tres años después, Jacques Lacan, en su *Seminario La Angustia* (1962-1963), insta a releer el texto freudiano *Das Unheimliche*, afirmando que nunca lo ha oído comentar y es un eslabón imprescindible para abordar *la angustia*. Lacan se aboca a una formulación de este fenómeno en el campo de la experiencia analítica, al punto de recalcar que lo «*Unheim*» es lo que se encuentra en el punto del «*Heim*».

El vocablo *Unheimliche* fue traducido al castellano como "*Lo siniestro*" por Luis López Ballesteros (Editorial Biblioteca Nueva), como "*lo ominoso*" por José Luis Etcheverry (Editorial Amorrortu) y recientemente problematizado por la traducción crítica del manuscrito freudiano por Lionel Klimkiewicz quien finalmente ha optado, con buenos argumentos, por conservarlo en la lengua alemana.

El pasaje a lo escrito de lo expuesto en el coloquio, el 26 y 27 de noviembre de 2019, convoca a escuchar los pasajes de lengua, las réplicas que este texto ha provocado en diversos campos (las artes, las letras y el psicoanálisis), en un recorrido que toma en cuenta el entrecruzamiento de los giros

y resonancias de la afirmación de Lacan, acerca de que la *casa (heim)* del hombre se encuentra situada en el Otro, más allá de la imagen especular de la que está hecho. Asimismo, interesan las anotaciones de Jean Allouch y Guy Le Gaufey acerca de que la invención del *petit* a (objeto del deseo) ocurre sobre un fondo de perturbación y vacilación, destacando algunas consecuencias para repensar las distinciones de dicho objeto respecto al imaginario, al "Otro"/"otro"/"Otre ¿*Autre*?" y lo figurativo en Lacan.

Cien años después de la publicación del texto, cuando el castellano se ha quedado sin su traducción y debe adoptar un nuevo neologismo para resguardar su polisemia, ¿cuáles serán las figuras de lo *Unheimliche* y cómo revisitarlo desde el psicoanálisis con las artes?

El presente texto es producto del pasaje a lo escrito de las presentaciones hechas durante el coloquio, cuya singularidad fue el diálogo interinstitucional e intergeneracional, como una forma de convivencia en acto, resultado de una larga historia de trabajo compartido entre el arte, el psicoanálisis, el cine, la música y la literatura.

Por ello, expresamos nuestro agradecimiento al Sistema de Estudios de Posgrado de la Universidad de Costa Rica, en particular al Posgrado en Artes y a la Maestría en Teoría Psicoanalítica, por su valiosa colaboración en la realización del coloquio. También destacamos la participación de la Escuela de Estudios Generales, quien nos ofreció el espacio para la realización del evento y el apoyo sostenido de la Escuela de Psicología. Con el coauspicio del Instituto de investigación en Artes (IIARTE), y de la Cátedra Francisco Amiguetti, tuvimos la oportunidad de escuchar la Conferencia *Autorretratos con la muerte* del psicoanalista residente en Uruguay, José Assandri.

La conferencia inaugural del coloquio estuvo a cargo de Lionel Klimkiewics: *Das Unheimliche*, cuando Freud interroga a los demonios, en la cual se abordó en profundidad la problemática del pasaje al español y la versión crítica del texto freudiano.

Asimismo, destacamos la colaboración de L' école lacanienne de psychan-

alyse (y de algunos miembros residentes en Costa Rica) y de e-dicciones Justine, con la presencia de Helena Maldonado, quien hoy acoge su publicación on line.

Nuestro profundo agradecimiento a los artistas costarricenses Manuel Zumbado quien aportó la portada del libro y a Gustavo Fallas por el estreno académico de su película *Río Sucio* (2019), en el marco del Coloquio.

Esta publicación no recoge todas las participaciones en el coloquio, solamente aquellas que fueron elaboradas posteriormente en forma de artículo. Invitamos al lector a revisitar, una vez más, el texto freudiano desde una gran variedad de enfoques que le permitirán contrastar múltiples perspectivas y entrecruzamientos. Algunos de ellos inesperados.

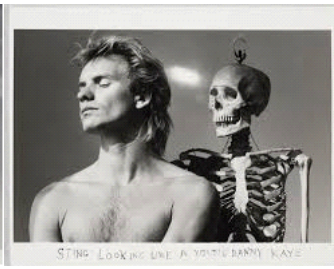
Ginnette Barrantes Sáenz.
Karen Poe Lang.
Coordinadoras del coloquio.

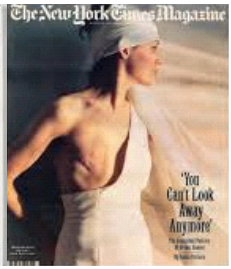
# Autorretratos con la muerte[1]
# Gabriela Liffschitz

José Assandri

Del título son necesarias algunas precisiones. *Autorerretratos con la muerte* no se trata de lo que podemos encontrar en imágenes como el cuadro de Hans Baldung Grien, *La mujer y la muerte*; o como la fotografía realizada por Duane Michals con Sting. Estas son ficciones donde un artista imagina en un mismo cuadro la vida y la muerte, mostrando que la muerte está en la vida. Con Gabriela Liffschitz se trata de eso, pero no sólo de eso, tal vez su obra se encuentra más cerca de la foto que le sacaron a la escritora yanqui Deena Metzger (1977), o a Matuschka (1989), una modelo de modas que se dejó fotografiar luego de una mastectomía y fue tapa de la revista *New York Time*. Ellas no ocultaron la ausencia de uno de sus pechos.

1 Gabriela Liffschitz (1963-2004) fue una escritora, fotógrafa y periodista que publicó *Venezia* (1990) y *Elisabetta* (1995), textos en prosa poética. Diagnosticada de un cáncer de mama, se le efectuó una mastectomía en el año 1999, a partir de lo que publicó en sus libros de *Autorretrato*s y textos *Recursos humanos* (2000) y *Efectos colaterales* (2003) sobre el cáncer y su tratamiento. Póstumamente, se publicó su relato de un análisis con un lacaniano *Un final feliz (Relato de un análisis)* (2004), y también de manera póstuma se conoció el documental *Bye bye life* dirigido por Enrique Piñeyro y estrenada en el 2008. Ella misma se hizo caso al relatar su análisis, y al publicar sus libros de *Autorretrato*s y textos. Pero nuestro abordaje de su caso parte de la base de que un caso, para el psicoanálisis, es aquel que permite romper la teoría contra el caso. No se trata de aplicaciones teóricas, si no de aquello que permite poner en cuestión o provocar rupturas en lo que llamamos teoría. Esta intervención es parte de un trabajo, que, al tomar su caso, plantea su recorrido y su producción en tres espacios: espacio literario, espacio analítico y espacio de la mirada. Se trata de un trabajo en curso para la fabricación de un libro bajo el título *Hacerse ver (Cuerpo imagen mirada)*, del que exponemos aquí sobre el cuerpo, la fotografía y la imagen. Agradezco las oportunas observaciones *Sobre la fotografía* y el encuadre de Carlos Rehermann.




De igual forma el trabajo de Liffschitz podría acercarse a Hanna Wilke, una artista y performer yanqui, que, también afectada por un cáncer, fue fotografiada durante el último año de su vida por su esposo fotógrafo en distintos momentos de su enfermedad hasta la muerte. Con esas fotos se realizó una exposición en 1993, *Intra-Venus*. Se trataba de un alegato contra los procedimientos médicos que ocultan a los pacientes, como si enfermar fuera una "vergüenza personal"[1]. Con Liffschitz también se trata de eso, pero no sólo de eso.

Susan Sontag afirmó que el surrealismo determinó nuestro modo de mirar las fotos. Ese modo mirar está sintetizado en la famosa frase de André Breton: "la belleza será convulsiva o no será". Para Sontag lo más original del surrealismo no fue su creación narrativa o plástica sino su producción fotográfica, y desde entonces, cada vez que alguien mira una foto tiene la expectativa de que le provoque algo convulsivo. No sé si es posible poner a prueba una afirmación de este tipo, pero las fotos de Liffschitz provocan convulsiones. Por mi experiencia, y por lo que he visto con otros que ojean los libros de fotos de Liffschitz, se produce algo extraño. Por un lado, tener un libro entre las manos empuja a mirar lo que hay allí, pero, por otro lado, aparece la sensación de querer sacarse rápidamente el libro de las manos. No es fácil despegar la mirada y al mismo tiempo, se hace difícil sostener la mirada. Esas fotos nos provocan esa extrañeza paradojal. El encuentro y desencuentro entre esas fotos y el espectador, produce un efecto que está cercano a la performance. Una definición de perfor-

1 Estos ejemplos de fotos de mujeres muy probablemente fueron conocidos por Liffschitz, o al menos, circulaban en la época en Buenos Aires. Sin duda que no son los únicos ejemplos.

mance dice que es realizar algo justo, en el momento y el lugar equivocado. Las fotos de Liffschitz nos atrapan en la búsqueda de una convulsión y al mismo tiempo las rechazamos, porque allí, además del erotismo de los autorretratos, está la enfermedad y la muerte, y de eso no queremos saber nada. Diría que hasta provocan una sensación física.

Ese anudamiento entre la muerte y el erotismo es una cuestión que genera interrogantes, sobre todo porque fue ella misma quien se fotografió. El 30 de noviembre de 1999 le realizaron una mastectomía, y al año exacto, en

el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, inauguró una exposición de fotos y presentó un libro con el título *Recursos humanos*. Tenía entonces unos treinta y siete años. Respecto al cáncer, ella afirmó en una entrevista:

> El cáncer hace un antes y un después en tu vida, es obvio. Me sale una palabra en italiano, *travolgere*, una especie de *movilización con cambio* que te da vuelta la historia y, al mismo tiempo, te deja igual. Porque el cáncer es de una precisión extrema. Y el diagnóstico, como una línea que abre, en contraposición a la imagen que tengo de mí, un tajo en el cuerpo que te marca absolutamente, pero no en su propia precisión de tajo sino a los tres millones de cosas que puede haber detrás. Es una experiencia que tiene un lugar positivo… fecundo.[1]

*Travolgere*. Gabriela Liffschitz recurrió a una palabra italiana para decir cómo el cáncer afectó su vida. *Travolgere*[2] puede ser entendido como algo que se da vuelta, en definitiva, que la vida se le dio vuelta. Pero que el cáncer pueda producir algo positivo y fecundo engendra preguntas: ¿desde dónde alguien puede calificar un cáncer como positivo? ¿Qué experiencia hizo del cáncer y sus tratamientos como para encontrar allí algo fecundo? Liffschitz escribió una frase que en principio puede resultar impactante: "¿Qué importa una teta?"[3] (Liffschitz, 2000) Una mastectomía no afecta la vida como podría hacerlo la falta de un brazo o una pierna. La vida puede continuar, se puede bailar, nadar, cocinar, o escribir poemas sin problemas prácticos. La "precisión extrema" de una mastectomía afecta de un modo específico la imagen corporal. Si alguien pierde un brazo, además de la afectación de la imagen, también hay muchas cosas que cambian. Con Liffschitz tenemos esa "precisión extrema" de un corte que afectó su imagen de mujer, y frente a eso, ella elaboró un recorrido plasmado en dos libros de fotos y textos sobre su cuerpo, su imagen, el cáncer y el erotismo. El primero fue *Recursos humanos* (2000)[4] y luego *Efectos colat-*

1 Moreno, María, *Vida de vivos*, p. 315.

2 *Travolgere* también puede significar arrollar, abrumar, atropellar, abatir, tumbar, estremecer, arrastrar, turbar… *Travolgere* sería algo así como cuando alguien se tira al mar y lo envuelve una ola de un tamaño mucho mayor al esperado y entonces no sabe cómo va a caer, dónde va caer ni en qué estado. Tiene cierta consciencia de lo que le está sucediendo, tal vez tenga la fantasía de hacer algo, pero, al fin y al cabo, sólo es posible dejar que eso transcurra con la esperanza que termine y poder contarlo. Liffschitz recurrió a esta palabra en italiano, *Travolgere*, para darle un nombre a su experiencia respecto al cáncer porque su lengua, la española, no le resultaba suficiente para decir lo que había vivido.

3 Liffschitz, Gabriela, *Recursos humanos*, s/n.

4 *Recursos humanos* es inhallable, sólo pude verlo en la Biblioteca Nacional en Buenos Aires. Allí fotografié un libro de fotos. Fue editado por Filo Libri, una editorial especialmente fundada para publicarlo. De hecho, Filò, era el nombre de un restaurante de comida francesa de Buenos Aires que decidió afrontar la edición de ese libro.

*erales* (2003). Nos abocaremos a *Efectos colaterales*. Allí se puede leer que el libro fue el resultado de un "proceso de tres años". Es interesante el hecho de que el libro carezca de números de página, y que cuatro fotografías simulen la indicación, como un "índice", de que se trata de cuatro partes. Ese modo de organizar su libro, tan poco habitual, abona la idea de la performance. El lector/espectador debe dejarse llevar por la experiencia de ese "libro-proceso [… que es] un recorrido por el cuerpo en mutación."[5] Podemos leer al comienzo:

> Hay aquí cuatro series que involucran cuatro momentos específicos de este proceso -estético y conceptual- marcados por la intervención de la medicina.[6]

Cuatro series, estéticas y conceptuales. Las dos primeras series de *Efectos colaterales* son fotos que aparecieron en su primer libro, *Recursos humanos*. Retomar esas fotos, con otros textos, muestra que hubo una continuidad en esa actividad de sacarse fotos y escribir lo que estaba viviendo. Se podría decir que no se trata de dos libros, sino de uno solo que comienza con dos series que fueron parte de *Recursos humanos* y se continúa con una tercera y una cuarta serie, que hacen que, *Efectos colaterales*, sea el producto final. La marca de la "intervención de la medicina" es patente en los nombres de medicamentos que abren cada una de las series: "*ciclofosfamida-metotrexato-fluoruracilo*"; "*jarabe de morfina-radiaciones gamma-ciclofenac*"; "*doxorrubicina-docetaxel-metadona*" y "*furosemida*". Que las diferencias estéticas y conceptuales sean sometidas a esta división "medicamentosa" puede resultar enigmático. Es cierto que esa división nos permite tener una secuencia temporal, necesaria para hacer algunas lecturas, pero, ¿por qué esta forma

de nombrar? ¿Por qué la medicina como una clave de un libro de fotos y textos poéticos? No alcanza con su afirmación de que las fotos y los textos fueron parte de los "*Efectos colaterales*" de su enfermedad y el tratamiento, como ella afirmó. Si se tratara sólo de *Efectos colaterales*, ¿qué estatuto

5 Moreno, María, *Vida de vivos*, p. 322
6 Liffschitz, Gabriela, *Efectos colaterales*, s/n.

darle a su performance o que alcance tendría la estética de las fotos?

La cuestión de si la fotografía es o no un arte es larga y tumultuosa. Esta polémica se puede zanjar señalando que tampoco el lenguaje en sí mismo es un arte. El lenguaje puede producir arte, pero también puede producir simples documentos. Lo mismo puede decirse de la fotografía, en algunos casos puede ser arte, en otro, documento. Algo que es esencial de la fotografía, además de la luz, es el encuadre. A diferencia de la pintura, en la que el pintor elige qué poner, tradicionalmente se entiende que el encuadre en la fotografía es un recorte de la realidad. Ese encuadre puede variar de acuerdo a cómo se haga el recorte, incluso de una misma foto, y eso hará que provoque efectos distintos, según lo que quede y lo que se saque. Esa elección ya marca que no hay una distinción tan clara entre pintura y fotografía. Se podría recordar aquí a Toulouse-L*autrec* copiando fotografías de modo que algunos de esos cuadros son pinturas con aire fotográfico. Pero sobre todo el encuadre del autorretrato implica elecciones, y, de hecho, según lo muestra John Berger, los autorretratos fotográficos se inspiran claramente en los retratos de la pintura europea al óleo.[1] Las fotos de Liffschitz son composiciones, teatralizaciones, por lo tanto, comparten estrechamente el encuadre de la pintura. No se pueden reducir a ese par *tomar* una foto y ver lo que *salió* en la foto, como habitualmente se plantea. Ella posó para las fotos, por lo tanto, como ella misma lo afirmó, *hizo* fotos. Para Barthes, la fotografía encarna el "esto fue"[2], dándole un gran peso a la fotografía como recorte de la realidad. François Soulages planteó que toda la fotografía puede ser abarcada por el sintagma "esto fue actuado". 11 Esto es insoslayable en el retrato fotográfico porque implica una pose, automáticamente obliga al fotografiado a poner cara de foto. Más allá del retrato consciente, por más que se espere el "momento decisivo" como planteaba Cartier Bresson, siempre se trata de una elección, del sujeto o del escenario. Sin embargo, se podría decir que ambos sintagmas (o noemas según Barthes), "esto fue" y "esto fue actuado"[3], operan al mismo tiempo en los autorretratos de Liffschitz. Es evidente el

1 Berger, John, *Modos de ver*, pp. 35-43
2 Si bien en la traducción del libro de Barthes aparece "esto ha sido", preferimos "esto fue" porque lo hace jugar con "esto fue actuado". Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, p. 135.
3 Soulages, François, *Estética de la fotografía*, p. 32, 69, etc.

"esto fue actuado", porque lo que vemos es un erotismo provocador que a la vez puede tener algo de cliché y burla. Pero también en las fotos de Liffschitz, al mostrar las cicatrices de la operación, los resultados de la quimioterapia en el cuerpo, también hay algo del "esto fue" de Barthes. Y entre "esto fue" y "esto fue actuado", nada puede borrar las huellas del cáncer, al mismo tiempo que, aún hay vida suficiente como para mostrar un cuerpo que entra en juegos de seducción. Allí donde la muerte amenazaba con sepultarla, el erotismo levantaba su imagen como un estandarte. Muchos de sus autorretratos tienen una toma que podemos llamar contrapicado, es decir, desde abajo, lo que provoca un efecto de monumentalidad del cuerpo. Otros, parecen centrados en la cicatriz, y la cicatriz misma tiene un lugar importante en los textos. Las fotos, entonces, son un doble juego con el cáncer como lo mortífero y el erotismo como lo aún inacabado del vivir. Pero todo eso, que se espera que sea privado, enfermedad, muerte, erotismo, al hacerse público, empuja a preguntarse cómo llegó a esas fotos. En el "Prólogo" de *Efectos colaterales* Liffschitz escribió:

> En el plano fotográfico trabajé ubicándome en todas las poses posibles que el autorretrato me permitió (desde lo estándar de la imagen femenina hasta el andrógino, pasando por chistes, estereotipos eróticos, y más chistes) con la esperanza de trascender justamente la cuestión de las poses -necesarias para una reinscripción-, para ir más allá de una posición.[4]

En esta frase se podría decir que están presente los rasgos clave de toda la experiencia de Liffschitz: "todas las poses posibles", "reinscripción", "posición", incluso la referencia a los chistes, donde se muestra un goce en el asunto que puede resultar extraño. Como muchas veces sucede, un "Prólogo" es una de las últimas cosas que se escriben. Entonces, en este caso, además de ser una apertura, también es su visión global de su proceso o performance. Y para captarla más claramente es necesario acercarse aún más al inicio.

¿Cómo llegó a las fotografías? Antes del cáncer, Liffschitz concurría a un taller de fotografía en Buenos Aires dirigido por el fotógrafo Eduardo Gil.

4 Liffschitz, Gabriela, *Efectos colaterales*, s/n. El énfasis es nuestro.

Este fotógrafo fue curador de la primera exposición que hizo Liffschitz y participó en la elaboración de los libros. Cuando el 29 de noviembre de 1999 se internó en el hospital para que le realizaran la mastectomía, había llevado su computadora para hacer unas notas periodísticas. En cierto momento, sin pensar en nada, en una especie de escritura automática, comenzó a escribir, y a partir de cierto momento, escribió fotos[1]. Al día siguiente, luego de la operación, ella continuó escribiendo y también siguió escribiendo fotos[2] . Los textos de ese tiempo se publicaron tal cual, en el libro *Recursos humanos*, salvo una sola frase. La escritura de las fotos tenía la particularidad de ser especies de guiones definiendo enfoques de su cuerpo, pero, sobre todo, estableciendo parámetros fotográficos, como, por ejemplo, con o sin profundidad de campo, las distancias desde las que tomar las fotos, la luz. Ese es el primer movimiento, que, según ella, se produjo sin imaginar nada, sólo le importaban los parámetros fotográficos. Un ejemplo de esta escritura:

> El cuerpo en el piso boca arriba, la cámara, a un costado del cuerpo, toma una perspectiva de las costillas, como un camino acanalado o una vía de ferrocarril. El foco está en las primeras costillas, sin profundidad de campo, dejando a la cicatriz al fondo, como un horizonte borroso y extenso, tal vez infranqueable, tal vez no.[3]

Esta escritura la hizo por pares de guiones, cinco guiones dobles de fotos variando los parámetros fotográficos, acercando o alejando el objetivo a su objeto, el cuerpo. En una entrevista declaró:

> […] lo que a mí me interesaba era todo otro costado que no tenía nada que ver con ese momento [el sufrimiento] ni con la sensualidad, ni con el placer, ni con algo específico, sino con la *pura observación*.[4]

1 Se refirió a este asunto de escribir fotos tanto en sus libros de fotos y textos como en las entrevistas que le hicieron y en su relato de su análisis.
2 Liffschitz, Gabriela, *Un final feliz*, p. 99, por ejemplo.
3 Liffschitz, Gabriela, *Recursos humanos*, s/n
4 Moreno, María, *Vida de vivos*, p. 316.

La entrevistadora le preguntó si se trataba de una observación "antropológica". Su respuesta fue:

> Algo así. Pero sobre todo -en el texto lo puse- cambié *mutilación* por *observación de la mutación*. Observaba desde un lugar que me permitía, más que internarme en la cicatriz, estar en otra posición. Que no es la que uno adopta o te cae del cielo, sino la que uno tiene toda la vida.[5]

Ese cambio de *mutilación* a *mutación*, más allá que para ella las variaciones de posición hayan sido lo común en su vida[6], es clave. Pero realizar las fotos fue otro paso más, no es lo mismo que escribir parámetros fotográficos. Pocos días después de ser dada de alta, luego de dejar a su hija en la escuela, realizó en su casa la primera sesión de fotos. Ella describe de este modo la situación:

> La escena fue más o menos desopilante, en todo caso descabellada, yo corría primero por toda la casa buscando los objetos (en poco tiempo debería volver a buscar a mi nena a la escuela) y después corría desde la cámara a la pared en la que había pegado una tela negra (que se caía cada tanto) con la esperanza de poder llegar a ponerme en pose antes que el disparador automático llegara a su término (tenía sólo 10"). La operatoria era más o menos así: primero me ponía delante de la tela en alguna posición, después que pensaba tenerla grabada en la memoria iba hasta la cámara, miraba por el objetivo mi imagen inexistente tratando de calcular el foco (se puede hacer midiendo la profundidad de campo, pero no encontraba el centímetro y no contaba con tiempo para dar vuelta la casa); luego ponía el disparador en automático y corría a ponerme en posición para ser fotografiada. Era todo bastante absurdo y no faltaron resbalones, carcajadas (que estando a solas siempre resultan desconcertantes), caídas de la tela y quemaduras con la cera de las velas. En definitiva fue divertido. Pero sin embargo, yo no esperaba que fueran 'buenas'. Aunque no sé bien si esperaba algo, porque la idea del libro vino después. En principio era un juego, otra cosa que podría hacer con lo

5 *Ídem*.
6 En varios lados se refiere a su pasaje por el trotskismo, la relación con el rock, y, que de algún modo podía pasar del *tailleur* a la minifalda sin problemas.

> que pasaba, que ya era mucho. Pero contra todo pronóstico (en cuanto a condiciones fotográficas se refiere) las fotos salieron alucinantes.[1]

Algunos de los efectos de fotografiarse y ver esas fotos están planteados en el "Prólogo" de este modo:

> Creo que, como todo lenguaje, el cuerpo también tiene su gramática y pone sus acentos, en todo caso, el discurso le implica mayor interés. Desde entonces, desde la operación, pasaron muchas cosas: *hice* fotos, hice diversos tipos de quimioterapia (porque al poco tiempo tuve metástasis óseas), me fui de vacaciones e hice *topless siendo impar*, hice rayos, hice más fotos, más quimio, seguí viviendo… Observé atenta las variaciones de la cicatriz, las texturas, la piel, mi propia sorpresa, primero siempre desconcierto y después casi siempre fascinación. Pero más que nada pensé, pensé mucho. Desde entonces descubrí -en carne propia- que el *horror*, lo completo, la belleza, lo erótico, son lecturas, construcciones. Que lo estetizante es la mirada, la de cada uno. Me encanta la explanada que se extiende ahora -desde hace más de tres años- en el costado izquierdo de mi pecho. Me fascina ver latir el corazón. Ver que estoy viva. Creo que la existencia de la falta agrega al concepto de mí. Creo que la falta es en sí algo en actividad, algo que produce, algo sobre lo que se piensa, algo desde lo que se construye. Por eso llamé a este ondulado barranco en el costado de mi pecho, la faltante.[2]

Ese pasaje de *mutilación* a *mutación* fue un modo de ver que se acompañó de otro modo de decir, de una nueva gramática del cuerpo, y una de sus consecuencias fue inventarse nombres para la nueva geografía de su cuerpo: la faltante, la explanada, mi chico son ejemplos de eso. Llegar a hacer "topless siendo impar", pasó por una crítica de la simetría como uno de los elementos clave para lo que habitualmente se entiende por belleza. Y esa crítica sólo fue posible a través de las fotografías, aunque también, sin que entremos de lleno en eso, habría que agregar al psicoanálisis. Esto muestra algunos elementos que se jugaron para poder llegar a la reinscripción en el mundo de su imagen/cuerpo. Mientras que otras mujeres, que también

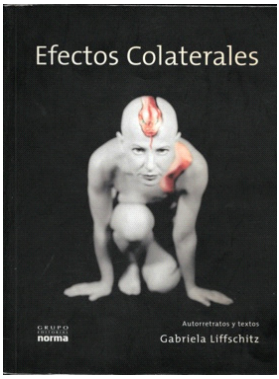
1 Liffschitz, Gabriela, *Recursos humanos*, s/n.
2 Liffschitz, Gabriela, *Efectos colaterales*, s/n. El énfasis es nuestro.

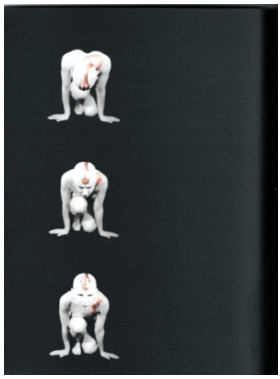
pasaron por una mastectomía, sólo podían tener sexo tapándose con un top (ni ellas ni sus parejas soportaban esa ausencia), la nueva gramática que pudo construir, los nombres que se inventó, le permitieron hacer topless o acostarse con un hombre sin tener que ocultar nada, sino que incluso, además, pudo inventar otros juegos eróticos donde la condición mujer/hombre no era la habitual. En cierto modo, también su sexuación cambió.

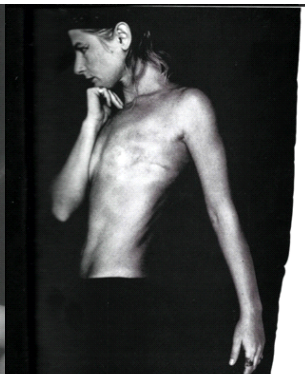
Si recorremos *Efectos colaterales* podemos ver que las primeras fotos tienen cierta dureza, son más toscas, mientras que, en la segunda serie, llegan a tener otra sutileza. Las primeras dos series son del tiempo de *Recursos humanos* y son todas en blanco y negro. Las fotos en blanco y negro producen una opacidad temporal cuando se las mira, generan una sensación de alejamiento respecto de las escenas. La progresión desde la primera serie a las siguientes, muestra que las poses se juegan de un modo mucho más suelto, tal vez más plástico, incluso diría, más seductor. Ese cambio en la plasticidad de la pose a lo largo de las series, se acompañó con la inclusión del color. Primero integrado parcialmente en la tercera serie en las que aparece con dos serpientes[3] pintadas en el cuerpo, una verde y otra roja. El *body-painting* lo realizó Alfredo Genovese que es un pintor de un tipo de pintura ornamental particular de Buenos Aires, el fileteado porteño. En las fotos de esta serie destacan los colores de las serpientes, efecto logrado porque todo el cuerpo está pintado de un color gris. Y al llegar a la cuarta serie, se trata del color pleno, fondo y figura. En esa secuencia de las cuatro series se puede percibir el cambio en las poses que, junto con el agregado del color, hace que las imágenes adquieran otra vivacidad y un tono de más actualidad, en cierto modo, de más vida y sensualidad, haciendo que, entre las primeras en blanco y negro y las últimas en color, el contraste sea enorme. Aunque, de hecho, por el tiempo transcurrido, en la última serie, ella estaba más cerca de la muerte.

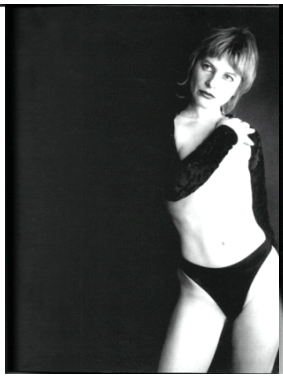
La secuencia del libro, y del proceso, muestra al mismo tiempo una descomposición y una recomposición de la imagen/cuerpo. Cuando escribió "ubicarse en todas las poses posibles" esto puede ser leído como una des-

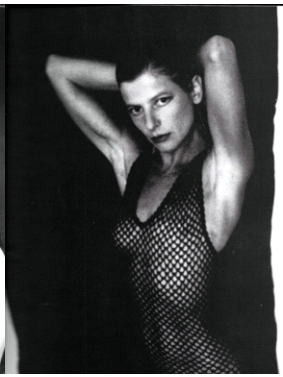
3 Curiosamente, aunque es muy frecuente la simbolización del saber de la medicina con dos serpientes, donde una representa el veneno y la otra el remedio, para Liffschitz significaban el amor y el erotismo, ignoraba su posible sentido médico.

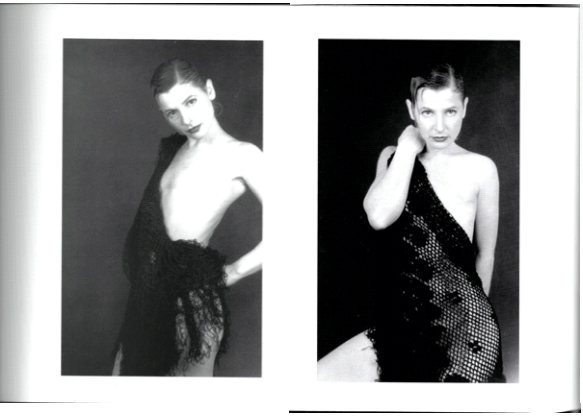

Efectos Colaterales
GRUPO EDITORIAL
norma
Autorretratos y textos
Gabriela Liffschitz

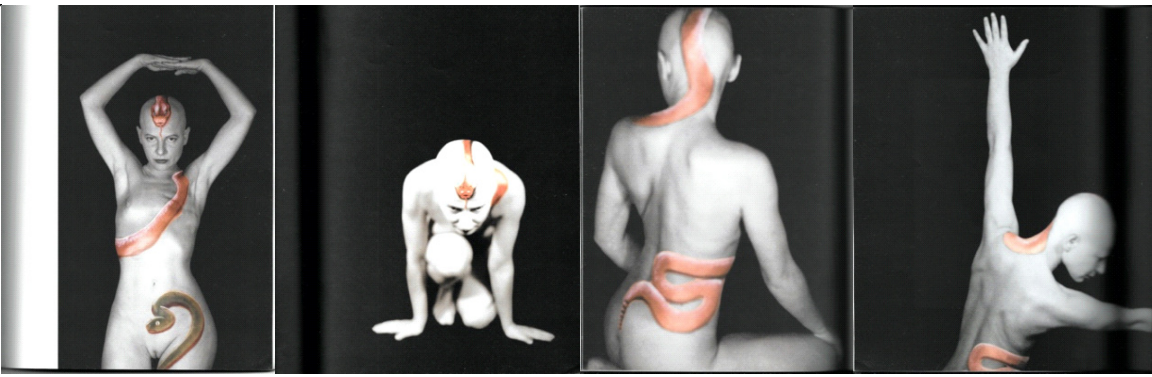












composición, algo que se acercaría a lo que hizo Eadweard Muybridge con el caballo para ver cómo eran sus movimientos en el galope, o con la especie humana para identificar cómo era su andar. La mastectomía, la pérdida de una parte de sí misma, rompió con la supuesta unidad corporal. Esa ruptura la condujo a recrear todas las poses posibles de una mujer, lo que en definitiva es una descomposición de la supuesta idea de lo que era una mujer en su cultura. Para esa descomposición en poses ella puso el cuerpo, literalmente. Memorizaba imágenes, clichés, para luego fotografiarlos en su cuerpo. Esto tuvo como resultado que las fotos le devolvían imágenes, a partir de cuya crítica, ella realizó una recomposición de su imagen/cuerpo. La introducción del andrógino es un elemento que muestra claramente esa descomposición. El andrógino, como personaje doble, rompe con la separación hombre/mujer. En ese doble juego de descomposición/recomposición, Liffschitz logró una reinscripción que, a la vez, le mostraba, de otro modo, que se sólo se trata de posiciones y no de categorías o de esencias.

Pero todo esto, que puede parecer algo demasiado conclusivo, tal vez no hubiera sido posible sin un movimiento fundamental. Cierto día, con algunas de sus primeras fotos en la mano, visitó a su oncólogo.

En la visita casi semanal de esa época a mi médico, le mostré algunas de las fotos que me había hecho, y literalmente la cara se le iluminó (expresión que nunca había pensado más que como recurso literario), estaba muy entusiasmado y me dijo que tenía que publicarlas o exhibirlas, que sería bueno para muchas mujeres.[1]

Esto muestra que esa presencia de la medicina que señalábamos antes, no es una cuestión casual. Pero, ¿por qué recurrir al juicio de un médico respecto a unas fotos? ¿Cuál sería la diferencia con la opinión de su profesor de fotografía? Aunque los médicos también pueden preocuparse por la cuestión estética, por ejemplo, en su caso, por la implantación de una prótesis, posiblemente ellos estén más del lado del sufrimiento, lo que sería curioso porque ella había declarado que partió de la observación y no

1 Liffschitz, Gabriela, *Recursos humanos*, s/n.

del sufrimiento. Es cierto que no sabemos si antes no les mostró sus fotos a otros, sus compañeros de taller, incluso, a su profesor de fotografía, o a su hermana. Lo que importa es que ella relató el asunto de este modo. Al darle valor a la figura del médico, las fotos podrían quedar más del lado documental que del lado artístico. Ese doble juego documental/artístico que conjuga lo mortífero (el cáncer) y lo inacabado (el erotismo), se apoya en el par "esto fue" y "esto fue actuado" que puede plantearse frente a cada foto. Es inocultable que fueron actuadas, pero al colocar al médico iluminado, las fotos pueden ser leídas en clave de "esto fue", propiciando el lado documental. Esa forma de acceso a las fotos tal vez pudiera evitar que fueran leídas en el registro pornográfico o truculento. Evidentemente una foto médica tendría otra escenografía, no habría sido tomada por la "enferma", no se trataría de una pose erótica, pero el recurso al médico cumple una función. Permite entrar en las fotos teniendo al cáncer como una marca que limita el erotismo, para mostrar, al mismo tiempo, que el erotismo limita a la muerte. Pero también el médico abre a la cuestión del caso. Aunque sus fotos tengan alcances estéticos y políticos, también es su caso particular.

Es posible establecer una secuencia de ese proceso fotográfico en el que se pueden marcar, al menos, ocho pasos hasta que las fotos llegan a nuestra mirada:

1) Escribir fotos con parámetros fotográficos.

2) Imaginar poses, clichés de figuras femeninas, eróticas o no.

3) Memorizar esa pose, inscribirla en su cuerpo.

4) Apretar el disparador automático

5) Correr a colocarse en pose.

6) Revelar las fotos.

7) Mostrarle las fotos al médico.

8) Hacerlas públicas con una exposición y un libro.

Si bien el comienzo del proceso implicó más que nada parámetros fotográficos, no hay dudas que fue la fotografía la que le permitió obtener una reinscripción de su imagen/cuerpo, una reinscripción que aparejaba un cambio de posición respecto a ese cuerpo/imagen afectado por el cáncer. Ya fue señalada la posibilidad de hacer topless siendo impar, pero, además, algo que ella también afirmó, es que "[…] a lo largo de mi vida fui muy sutil en el *despliegue histérico*. A lo sumo mostré una franja de panza. Verme en esas fotos sin el pecho y ver que eran bellas […] de pronto se convirtió: ¡Guauu! Mirá qué onda mi chico."[1] El proceso fotográfico la indujo a producirse de otro modo. Producirse en el sentido de ocuparse de su imagen, maquillarse, tener cierto estilo en la elección de sus ropas, la presencia, eso que ella pareció haber evitado a lo largo de su vida, luego del cáncer, luego de las fotos, opera de otro modo.

El dispositivo fotográfico de Liffschitz, su tecnología de sí[2], se diferencia claramente de las fotos de Deena Metzger, Matuschka. Incluso se diferencia del de Hanna Wilke por más que en su caso hubo una intención estética que culminó en una exposición. No es lo mismo dejar que el propio cuerpo sea fotografiado por otro que ser alguien que tomó fotos de su cuerpo[3], alguien que, en todo caso, se tomó a sí misma como otra. Ni siquiera en la cuarta serie, cuando se sacó fotos en un estudio profesional en Chile, donde utilizó una cámara digital de la que de pronto no tenía suficiente manejo, ni siquiera allí, se trató de fotos de un tercero. Liffschitz, ella misma, midió la luz, definió el foco, construyó las escenas,

1 Moreno, María, *Vida de vivos*, p. 317. El énfasis es nuestro.

2 Esta experiencia de Liffschitz merece ser catalogada como la invención de una "tecnología de sí". Tomo esta expresión de Michel Foucault: "[*son*] técnicas que permiten a los individuos efectuar, por sí solos [o con la ayuda de otras personas], una serie de operaciones sobre sus propios cuerpos, sus propias almas, sus propios pensamientos, su propia conducta, y hacerlo de manera tal de transformarse, modificarse y alcanzar cierto estado de perfección, de felicidad, de pureza, de poder sobrenatural, etc. Llamemos a esta clase de técnicas 'técnicas' o 'tecnologías de sí'". (M. Foucault, *El origen de la hermenéutica de sí*, pp. 44-45). Sin duda hay que acotar esta cuestión de la perfección y la pureza. De hecho, Foucault estaba abordando en ese tiempo las filosofías antiguas y el cristianismo. En nuestra época esas "tecnologías de sí" se han institucionalizado en la educación, pero sin duda que el arte, la escritura pueden ser nombradas "tecnologías de sí". Foucault mismo señaló que escribir un libro para él implicaba una transformación. Pero podemos poner otros ejemplos más heterogéneos a la cultura llamada occidental, como, por ejemplo, la medicina china, la medicina ayurveda o el yoga, medios para lograr una transformación de sí.

3 Nótese la palabra "tomar" que se utiliza para las fotografías. Cuando se habla de un cuadro se dice "pintar", cuando se habla de música se dice "componer". "Tomar" señala un acto en relación a algo supuestamente ya existente, mientras que "pintar" y "componer" son actividades en otro tiempo y con otra relación respecto a eso que llamamos realidad, y, por cierto, con otra implicación del creador.

eligió blanco y negro o color, se fotografió, incluso, cuando fueron en blanco y negro, reveló ella misma las fotos.

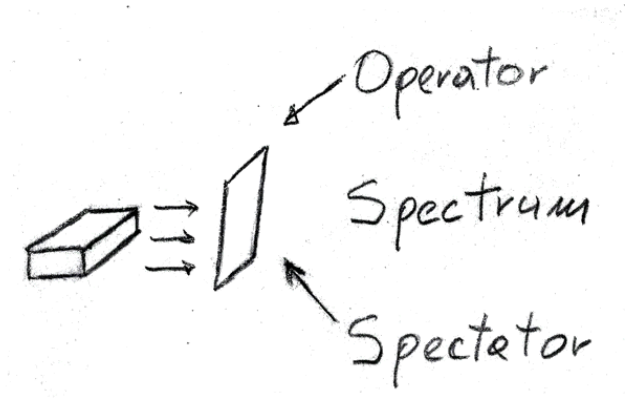
Sontag se refirió a las fotos planteando que son un modo de apropiarse de alguien, de transformar a una persona en objeto.[4] Barthes señaló que un retrato implica desapropiar a alguien de sí mismo. Y se preguntó a quién pertenece un retrato, ¿al fotografiado o al fotógrafo?[5] Que a uno le saquen una foto es quedar a merced del Otro, afirmó Barthes, y escribió Otro con mayúsculas.[6] Las fotos de Liffschitz son de ella en tanto fotógrafa y de ella en tanto objeto de fotografía. Esto no quiere decir que el Otro no esté presente. Lo está, pero de diferentes modos, por empezar ella misma devenida otra al hacer las fotos. Pero también hay un Otro constituido por la colección de imágenes clichés de la mujer que le ofrecía su cultura, eso que ella llamó "todas las poses posibles". En cierto modo la cámara también es algo que está en un lugar Otro al que ella se somete, en tanto el aparato tiene sus propias lógicas y mecanismos. El médico ocupa un lugar Otro, y aquí, tendríamos la posibilidad de escribir Otro con mayúscula o con minúscula, porque es interpelado como lugar privilegiado, pero no deja de tener algo en el sesgo del semejante. Por último, estamos nosotros, el público, que compartimos esa condición de Otro con mayúscula o minúscula, más allá de que ella tal vez se hubiera dirigido a un público más específico, de su tiempo.

Como un modo de intentar discernir la operación fotografía en Liffschitz, podemos partir de un esquema básico de la fotografía tomando lo que postuló Barthes en La cámara lúcida con los términos *Operator*, *Spectrum* y *Spectator*.[7] El *Operator* es el fotógrafo, el que opera la máquina, el que decide las condiciones de la fotografía. El *Spectator*, para Barthes, es cualquiera de nosotros que "compulsamos" fotos en los periódicos, los libros, los álbumes de fotografías. El *Spectrum* sería la fotografía en tanto que es algo emitido por un objeto.[8] El *Spectrum* es un pequeño simulacro

4 Sontag, Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 16 y 31..
5 Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, p. 44.
6 *Ídem*, p. 47.
7 *Ídem*, pp. 38-40
8 Barthes, Ídem, p. 38, refiere al *eidôlon* griego. Es posible recordar aquí la preocupación de Aquiles por el *eidôlon* de Patroclo, que luego de muerto por Héctor, al no ser enterrado según los rituales, seguía rondando la

que tiene relación con el espectáculo, pero también es "ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto." (p. 39)[1] El *Spectrum* se trata de lo que emana un objeto en tanto refracta luz o no.

## Esquema I



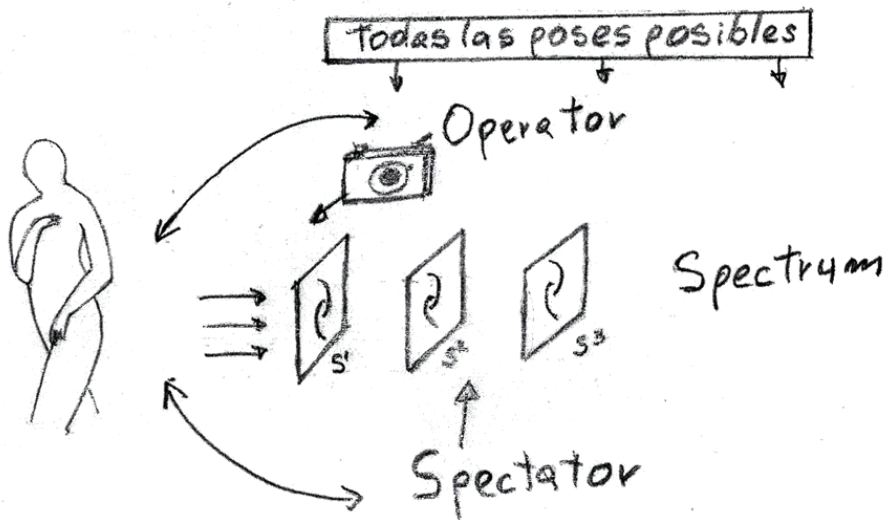

Este esquema podría plantearse como la célula elemental fotográfica, pero que para la experiencia de Liffschitz necesita ser desarrollada. Liffschitz no sólo fue objeto a fotografiar, no sólo dio lugar a "pequeños simulacros", a distintos *Spectrum*, sino que es necesario poder plantear sus trayectos de desdoblamiento como *Operator* y como *Spectator*. Ella estaba a la vez como blanco de la foto y como como *Operator*, como sujeto y agente, y, en segunda instancia, como *Spectator* de esos *Spectrum*s. Por otro lado, es necesario incorporar en este esquema lo que sería presencia del Otro repartido en distintos lugares. En primer término, como "todas las poses posibles", porque para hacer sus fotos tomaba de allí las referencias; pero también como *Spectator*, porque ella miraba las fotos en función de ese archivo común de imágenes. Por lo tanto, *Operator* y *Spectator*, ambos,

tierra. Jakie Pigeaud afirma que en el corpus hipocrático el *eidôlon* era "la forma que subsiste cuando el alma ha abandonado su refugio provisorio, es decir, el cadáver." Pigeaud, Jackie, *Poésie du corps*, p. 35, la traducción es nuestra.

1 Puede que suene fuerte este sentido que Barthes le da al *Spectrum*, pero de pronto sea del caso considerar que *La cámara lúcida* fue escrito al mismo tiempo que *Diario de duelo*. Ambos fueron escritos luego de la muerte de su madre, y en algunos puntos tal vez corresponda leerlos en conjunto.

están del lado Otro. El *Operator* es ese lugar que la toma a ella como objeto a fotografiar, y luego, como *Spectator*, ella resulta algo a contemplar en tanto *Spectrum*. Todo esto sin dejar de estar sujetada a ser objeto en primer lugar, y, en un segundo tiempo, ella afectada por las fotos que le devuelven cierta imagen de ella.

## Esquema II




La mastectomía implicó para ella un *Travolgere*, entre otras cosas, del lugar mujer. Ella quedó confrontada a las imágenes de mujer de su cultura, y afrontó esa situación descomponiendo esa imagen a través de esos clichés, familiares, eróticos, estandarizados, poniendo para eso su cuerpo. Tenemos entonces ese Otro como tesoro de imágenes y símbolos que intentan establecer diferencias e identidades de mujeres o de hombres. Liffschitz tomó "todas las poses posibles" que le permitió el autorretrato. Vale decir, aquí se trata del Otro como un compuesto imaginario y simbólico, cada uno de los registros y sus cruces posibles. Entonces no estaba ella sola frente a la cámara sino también en relación con ese Otro. Es un indicador clave el hecho que esas escenificaciones y toma de fotos le provocaran carcajadas y le recordaran o provocaran chistes. La risa allí denuncia la presencia de un tercero, según el esquema que Sigmund Freud

planteó en *El chiste y su relación con el inconsciente*. Por otro lado, al ver sus propias fotos, se encuentra con algo que era inesperado para ella, le resultan fantásticas. Es decir, las fotos le revelan a ella algo que no podía ver, que eran y no eran exactamente ella, la mostraban como otra.[1] Hay, entonces, un lado del Otro con el que Liffschitz se relaciona, se confronta, al mismo tiempo que lo altera y se somete de distintos modos. Porque sólo en la medida en que pudiera llegar a alterar ese Otro (tesoros de imágenes que provoca "todas las poses posibles"), sería posible una reinscripción.

Por otro lado, está ese Otro que es un ojo automático, la máquina fotográfica, de la que sólo a medias se puede controlar mediante el enfoque, el diafragma, el tipo de película. Por más que se pueda llegar a forzar la película, nunca se podrá anticipar cuál será el resultado de su operación. Claro que no se trata sólo del automatismo de la cámara. Al menos en el tiempo de las primeras series, las en blanco y negro, después del disparador automático también había todo un trabajo de revelado y copia. El revelado también tiene un momento de incertidumbre, pero en la copia es factible realizar algunas operaciones que, aunque también tienen un margen de ensayo y error y de incontrolable, permiten cierta manipulación y orientación del resultado. Es interesante que Walter Benjamin proponía que la fotografía revelaba el inconsciente óptico.[2] Para él, así como el psicoanálisis revelaba lo inconsciente en aquello que se dice como lapsus, como chiste o que se sueña, la cámara revela un inconsciente óptico, es decir, aquello que habitualmente pasa desapercibido a los ojos. La operación de la cámara permite que haya fotógrafos ciegos. No hay pintores ciegos, pero sí fotógrafos ciegos. Si hay una relación entre un fotógrafo ciego y un fotógrafo vidente[3], sobre todo en el campo de la fotografía analógica, es porque el fotógrafo vidente padece un enceguecimiento cuando toma una foto. Se enceguece porque no ve bien ya que cierra un ojo al enfocar, porque no sabrá exactamente qué capturó el clic, ni tampoco

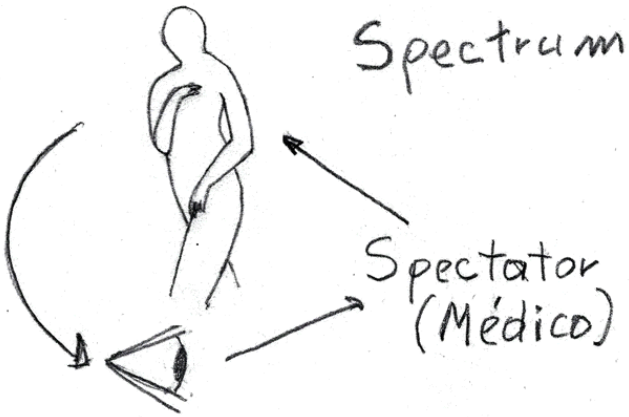
1 La película, *Bye bye life* de Enrique Piñeyro permite ver una tensión entre foto y película, captar la diferencia de la pose en la foto.
2 Benjamin, Walter, "Pequeña historia de la fotografía", p. 108.
3 Con un fotógrafo ciego el tiempo de la toma se diferencia de la elección de la foto en tanto que, el acto fotográfico puede ser ciego, pero la cuestión de revelado, la copia y la elección de una foto, si no es por azar, exige un ojo.

sabrá exactamente qué parte de su campo visual tomó la máquina. Todo eso recién se sabrá después del revelado y el copiado.[4] En el caso particular de Liffschitz, al ser ella misma fotógrafa y objeto de fotografía, estaba en un lado o en otro, allí donde posaba no se veía, y allí donde miraba a través del visor, ella no estaba. Siempre iba a haber algo que ella no sabía de lo que ella refractaba, siempre había algo que ella no veía ni podía ver. De allí su fascinación al ver por primera vez "sus" fotos. Es cierto que la fotografía digital pone matices en esto de la ceguera, pero de todos modos siempre, luego del acto fotográfico, luego de *tomar* una foto, hay un segundo tiempo en el que se ve qué *salió* en la foto. *Tomar* y *salir* marcan tiempos distintos, y, en cierto modo, objetos distintos, más allá que siempre se trate de *hacer* fotos. Una vez tomada una foto, salvo lo que se pueda manipular en el revelado y el copiado, o con Photoshop, ya no puede volverse atrás. Se pueden tomar otras fotos, que en sí mismas, cambian lo que sale en la foto.

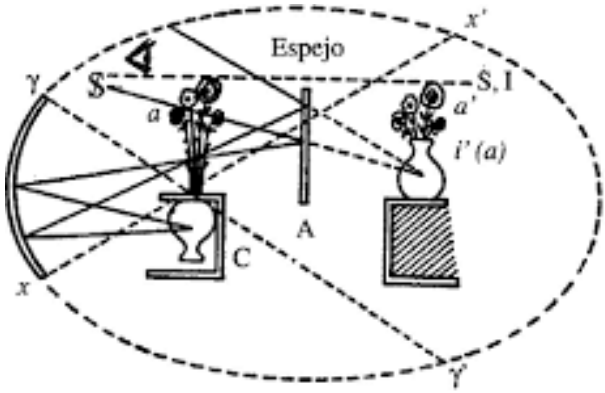
El oncólogo también ocupa un lugar Otro/otro que fue clave para Liffschitz. Esa escena en la que ella mira a ese Otro/otro para ver qué efectos le producen sus fotos, y al ver que, a él, se le "iluminaba" la cara, implicó para ella un asentimiento a sus fotos (genitivo objetivo y subjetivo al mismo tiempo). Aunque para ella habían sido alucinantes, era necesario que alguien, el doctor en este caso, asintiera a ellas. Sólo podían tener valor sus fotos a partir de la presencia de un Otro/otro que asintió al resultado. El médico está colocado en un lugar privilegiado, es una mirada que tiene clara consciencia de esa carencia que marca el cuerpo de Liffschitz, y que, como un lugar tercero entre ella y las fotos, *Spectrum*, sanciona el valor de esa imagen/cuerpo/imagen. Este asentimiento, bajo el modo de la iluminación, le permitirá el acceso a un Otro más amplio, un último *Spectator*, los que verán sus fotos en exposiciones y libros. Pero ese movimiento de ver la iluminación de la cara del oncólogo es clave.

4 *Cf.* Mahie, Sandrine, "Le corps politique du photographe", en C. Couanet, F. Soulages y M. Tamisier, *Politiques de la photographie du corps*. p. 188.

Esquema III




Se podría decir que el Otro/otro aparece en distintos tiempos de un proceso, al mismo tiempo que, del lado del sujeto/objeto, de lado de Liffschitz, también se producen alteraciones. Esas alteraciones que implicaron cam*bios* en la idea de belleza y de lo horroroso, de hombre y de mujer, posibilitaron una reinscripción como sujeto en la sexuación y otra incorporación de su cuerpo afectado por el cáncer. Aquí podríamos comparar este esquema con el de Lacan, el llamado esquema óptico. Hay un Otro, hay trayectos de miradas, hay una constitución de una imagen, alteraciones, hay un sujeto.




*Esquema completo*

Algo que hace una gran diferencia entre el esquema que proponemos para Liffschitz y el esquema óptico es que, mientras en este último el Otro está fijo en un lugar, para Liffschitz el Otro aparece en distintos lugares y en distintos tiempos. Mientras que el esquema óptico sólo permite la variación del espejo plano mediante inclinaciones que podrían provocar "efectos de despersonalización"[1], con Liffschitz tenemos una variedad de poses que se fijan en distintas fotos. En ambos esquemas podemos decir que hay un pasaje de las tres dimensiones a las dos dimensiones. En el esquema óptico el Otro como espejo es el que produce ese pasaje a las dos dimensiones. En el caso de Liffschitz es en las fotos donde se produce ese pasaje, lo que de algún modo podría indicar la necesidad de una mediación, que no hay posibilidad que alguien se "conozca" por sí mismo. Pero sobre todo la variabilidad en la producción de fotos y posiciones es algo que hace la mayor diferencia entre uno y otro esquema. Tal vez el esquema óptico está más del lado del *Mito de Narciso*, fijado en una imagen, mientras que la experiencia de Liffschitz estaría más del lado del mito de una Galatea, hace un trabajo de Pigmalión tallando una imagen para volver a la vida.

La experiencia de Liffschitz estuvo vinculada al psicoanálisis, algo que es explícito en su libro *Un final feliz (Relato sobre un análisis)*. Pero en su libro escribió muy poca cosa sobre las fotografías. Esto hace que se refuercen ciertas preguntas como ¿cuál es la relación entre la fotografía y el psicoanálisis? Y a partir de esa relación, o no relación, ¿cómo sería un lazo posible entre la fotografía y estadio del espejo? De allí, por cierto, surgen interrogantes en torno al llamado estadio del espejo en sí mismo. Comencemos por la fotografía y el psicoanálisis con una curiosidad. Tal vez Freud se refirió más veces a la fotografía que Lacan, a pesar de que este último asistió a mayores desarrollos de la fotografía que lo que pudo ver Freud. Para Freud el negativo y el revelado en fotografía fueron una metáfora de lo consciente/inconsciente, y su aparato psíquico rendía tributo al aparato fotográfico. ¿Por qué el psicoanálisis, sobre todo lacaniano, parece haber pasado de largo de la fotografía? Hace cuestión de un año le pregunté a Guy Le Gaufey por qué Lacan no se ocupó de la fotografía.

1 Lacan, Jacques, "Observación sobre el informe de Daniel Lagache…", p. 647.

Le escuché decir: "No estaba bien visto que un intelectual hablara de fotografía. No era un tema serio." Nos puede parecer sorprendente que esos hubieran sido los límites para Lacan. Lo intelectual, por un lado, y, por otro, lo que está bien visto y lo que no. De las pocas veces que Lacan se refirió a la fotografía en su recorrido, tal vez la más extensa fue en su *Seminario La Angustia*. Vale la pena leer ese fragmento:

> Ya he dicho bastante al respecto, al pasar, sobre la misma función de la voz y aquello en lo cual nos aparece, nos aparecerá sin duda, con tantos perfeccionamientos técnicos, poder ser cada vez más aquí del orden de estos objetos cesibles, de estos objetos que pueden ser ordenados sobre los estantes de una biblioteca, bajo forma de discos o de bandas, y de los que dado el caso no es forzoso evocar tal episodio antiguo o nuevo para saber qué relación singular puede tener con el surgimiento de tal coyuntura de la angustia. Simplemente, añadamos a ello, hablando con propiedad, lo siguiente, en el momento en que ella emerge, en un área cultural donde surge por primera vez, la posibilidad también de la imagen, -digo de la imagen especular, de la imagen del cuerpo- en el estado desprendido, en el estado cesible bajo forma de fotografías o incluso de dibujos, y por el *choque*, por la *repugnancia* que esto provoca en la sensibilidad de los que pueden verlo surgir súbitamente y bajo esa forma a la vez indefinidamente multiplicable y posible de expandirse por doquier, la *repugnancia*, incluso el *horror* que esas cosas de la cultura en algunas áreas que no hay ninguna razón para que las llamemos primitivas, la aparición de esta posibilidad hace surgir -con el *rechazo* de dejar tomar- esa imagen de la que Dios sabe, hay que decirlo, hasta dónde podrá llegar después.[1]

No sé si ese fue el tono en que Lacan dijo esta parrafada. Es curioso que hubiera puesto en primer término la posibilidad de la grabación de la voz, cuando de hecho, la reproducción de la imagen fue anterior a la de reproducir la voz. Pero, ¿qué son estas calificaciones de *repugnancia, horror, engaño* que redundarían en el *rechazo* a tomarse fotos? ¿Qué es esa inquietud respecto a dónde podrían llegar? Y, en ese sentido, ¿no es curioso que semejantes preocupaciones fueran imputadas a habitantes de áreas

1 Lacan, Jacques, Seminario *La angustia*, sesión del 26 de junio de 1963. Agradezco las indicaciones de Rafael Pérez respecto a la traducción de este párrafo. Los subrayados son nuestros.

llamadas "primitivas", aunque se pretenda que no conviene llamarlas así? Entonces, no sólo son escasas las veces en que se pronunció sobre las fotos, sino que, al plantearse los destinos de la imagen corporal, pretendiendo no cargar la cuenta de la ingenuidad de los "primitivos", pareciera que, ni para él ni para sus contemporáneos, la fotografía hubiera sido una preocupación.

No caben dudas de que Lacan estaba bastante al tanto de la fotografía, incluso, de lo que hicieron los surrealistas con la fotografía. De hecho, publicó en la revista *Minotaure* donde la fotografía tenía un lugar central.[2] Sí se ocupó con interés de la pintura. Es posible que, si tomamos como cierto lo que planteó Sontag sobre el modo que imprimió el surrealismo de mirar las fotos buscando convulsiones, sin duda que ese modo de mirar no facilitaba un acceso razonado a la fotografía. Por otro lado, también es cierto que muchos de los ensayos importantes sobre fotografía, como los de Sontag y Barthes, se comenzaron a publicar a partir de los 80 y no estuvieron al alcance de Lacan. Pero tampoco parece haber sido asunto en sus discípulos, sobre todos de los que ocuparon de la imagen del cuerpo o de la unidad imaginaria.

En 1998, se publicaron dos libros importantes, el de Guy Le Gaufey, *El estadio del espejo. Un estudio traversero de la unidad imaginaria*, y el de Émile Jalley, *L'enfant au miroir. Freud Wallon Lacan*. De estos dos libros importa retener algunos rasgos que son de interés. Comenzando por Jalley, que planteó un ternario compuesto por el espejo, la fotografía y la sombra como elementos que hacen a la constitución de la imagen corporal. Incluso postuló que se podría agregar el video y la televisión, en la medida que cada uno de ellos provoca efectos distintos. La fotografía, entonces, para Jalley, alguien que está en un campo más comportamentalista y psicológico, tiene un lugar importante para la imagen corporal. A pesar de que ambos libros salieron en el mismo año y en la misma editorial, en Le Gaufey sólo encontramos una alusión irónica a la fotografía

2 Tanto en la revista *Minotaure*, que tuvo entre sus editores a André Breton, como en la revista *Documents*, dirigida por Georges Bataille, la fotografía tenía un lugar esencial. En el campo literario, Breton, en 1928, publicó su novela *Nadja*, donde no sólo decía que la "escritura automática" era una "fotografía del pensamiento", sino que, en la misma novela, se publicaron una gran cantidad de fotos. También se podría hablar de la relación de Bataille y la fotografía, que también fue importante.

en su libro.[1] ¿Alcanza con eso que llamamos estadio del espejo en los términos que se ha planteado como para abordar la imagen corporal? De hecho, Le Gaufey no dejó de cuestionar algunas cosas que formuló Lacan, como, por ejemplo, eso que Lacan llamó el "segundo giro del niño". Sugirió que se trata de una escena de escaso valor fáctico, susceptible de recibir críticas como las que Wittgenstein le hizo a Freud. Y frente a los avatares varios d*el estadio del espejo* afirmó: "(¡seguimos llamando a eso 'niño'!)[2]". Sí, ¿por qué seguimos llamando a eso "niño"? Es interesante que Le Gaufey escribe esto con signos de exclamación, pero entre paréntesis. Sería algo así como gritar algo dentro de un balde, como si hubiera que ahogar las ganas de gritar. Porque, además, a lo largo del libro, tampoco pudo desprenderse de ese lazo demasiado estrecho entre *el estadio del espejo* y el niño que formuló Lacan. ¿Por qué se nos dificulta salir de ese campo del niño para la cuestión de la imagen corporal?

El estilo de trabajo de Le Gaufey, en varios de sus libros, ha sido poner en relación el psicoanálisis con alguna otra cuestión cultural. En *El lazo especular* escogió la querella iconoclasta del siglo VIII de la era común. Le interesaba confrontar el trayecto de miradas d*el estadio del espejo* de Lacan con el trayecto de miradas que formuló el patriarca Nicéforo, quien escribió un discurso en defensa de los íconos frente a los iconoclastas. A diferencia de Le Gaufey, si tomamos el camino de la fotografía nos podemos encontrar con otro Nicéforo. No al patriarca Nicéforo sino a Nicéforo Niépce, a quien se le atribuye la primera fotografía, mil años después, por 1820. La llamó heliografía, porque para él era el sol el que grafiteaba, el que escribía. La diferencia entre uno y otro Nicéforo es que, el primero, se dedicó al ícono en relación a luz divina, mientras que el otro Nicéforo se dedicó al índice en relación a la luz que refracta la materia. Ícono, índice y símbolo son tres registros distintos del signo según un modo de abordar el signo, el modo de Charles Sanders Pierce. Rosalind Krauss en su libro *Lo fotográfico*, donde aborda la cuestión de la fotografía surrealista, y donde plantea algunas cosas respecto a Lacan, se apoya en esta división de Pierce para plantear que

1 Cierto fotógrafo hizo un libro de fotos titulado *Jumpologie*, algo así como Saltología. Allí fotografiaba a personajes en el momento en que los hacía saltar. Las fotos recogían los efectos de sus propios saltos. Le Gaufey, Guy, *El lazo especular*, p. 122.
2 *Ídem*., p. 267.

las fotos, como signo, son un índice, porque ellas contienen algo del objeto, sea en el sentido formal o material. De las otras categorías, los símbolos funcionan mediante una relación arbitraria entre significante y referente, por ejemplo, las palabras. Y los íconos representan al referente en base a una similitud o parecido visual, como los mapas y cartas geográficas. Los íconos religiosos se cargan de algunos elementos como el aura para representar la santidad. Pero lo fundamental del índice es que implica un rastro o una huella del referente, el referente está conectado dinámicamente con el signo. En el caso de la fotografía, para Pierce, las fotos están forzadas a corresponderse punto por punto con la naturaleza del objeto.

No vamos a hacer un recorrido sobre *el estadio del espejo*, salvo colocar esta elección del ícono por parte de Le Gaufey junto a una cuestión del tiempo en que Lacan introdujo el esquema óptico en su primer seminario público. Cierto sintagma, la asunción jubilatoria (*assomption jubilatoire*), algo que ha tenido mucho éxito entre los lacanianos, curiosamente, sólo apareció en ese seminario, *Los escritos técnicos de Freud*. Y sólo tres veces si tomamos como cierta la escritura que hizo Jacques-Alain Miller de ese seminario. ¿De qué se trata? La palabra júbilo la sigue sosteniendo hasta 1975, última aparición d*el estadio del espejo* en sus seminarios. Pero esa reunión de la asunción con jubilatoria, esa fabricación de tal sintagma, por lo menos en alguno ha despertado una extraña sospecha, más bien de tipo religiosa. Un psicoanalista de Luxemburgo, Thierry Simonelli, (si los psicoanalistas son raros, un psicoanalista luxemburgués es aún más raro), planteó que:

> La palabra asunción evoca tanto el momento de la elevación milagrosa de la Virgen al cielo por parte de los ángeles, como el "soporte". Así que aquí se introduce esta palabra en la pequeña escena del hogar que muestra un rito familiar de iniciación con dimensiones propiamente existenciales que hacen "franquear mundos". El momento del estadio del espejo se convierte así en un momento eminentemente histórico cuando el sujeto por venir se ve arrojado en una estructura. [3]

3 Simonelli, Thierry, "Le moi chez Freud et chez Lacan". http://www.psychanalyse.lu/articles/SimonelliLacan-FreudMoi.htm Simonelli cita a Catherine Clément, *Vies et légendes de Jacques Lacan*, como fuente para sus afirmaciones.

Recién fue en 1950 que el Papa Pío XII decretó la Asunción de la Virgen[1], Asunción corporal de la Virgen a los cielos, no sólo del alma. Llama la atención ese uso tan puntual del sintagma "asunción jubilatoria" por parte de Lacan, muy cercana en el tiempo a debates teológicos que seguramente conocía. ¿Podrá tener alguna relación ese sintagma con la fascinación que provoca el experimento de Bouasse? Ver surgir flores donde no hay nada, esa imagen real, como la llamó Lacan, ¿no es asistir a una creación? Creación, o podríamos decir, aparición. ¿Qué efectos tuvo el Dogma de Asunción de la Virgen en sus presuntas apariciones en la tierra? Es necesario plantearse que, mientras ese dogma no estuvo promulgado, la Virgen, para sus devotos, no tenía una ubicación, deambulaba por el mundo a la espera que se solucionaran sus problemas de locación.[2] De ahí, de pronto, sus apariciones periódicas, no había podido ser enterrada como cualquier mortal, era la madre de Cristo, pero seguía siendo humana, por lo tanto, debería esperar al Juicio Final. Pero nosotros, ¿seguimos comulgando con la fascinación de la imagen real en la medida que sólo consideramos la creación de la imagen en el niño? También ese sesgo religioso del ícono está marcado por la consabida cita bíblica, un tal Dios que hizo a los humanos a su imagen y semejanza.

Liffschitz nos plantea una objeción a esa reducción d*el estadio del espejo* a un tiempo acotado en meses, al comienzo de la vida. Ya no se trata de la creación de una imagen sino de sus avatares, avatares que no se corresponden con la morfogénesis de la imagen corporal sino, más bien, con su metamorfosis[3], o incluso, con la anamorfosis, con la deformación o disolución de una forma y la recreación posterior.[4] Es interesante que John

1 La Constitución Apostólica "MUNIFICENTISSIMUS DEUS" de nuestro Santísimo Señor por la Divina Providencia Papa Pío XII, en la que se define como Dogma de Fe que la Virgen María fue Asunta en Cuerpo y Alma a la Gloria Celeste (1 de noviembre de 1950). No deja de ser interesante que, en *El lazo especular*, coloca una llamada a pie de página haciendo referencia al dogma de la asunción de la Virgen, fechada en 1950. A modo de ejemplo cuando el 11 de marzo de 1975, en su seminario RSI, Lacan siguió sosteniendo que "en los animales no hay esa alegría del estadio del espejo que he llamado júbilo.", la palabra asunción no aparece unida al júbilo.

2 Habría que hacer un estudio teológico antropológico acerca de las "apariciones" de la Virgen en torno al dogma de 1950. El estudio implicaría una estadística con la distribución por años y por siglos, además de características de los lugares donde esas apariciones se dieron. Esto debería ser acompañado por un análisis del lugar de la mujer en cada época.

3 ¿En qué lugar colocamos ese tan peculiar llamado pubertad o adolescencia? ¿Acaso alcanza con el esquema óptico generalizado para dar cuenta de la anamorfosis o la *Metamorfosis* de la imagen corporal?

4 Agradezco los comentarios de Fernando Barrios sobre algunos de estos puntos.

Berger, en su libro *Modos de ver*, señala que los retratos femeninos en la pintura occidental al óleo, tienen que ver estrechamente con el lugar dado a la mujer en la sociedad. Ellas están para ser miradas, ellas mismas se dividen entre lo que son y una especie de vigilancia sobre sí mismas. Ello hace que, a diferencia de los hombres que en las pinturas occidentales son los que actúan, las mujeres son las que aparecen.[5] Estas afirmaciones muestran una marca de época, que los feminismos y todos los movimientos anti patriarcales no han terminado aún con ese lugar de la mujer. De hecho, siguen existiendo los concursos de belleza, y uno de los motivos más frecuentes en los talleres de dibujo son mujeres desnudas, tanto para varones como para mujeres.

No sólo Liffschitz plantea objeciones a esa tan estrecha relación entre el niño y *el estadio del espejo*. Otros ya han planteado alguna cuestión al respecto. Por nombrarlos, Pascal Quignard en *Las paradisíacas*, refiere cierto hecho sucedido a un gran conocido nuestro, Sigmund Freud.[6] Viajando en un tren, en cierto momento, ve entrar en su camarote un señor mayor, desconocido, que resultó ser él mismo reflejado en un espejo.[7] ¿Hasta dónde, según Quignard, alguien realmente puede reconocer su cuerpo, o incluso, el de su amante? Y, sobre todo, en la vejez. Quignard, en relación a esa experiencia de Freud y otras que relata, propuso un estadio del espejo retrospectivo, o sea, la posibilidad de que *el estadio del espejo* fuera evocado como una regresión. ¿Hasta dónde ese "retrospectivo" es un modo de pagar tributo a la idea de que la formación de la imagen tiene un origen que se mantiene inalterable? Otro planteo se produjo bajo el nombre de Jean Allouch, quien revisitó *el estadio del espejo* a partir de la invención del objeto a minúscula, tomando el relato de la experiencia del *eromenos* y el *erastes* en la época griega.[8] En el caso de Allouch, el amado sometido al erotismo de la mirada del amante soporta alteraciones en la imagen corporal por esa mirada que inflama. El de Quignard, diríamos el de Freud, se trata de un espejo que le devuelve un reflejo de su imagen que no es reconocida, algo ha pasado, digamos que pasó el tiempo,

5 Berger, John, *Modos de ver*, p. 47.
6 Quignard, Pascal, *Las paradisíacas*, p. 83.
7 Esta anécdota está escrita a pie de página en "Lo ominoso".
8 Allouch, Jean, "El estadio del espejo revistado", en *El sexo del amo*.

y hay una disparidad entre lo que se ve en el espejo y aquello en lo que supone alguien que se reconocería. En el caso de Liffschitz el cáncer y una operación tocan su imagen como mujer, de tal modo, que debe recurrir a inventar una tecnología de sí que le permita reinscribir su imagen/cuerpo en el universo sexuado. Tenemos entonces un estadio del espejo retrospectivo, otro revisitado y otro, el de Liffschitz, que se podría llamar recargado. En ninguno de los tres se trata de un niño, y, además, para cada uno de los sujetos, se trata de asuntos que ocurren en una situación particular, para nada de un momento originario.

Si Lacan no tuvo a su alcance la experiencia de Liffschitz, la cuestión es que nosotros sí, y, por lo tanto, tenemos otras posibilidades. Entre ellas, la de hacer una lectura inversa, después de Liffschitz y sus fotos, todo eso que tiene que ver con la fotografía y con *el estadio del espejo* tiene un punto de inicio para ser reconsiderado. Vale decir, no es suficiente la cuestión de la morfogénesis de la imagen corporal, el surgimiento de la unidad imaginaria. Hay avatares que podrían calificarse más del lado de la anamorfosis o *Las Metamorfosis* que merecen ser tomadas en cuenta. Esto también podría ser una respuesta a por qué Liffschitz habló tan poco en su análisis sobre esos asuntos del cuerpo y la imagen. ¿Acaso habló de otro modo? ¿Había lugar en un consultorio lacaniano para que eso pudiera hablarse? O, tal vez, ¿son necesarias otras tecnologías de sí para tratar esos asuntos? ¿El psicoanálisis y el arte tienen distinto modo de poner el cuerpo? Liffschitz se vio llevada a inventar algo tal vez más del lado del arte. De hecho, el arte no es solo una producción material, o incluso inmaterial, también hay una transformación del artista, él mismo en su trabajo se transforma, se hace y se deshace. Y tal vez ella, aunque no se calificara de artista como un oficio, ella misma devino artista laborando en su vida, transformando su vida en obra de arte.

## Bibliografía


ALLOUCH, Jean, "El estadio del espejo revisitado", en *El sexo del amo. El erotismo después de Lacan*, traducción Silvio Mattoni, Ediciones literales, Córdoba, 2001.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, traducción Joaquim Sala-Sanahuja, Paidós, Barcelona, 1999.

BENJAMIN, Walter, "Pequeña historia de la fotografía" en *Papeles escogidos*, traducción de Andrea Nader y Norma Escudero, Imago Mundi, Buenos Aires, 2011.

BERGER, John, *Modos de ver*, traducción Justo G. Beramendi, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2018.

LACAN, Jacques, "El estadio del espejo como formador del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos 1*, traducción Tomás Segovia, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.

LACAN, Jacques, "Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache…" en *Escritos 2*, traducción Tomás Segovia, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.

LACAN, Jacques, Seminario *La angustia*, sesión del 26 de junio de 1963.

LE GAUFEY, Guy, *El lazo especular. Un estudio traversero de la unidad imaginaria*, Edelp, Buenos Aires, 1989.

LIFFCHITZ, Gabriela *Recursos humanos*, Filòlibri, Buenos Aires, 2000.

LIFFCHITZ, Gabriela, *Efectos colaterales*, Norma, Buenos Aires, 2003.

LIFFCHITZ, Gabriela, *Un final feliz (Relato sobre un análisis)*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2009.

KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos,* traducción Cristina Zelich, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

MAHIEU, Sandrine, "Le corps politique du photographe", en C. Couanet, F. Soulages y M. Tamisier, *Politiques de la photographie du corps*, Klincksieck, Paris, 2007.

MELENOTTE, George-Henri, *Sustancias del imaginario*, Epeele, México, 2006.

MORENO, María, *Vida de vivos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2005.

PIGEAUD, Jackie, *Poésie du corps*, Éditions Payot & Rivages, Patris, 2009.

SOLER, Colette, Otro narciso, traducción de Pablo Peusner, Escabel ediciones, Buenos Aires, 2018.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, traducción Carlos Gardini, Alfaguara, Buenos Aires, 2006.

SOULAGES, François, *Estética de la fotografía*, traducción Víctor Goldstein, La marca editora, Buenos Aires, 2015.

# Cuando Freud interroga a los demonios

Lionel F. Klimkiewicz

Buenas noches, en primer lugar, me interesaba poder mostrarles el manuscrito del texto "*Das Unheimliche*" y hacer también hincapié en dos detalles del mismo:

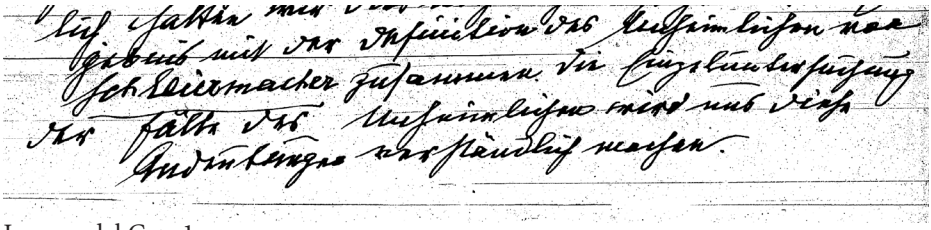


Imagen del Cap. 1

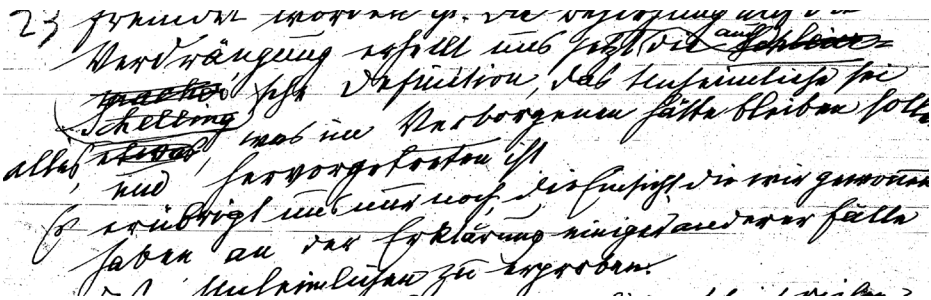


Imagen del Cap. 2

## Introducción

En estas imágenes del manuscrito original del texto de Freud *Das Unheimliche* podemos apreciar cómo en el capítulo 1, Freud en lugar de escribir el nombre de Schelling escribe el de Schleiermacher. En la segunda imagen, correspondiente al capítulo 2, vemos que Freud vuelve a escribir el nombre de Schleiermacher, pero esta vez se da cuenta de su error y lo corrige. Estos detalles de los manuscritos nos permiten pensar, entre otras cosas, de qué modo Freud armó sus textos. No me detendré en eso debido a que ya lo he trabajado en la edición publicada.

Quiero detenerme esta vez en otra cuestión.

Una de nuestras propuestas es abordar los textos de Freud desde las particularidades que los manuscritos nos brindan, ya sean las tachaduras, los cam*bios*, las correcciones, lo que se deja de lado, o las equivocaciones o fallidos, como en este caso.

¿Quién era Schleiermacher? Lo primero que vamos a decir es que tenía un gran apellido, el cual quería decir. "Fabricante de velos". Fue uno de los exponentes más importantes del romanticismo alemán y respecto de lo que nos interesa hoy quiero señalar un par de cosas. Por un lado, que entre sus obras había escrito un libro muy interesante sobre estética y otro sobre el arte de traducir, que son clásicos para ambas disciplinas (Para Schleiermacher traducir era despertar y afinar el gusto de lo extraño) Pero también que es considerado el padre de la hermenéutica y que fue quien realizó la traducción completa de la obra de Platón en alemán. (Hay que recordar que mientras Freud escribía este texto, preparaba también el *Más allá del principio de placer*, donde cita *El banquete* de Platón) Esa traducción y edición tiene, escrita por él, una introducción muy famosa de la que quiero señalar hoy algunas cosas que nos van a ayudar a pensar.

En esa introducción Schleiermacher hace referencia a investigaciones que buscan desentrañar la sabiduría de Platón desde lo esotérico, es decir, desde lo secreto, lo oculto, y descuidan lo exotérico, como si hubiera que desentrañar comprensiones secretas de sus escritos. En cambio, él pro-

ponía trabajar en forma analítica el contenido filosófico de la obra de Platón, desmenuzando el detalle, pero teniendo en cuenta el contexto y las conexiones dentro de la obra. Él planteaba que en el texto hay un umbral donde los lectores se detienen, donde el texto está cubierto no por un velo (irónico) sino por una piel que oculta al lector desatento aquello que debe ser observado o encontrado, pero que, en cambio, al lector atento lo agudiza y lo perfecciona en el sentido de la interconexión interna del texto. Entonces, lo esotérico y lo exotérico solo es una distinción que denotaría una característica del lector, según se haya puesto o no, a la altura del asunto. Interpretar un texto es dialogar con él, plantearle preguntas y dejar que nos las plantee también. Y aquí aparece una idea interesante: para Schleiermacher, y eso nos interesa como analistas, el malentendido es siempre la regla, no la excepción. Hay un malentendido producto del encuentro entre el logos exterior y el pensamiento. Es el lector el que debe entonces formarse su propio juicio y no dejarse influir por la bibliografía secundaria. Hay que evitar las derivas externas (sean historiográficas, filológicas, esotéricas bibliográficas, etc.).

Concluye entonces, que el problema es la incapacidad humana para captar el todo, por lo que el malentendido es nuestra eterna casa. Pero nos advierte que la renuncia a la comprensión no puede ser la salida. Por eso, cuanto más difícil es captar el todo, más debemos rastrea las cosas a partir de lo particular.

Schleiermacher nos habla en definitiva de un nuevo modo de leer.

Creo entonces que vale hacer la pregunta de si Freud agregó algo al modo de leer de Schleiermacher. Entonces me pareció interesante proponerles ingresar al texto *Das Unheimliche* desde este fallido o equivocación de Freud, y ver si esa llave nos permite abrir alguna nueva perspectiva que nos ayude a pensar cómo Freud leía, cómo abordó su tema y también cómo él trabaja con sus textos. Porque para Freud escribir no era el resultado de un trabajo, sino que era una práctica en sí misma, era parte de un proceso.

El título que elegí *Cuando Freud interroga los demonios*, es la excusa para

realizar un recorrido posible para dilucidar la cuestión recién planteada… entonces: Hay dos preguntas que surgen enseguida…La primera: ¿De qué demonios hablamos? (con todo el equívoco que esa frase indica) y la segunda: ¿Cómo los interroga Freud?

Por supuesto que detrás del título resuena la frase que Freud escribe en su texto *Sobre el amor de Transferencia*, cuando dice que, si convocamos a los espíritus de Averno, no podemos dejarlos ir sin haberlos interrogado, lo que implica, por lo menos, cierto grado de valentía, y de deseo decidido y orientado. Entiendo que esta es una guía muy importante para nosotros ya que responde al camino que Freud fue transitando a lo largo de su vida y que le permitió construir su obra. Él mismo lo explica bien cuando en el apéndice de *Análisis profano* en 1927, recurre al argumento histórico y, en una hermosa frase dice:

> *Después de 41 años de actividad médica, mi autoconocimiento me dice que nunca fui un verdadero médico. Ingresé en la profesión porque se me obligó a apartarme de mi propósito original, y el triunfo de mi vida reside precisamente en que después de un largo rodeo he vuelto a encontrar mi primitiva orientación. De mi infancia no tengo ningún recuerdo de haber sentido la necesidad de socorrer a la humanidad doliente; mi innata disposición sádica no era muy grande, de modo que no tuvo necesidad de desarrollar este derivado suyo. Tampoco me dediqué nunca a jugar al doctor: mi curiosidad infantil siguió sin dudas otros caminos. En mi juventud se apoderó de mi la omnipotente necesidad de comprender algo acerca de los enigmas del mundo en que vivimos y de contribuir quizá en algo a su solución.* [1]

Un deseo lo empujaba, y una curiosidad: dar respuesta a esos enigmas.

Al recorrer su obra, queda claro que, para transitar ese camino, siempre se apoyó más en las artes y en los artistas que en sus maestros psiquiatras, neurólogos o psicólogos. Porque tanto él como Lacan muchas veces dijeron que los artistas siempre se nos adelantan en la comprensión de los

1 Freud, Sigmund. *Análisis Profano*. *Obras completas*. Tomo III. Biblioteca Nueva, p. 2955.

misterios del alma humana. Solo basta recordar que Freud, durante esos rodeos, en su juventud, fue testigo, por ejemplo, de cómo algunos de sus maestros intuían "*la cosa* sexual", pero miraron para otro lado, o retrocedieron, podemos decir, aterrados por los demonios.

Deseo, curiosidad, aventura. Freud mismo decía de él que no era ni un hombre de ciencia, ni un observador, ni un experimentador, ni un pensador. Sino que era un *temperamento de conquistador*, con la tenacidad, la osadía y la curiosidad de un aventurero.

Todos sabemos que su primera gran aventura fue interrogar a los demonios del sueño y desentrañar sus misterios, tema abordado por el romanticismo alemán; ese fue el primer y fundamental paso que dio Freud y por el cual quería ser reconocido y recordado. Fue, podríamos entonces decir, su primera conquista. Y la indicación de indagar sobre ese tema Freud la tomó de un aforismo de Lichtemberg, autor al que citaba a menudo y que leyó en su juventud (cuando necesitaba comprender…). Les recuerdo una de sus frases, la que tal vez arroja el guante que recoge Freud: "Toda nuestra historia no es sino la historia del hombre despierto; nadie ha pensado aún en la historia del hombre dormido."[2]

Ahora bien, respecto de esa conquista recordemos que en el capítulo 7 de *La interpretación de los sueños* Freud dice:

> *(…) el respeto de que el sueño gozó en los pueblos antiguos es un homenaje, fundado en una intuición psicológica correcta, a lo indomable y a lo indestructible contenido en el alma del hombre, a lo demoníaco, eso que engendra el deseo onírico y eso que nosotros reencontramos en nuestro inconsciente.*[3]

Y bien… ¿Qué es eso demoníaco que engendra el deseo? Lo que él denominó el ombligo del sueño, dunkle stelle, la parte oscura, ahí donde se apoya la interpretación (Parte 6: *Die Deutung stützte sich auf die» dunkle*

2 Lichtenberg, Georg C., *Análisis Profano*. P. 97.
3 Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Cap. 7. P. 716.

*Stelle«, » Unterbrechung« im Traume und behauptete*) Es donde el sueño se asienta en lo *Unerkannt*, lo no reconocido. Tenemos ahí el primer y fundamental antecedente que nos muestra que, para Freud, aquello "oscuro" no es lo opuesto a lo claro, sino que es de otra calaña, ya que está ligado a lo imposible de reconocer.

Ahora bien, en el texto que nos ocupa, *Das Unheimliche*, ustedes saben, hay dos referencias que son fundamentales. La primera es Heine, uno de sus autores predilectos, Freud sigue la lógica que ese autor resume en su libro *Los dioses en el destierro*, cuando diciendo que no está muerto todo lo que está enterrado, se propone sacar a la luz los restos que sobreviven en la memoria, lo usos y el idioma de un pueblo. "*Los dioses griegos no han muerto; son seres increados, inmortales, que después del triunfo de Cristo, se han visto obligados a retirarse a las tinieblas subterráneas*".[1] Pero esos demonios aparecen bajo la forma de lo *unheimlich*. La otra referencia es a Schelling que le da la otra clave: Se denomina así a todo lo que, debiendo permanecer en el secreto, en lo oculto, en estado latente, no obstante, ha salido a la luz. Algo interesante de esa frase es que señala algo que debiera permanecer oculto, lo que implica no solo desentrañar eso oculto sino ir hacia ese lugar. Ahí es donde Freud va a buscar a los demonios.

Pero vayamos despacio y retomemos la primera pregunta referida a qué son los demonios para Freud. Respecto a eso, él ya había dado una primera respuesta unos años antes, en su texto *Totem y tabú*, cuando afirmaba que los demonios son creaciones de las fuerzas anímicas del hombre, generalmente sentimientos primitivos hostiles que se proyectan desde la percepción interna al mundo exterior.

Una de sus definiciones más claras aparece sin embargo años después, en el texto: *Una neurosis demoniaca del siglo XVII*, donde, retomando la idea de Heine, dice:

> Acerca del demonio maligno sabemos que es pensado como contraparte de Dios, aunque está muy cerca de Su naturaleza. Por lo demás, su

1 Heine, Enrique. *Los dioses en el destierro*. P. 26.

> historia no ha sido tan bien investigada como la de Dios, no todas las religiones han incorporado al Espíritu Maligno, el oponente de Dios, y su modelo en la vida individual permanece al principio en la sombra. Pero hay algo seguro: los dioses pueden convertirse en demonios malignos cuando nuevos dioses los suplantan {verdrängen}. Cuando un pueblo es derrotado por otro, no es raro que los dioses destronados de los vencidos se trasmuden en demonios para el pueblo vencedor. El demonio maligno de la creencia cristiana, el Diablo de la Edad Media, era, según la propia mitología cristiana, un ángel caído de naturaleza divina. No hace falta mucha agudeza analítica para colegir que Dios y Demonio fueron originariamente idénticos, una misma figura que más tarde se descompuso en dos, con propiedades contrapuestas. En las épocas primordiales de las religiones, Dios mismo poseía aún todos los rasgos espantables que en lo sucesivo se reunieron en una contraparte de él.
>
> Es el proceso, harto familiar para nosotros, por el cual una representación de contenidos contrarios -ambivalente-- se descompone en dos opuestos nítidamente contrastantes. Ahora bien, las contradicciones dentro de la naturaleza originaria de Dios son espejo de la ambivalencia que gobierna el vínculo del individuo con su padre personal. Si el Dios bueno y justo es un sustituto del padre, no cabe asombrarse de que en la creación de Satán haya encontrado expresión también la actitud hostil, que lo odia, lo teme y le promueve querella. Por consiguiente, el padre sería la imagen primordial {Urbild; el prototipo} individual tanto de Dios como del Diablo. Pero entonces las religiones responderían a la repercusión inextinguible del hecho de que el padre primordial primitivo era un ser ilimitadamente malo, menos parecido a Dios que al Diablo. [2]

En síntesis, podemos decir que cuando Freud interroga a los demonios, está interrogando entre otras cosas, por ejemplo, la función del padre, tanto sea el padre imaginario, simbólico o real y sus consecuencias en la subjetividad (basta el ejemplo de todo lo trabajado alrededor del cuento *El hombre de la arena*).

Ahora bien, mucho más difícil es contestar la segunda pregunta referida a cómo se los interroga, ya que esa respuesta hay que buscarla a lo largo

2 Freud, Sigmund. *Una Neurosis demoníaca del siglo VII*. Tomo XIX. p. 87.

de la obra de Freud. Realizar ese recorrido sería muy extenso ahora, pero sí podemos dar algunos señalamientos. También la cuestión merece especial cuidado, ya que implica pensar cómo debemos trabajar como analistas

En primera instancia, hay que recordar algo que a veces se olvida: para Freud el psicoanálisis fue siempre, en primer lugar, un método de investigación. Lo aclaraba él cada vez que podía y lo decían sus pacientes, cuando comentaban que se podían dar cuenta lo que Freud estaba pensando teóricamente por las preguntas que les hacía. Queda claro también, por supuesto, en sus historiales clínicos.

Dije antes, porque él mismo lo decía, que Freud era curioso, pero no era la suya cualquier curiosidad. Freud estaba advertido que la curiosidad infantil (producto de la *Wissensdrang*, el empuje al saber) desembocaba en una teoría sexual, aunque habrá que esperar a Lacan para que pueda dar cuenta de la falla irreductible del saber y de la verdad no toda. Por lo tanto, sabía que debía ser cuidadoso en que los resultados de sus investigaciones no terminaran constituyendo una teoría cerrada que no permita seguir avanzando. Dicho de otro modo, partía de interrogar de modo tal que los sentidos y las creencias pudieran derribarse.

Y aquí necesito dar un pequeño rodeo o aclaración. En esa época Freud venía de escribir su metapsicología, la bruja metapsicología (idea que Freud toma del *Fausto*, de Goethe), un conjunto conceptual que terminó haciendo las delicias de las lecturas posfreudianas. Sin embargo, quedó inconclusa, ya que él se fue encontrando con fenómenos clínicos de los que su bruja no podía dar cuenta. Es que el demonio se metía por la ventana: sujetos que durante su vida repiten siempre las mismas reacciones en su perjuicio o que parecen perseguidos por un destino implacable. La compulsión a la repetición que indica un *más allá del principio de placer*.

Pero Freud, no era ingenuo respecto a su método. Basta un ejemplo. En una carta dirigida a Lou Andreas Salomé en 1919 en donde le dice: "¿Qué dónde queda mi metapsicología? Pues provisoriamente no está escrita. El trabajo sistemático de una materia me resulta imposible, el carácter

fragmentario de mis experiencias y la naturaleza esporádica de mis ocurrencias no me lo permiten."[1] Y agregaba que ella (L-A-S) tendía a hacer confluir todas las ideas en una sola mientras que él tendía a excluir todas menos una.

El punto es que la traducción directa del material analítico en teoría encuentra impedimentos, fijados por el objeto mismo del psicoanálisis y, repetimos, el carácter fragmentario de la experiencia. Sabemos que del Icc, el sujeto solo puede ligar ciertas puntas, pero en el mismo instante y en esa misma ligadura, el Icc como tal se sustrae, se excluye. Freud entonces, ante ese material "imposible de reconocer", construía ciertas hipótesis especulativas, ficcionales, formuladas como tales, para representar lo irrepresentable, lo que subsiste *más allá del principio de placer*, más allá del trabajo de ligadura en que se apoya la elaboración teórica del material clínico. Pero esto no implicaba hacer síntesis, porque Freud estaba advertido que la síntesis la hace el Yo. Estás construcciones le permitían avanzar. Y, además, él trabajaba, investigaba, desintegrando. Y aquí retomo entonces la pregunta inicial: ¿Cómo se interroga a los demonios? Pues entonces podemos responder: Se los interroga fragmentariamente. Esto le permite, entre otras cosas, el abordaje del arte por medio del psicoanálisis con un estilo particular, tal como lo explicita en su texto *"El tema de la elección de un cofrecillo*", y que refiere a emprender "un camino que en un principio nos llevará a lo imprevisto e incomprensible, y luego, por un rodeo, quizá a un fin satisfactorio".[2] ¿No es acaso lo que hace en "*Das Unheimliche*"?

La fragmentario, por ejemplo, se traduce en el desconcierto que transmite todo el texto. ¿No tuvieron esa impresión al leerlo?

¿Qué quiero transmitirles con esto? Se los diría así: Podemos pensar que todo sujeto que ama lo que hace tiene una relación íntima, *Heimlich*, con su tarea. Freud la tenía. Eso es una condición necesaria pero no suficiente. Se necesita dar un paso más. Pero orientándose y dejándose sorprender por aquello que en lo *Heimlich* es *Unheimlich*, a sabiendas de que la extrañeza, cuando es inquietante, nos puede llevar a extraviar.

1 Freud, S.-Salomé, L.A. *Correspondencia*. p.125
2 Freud, Sigmund. *El tema de la elección de un cofrecillo*. p. 1870.

Lo fragmentario no es escribir en fragmentos, tampoco los fragmentos son piezas de un conjunto cerrado. Esos fragmentos tienen en realidad una función: la función de apertura, y no de cierre. Entonces, como dice Lacan en el *Seminario 10*, son una llave: para abrir, funciona. Cada fragmento es un surco que marca un recorrido singular, un recorrido de lectura. Esos recorridos que trazan esos surcos portan el vacío que el surco contiene, a riego de que el mundo del sentido los quiera siempre llenar y completar. Como dije antes, lo fragmentario produce un efecto de extrañamiento.

Así vemos entonces que:

En la primera parte del texto Freud realiza un rastreo conceptual y etimológico de la palabra *Unheimliche* que promueve lo equívoco, lo vacilante, lo abismal, realizando una lectura que permite reescribir el término de una manera novedosa. Trabajo que responde a su método de interpretación de los sueños y que en su conexión con la filología también describe en su texto *"El doble sentido antitético de las palabras primitivas"*[1], en donde explica cómo un elemento impronunciable en un jeroglífico definía el sentido ambiguo de una palabra. Es en definitiva el trabajo que hace con el inconsciente, trabajo que Lacan supo leer muy bien, y que se demuestra en el chiste, en la agudeza.

Al final del capítulo terminará demostrando que la voz *Heimliche* coincide con lo *Unheimliche*, lo que le permite tomar la famosa definición de Schelling antes citada, demostrando que la lengua es guardiana de conocimientos sepultados.

Si *La Cosa* está irremediablemente perdida a partir de nuestro atravesamiento por el lenguaje, cada palabra entonces es un fragmento de aquello que es innombrable. Fragmento que a la vez nos acerca y nos aleja de lo que Freud nombraba como lo *Unerkannt*, lo no reconocido. En su recor-

1 "Lo que Freud pidió en vano al lenguaje "histórico", hubiera podido pedírselo, en cierto modo al mito o a la poesía." (p. 83) Por otro lado, "Freud creyó encontrar en K. Abel la prueba de que "la práctica indicada de la elaboración de los sueños coincide con una peculiaridad de las palabras antiguas." (p. 79), asunto del que, según Benveniste, ningún otro de los que se ocupaban del lenguaje sostuvo en su tiempo ni más adelante.

rido, Freud persigue un vacío, que está siempre dispuesto a colmarse de diversos sentidos, pero siempre en falla. Freud se sumerge en ese camino y saca a la luz el carácter demoníaco de la palabra, y a su vez nos entrega una nueva significación que nos viene a indicar eso que diferencia lo *Unheimliche* dentro de lo angustioso. A partir de Freud esa palabra ya no es la misma. Es como una nueva pincelada que resignifica a las anteriores. Algo que, como toda pincelada, suprime la separación del interior con lo exterior. ¿Pero cómo puede Freud lograr alcanzar su propósito cuando solo tiene esa herramienta imperfecta que es el lenguaje? Pregunta ésta inherente a todo aquel que hace de la escritura una práctica. Así entonces, vemos cómo en los capítulos siguientes pasa revista a las personas y cosas, impresiones, sucesos y situaciones que sean capaces de despertar en nosotros ese sentimiento tan particular. Y ahí la literatura viene a su auxilio para poder producir un retazo de saber sobre aquello que investiga porque el arte conduce a la verdad, no a la realidad. Luego confronta esa verdad con la realidad (eso es lo que hace Freud en el capítulo 2 y 3).

Por otro lado, dije, para Freud la literatura es una llave: para abrir funciona. Por eso, como señala el filósofo E. Trías en su libro *Lo bello y Lo siniestro*, Freud en su texto recapitula el romanticismo, ya que efectúa un lúcido inventario temático de una de las exploraciones más características de este movimiento. Pero podemos agregar que a partir de *Das Unheimliche*, no se trata ya de ampliar el horizonte estético, sino de aquello que irrumpe en ese campo e implica una relación diferente con la verdad.

Llegando al final de nuestro recorrido, retomo el planteo del principio respecto a si Freud aportó algo al modo de leer instaurado por Schleiermacher.

Yo creo que podemos afirmar entonces que "*Das Unheimliche*" se ubica tal vez como uno de los pilares fundamentales, en este caso por la puerta de la estética, en el que se sustentan los efectos que el psicoanálisis tuvo en la cultura occidental, entre ellos, por ejemplo, y tal como queda demostrado en el escrito de Freud, el del nacimiento de un nuevo modo de leer. Esto es de suma importancia: se suele hacer la pregunta de si el artista puede ser ajeno a su época. En realidad, es una pregunta ingenua ya que,

como dice Borges, el artista lleva la época en las palabras. Por eso Freud, además de llevarla en las palabras, inaugura una nueva época, como resultado de su nuevo modo de leer la subjetividad. En ese nuevo modo de leer, las palabras toman nueva significación, con todas las consecuencias que eso tiene (en el hablante-ser, en la cultura, etc.). Y si hay una estética freudiana, en el sentido amplio del término, *"es decir, el análisis de toda la economía de los significantes"*[1], es que ella nos muestra *La Cosa* como inaccesible, por lo que entonces dicha estética nos muestra, a su vez, una de las fases de la función de la ética. El nuevo modo de leer implica una relación entonces diferente con la verdad y el saber (ni escolástico ni universitario, ni de los misterios).

Pero, también es un texto donde Freud demuestra un modo posible de exploración del inconsciente en un camino que lo llevará a establecer la estructura de un inconsciente no-todo reprimido. Tanto por medio de su trabajo etimológico -allí donde persigue la palabra hasta develar lo que indica la negación de lo *heimliche*- como por su rastreo de las vivencias, situaciones o ficciones literarias -que suscitan *Lo siniestro* u ominoso donde ubica aquello que atraviesa el límite fantasmático de la belleza-, Freud puede dar un nuevo y más firme sustento a eso que antes solo lo tenía en las ideas religiosas, mitológicas o lo filosóficas, porque como él mismo decía, es una ilusión obtener en ellas aquello que el psicoanálisis no nos puede dar. Y aquí retomo otra idea de Schleiermacher que decía que si el espíritu peculiar del autor es la madre (la lengua materna) su lengua patria es el padre. Nosotros podemos agregar: Lo que llamamos *la lengua freudiana*, creadora del discurso analítico, se constituyó interrogando a los demonios, para, en definitiva, ir más allá de Dios y del Diablo. Y nosotros también podemos interrogar su obra desde esos fragmentos que él tachó, corrigió, no publicó, o cambió, fragmentos, en definitiva, desgarrados de sus escritos.

En resumen, Freud era un gran lector, que supo partir de ese malentendido original, pero que, siendo un conquistador y un aventurero, supo dar un paso más y se atrevió a adentrarse en territorios poco explorados,

1 Lacan, J., *El seminario, Libro VII, La ética del psicoanálisis*, Bs. As., Paidós, 1995, pág. 195.

donde el espacio y el tiempo están trastocados, donde algo se presenta, en un instante eterno, que tiene a la sorpresa como condición. Instante donde no hay modo de que lo bello funcione como velo, donde no hay espejo donde reconocerse. Territorio en el que, aunque sea de lo más íntimo, el sujeto siempre va a estar exiliado de su subjetividad.

Con esto queda claro que Freud no era un romántico. Él sabía que no bastaba con atravesar la frontera entre lo interior y lo exterior, entre lo esotérico y lo exotérico, entre lo secreto y lo revelado. Se trata en realidad de explorar un litoral desde donde hay que interrogar a los demonios. Aventura ésta que se renueva cada vez en la práctica analítica.

Por eso mismo, la praxis inventada por Freud, esta praxis que convoca a los demonios para interrogarlos, fue, es y seguirá siendo vista y juzgada por muchos como *Unheimliche*. Entonces, en resumen, me gustaría recordarles una frase del capítulo 2:

> *El lego ve enfrente de él la exteriorización de fuerzas que no suponía en el prójimo, pero cuyas mociones él es capaz de sentir oscuramente en rincones de su propia personalidad. La Edad Media, en una manera consecuente y casi correcta en lo psicológico, atribuía todas esas exteriorizaciones patológicas a las acciones de demonios. Y hasta no me asombraría escuchar que el psicoanálisis, que se ocupa del descubrimiento de esas fuerzas secretas se ha vuelto unheimlich para muchos hombres.*[2]

2 Freud, Sigmund. *Das Unheimliche*. p. 121.

## Bibliografía

Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid, Biblioteca Nueva, Tomo I, 1981.

Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*. Madrid, Biblioteca Nueva, Tomo II, 1981.

Freud, Sigmund. *Análisis profano*. Madrid, Biblioteca nueva, Tomo III, 1981.

Freud, Sigmund. *Una Neurosis demoníaca del siglo VII*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, Tomo XIX, 2007.

Freud, Sigmund. *El tema de la elección de un cofrecillo*. Madrid, Biblioteca Nueva, Tomo II, 1981.

Freud, Sigmund. *Das Unheimliche. Manuscrito inédito*. Edición y comentarios: Lionel F. Klimkiewicz. Buenos Aires, Mármol Izquierdo, 2014.

Freud, Sigmund-Salomé, *Lou Andreas. Correspondencia.* México, Siglo XXI, 1981.

Heine, Enrique. *Los dioses en el destierro*. Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1915.

Lacan, Jaques. *El seminario, Libro VII, La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1995.

Lichtenberg, Georg Christoph. *Aforismos*. Buenos Aires, Instituto de estudios germánicos de la Universidad de Bs. As.,1942.

Trias, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 2001.

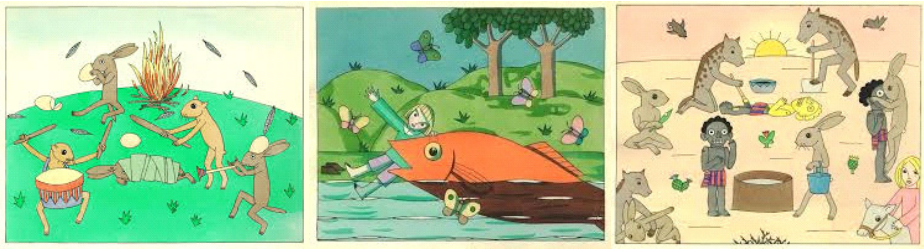
# Epifanías de la mirada

José Assandri

El trabajo de edición y traducción de Lionel Klimkiewicz del artículo de Freud traducido como "*Lo siniestro*" o "*Lo ominoso*", no sólo nos restituye algunas referencias que había hecho Sigmund Freud y que su editor había dejado caer, sino que también, nos empuja a aplicarnos a la lectura de manera cuidadosa, algo de lo que no habría que apartarse en el psicoanálisis. Debemos agradecer eso, porque esa lectura permite dar nuevos impulsos a aquello que, en general, queda adormilado por la repetición de lo que suponemos ya sabido. Algunas de las restituciones clave que operó Klimkiewicz conciernen al *Diccionario de la lengua alemana* de los hermanos Grimm.

El año pasado estuve en Kassel, una ciudad al sur de Alemania, de donde eran originarios los Grimm, donde hay un museo dedicado a ellos, donde experimenté una inquietante sensación provocada por árboles que hablan. Por suerte los árboles hablaban en alemán, una lengua que desconozco; creo que si me hubieran hablado en español hubiera sido más perturbador. Pequeños parlantes, disimulados en árboles artificiales que hay en el museo, cuentan cuentos infantiles al oído de los que se acercan. Supongo que eran cuentos infantiles. Pero también vi en ese museo una exposición de dibujos de Tom Seidmann-Freud, una sobrina de Sigmund Freud. Era hija de la hermana de Sigmund, María 'Mitzi' Freud, que se había casado con Moritz Freud. Ellos la habían nombrado Martha-Gertrude, pero ella,

a los 15 años, se cambió el nombre por Tom, por entender que, siendo mujer, no tendría muchas chances de éxito en las artes. Tom Seidmann-Freud, entre otras cosas, realizó dibujos para cuentos infantiles. Perseguida por judía, elogiada por Walter Benjamin, su vida no fue muy larga: a los 37 años se dejó morir de hambre, tiempo después que su esposo, Jakob Seidmann, se suicidara por el fracaso de la editorial que tenían juntos. Este nuevo lazo entre los apellidos Freud y Grimm, entre cuentos infantiles, entre literatura y psicoanálisis, refuerza para mí esa apuesta de Freud, recurrir al arte para leer aquello que al psicoanálisis se le dificulta formular. Y es lo inquietante lo que sostiene ese punto de cruce.



Dibujos de Tom Seidman-Freud

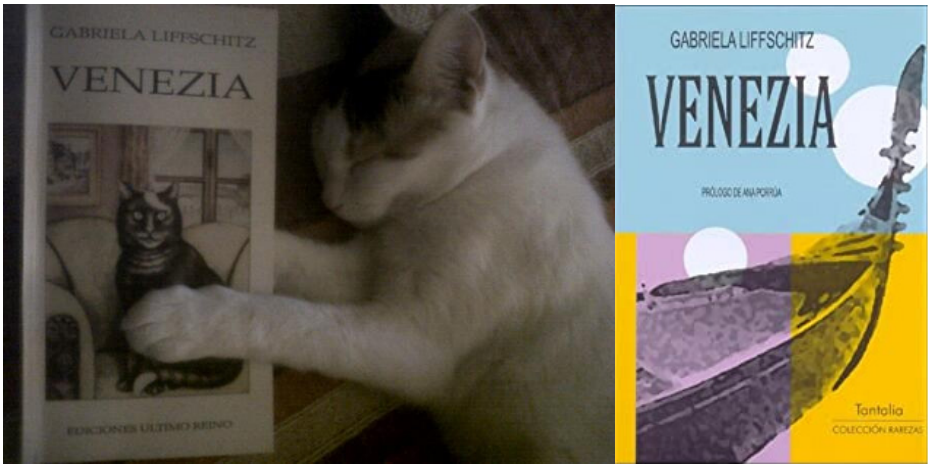
*Venezia* es el título del libro del que voy a hablarles. Escrito en prosa poética por Gabriela Liffschitz, fue publicado por primera vez en Buenos Aires en 1990. Venecia podría ser un lugar de encuentro amoroso. ¿Qué pareja no sueña con viajar juntos a Venecia? Pero Venecia también es bruma, canales, pequeños pasadizos, todo eso que muy bien puede hacer emerger lo inquietante. Sin embargo, no es la descripción de la ciudad un asunto del libro. Salvo nombrar algunos lugares muy conocidos, el texto no se detiene en detalles que podrían crear un clima. Parece que para la autora hubiera alcanzado con la palabra del título, *Venezia* (pronúnciese en italiano), para que en la imaginación del lector se componga un lugar de extrañeza. El texto comienza así:

> Ahora la expresión del gato me atormenta; ahí, tendido como un duelo que se ha disimulado.
>
> Es la expresión del apasionamiento repentino de ese gato por la vida lo que atormenta; como si sólo a último momento hubiera condenado su muerte por mi mano; sólo por ya saberse muerto.
>
> Hay cierta cosa indigna en la mirada del que muere; quien sea que indigna y muere mira desproporcionalmente.
>
> Para el otro el que muere miente, utiliza ese tipo de mentiras que compromete a fondo a quien cree dominarlas. [1]

Seguramente todo esto resulta tremendamente enigmático, porque en vez de hablar de Venecia como lugar, el asunto es un gato. Alguno se dirá: "Aquí hay gato encerrado." Sí. Y para desentrañar el asunto debemos atravesar el libro hasta saber que el gato retornará al final del texto.[2] El libro está compuesto por fragmentos de prosa poética en los que, de pronto, la misma palabra juega una significación distinta, o un sustantivo pasa a ser un verbo. La palabra "duelo", que está en el fragmento citado, aparece más adelante en expresiones como "Me duelo."[3]; o, "Soporto, conduelo el agujero de mi boca."[4] Un ejemplo de sustantivo utilizado como verbo es la frase: "*Venezia* donde cripto."[5] Aquí, la palabra "cripto"[6], que podemos relacionar con cripta como un lugar donde se oculta algo o se sepulta a alguien, aparece para decir de otro modo, un poco más siniestro, ocultar: "yo cripto". Estos juegos con el lenguaje en este texto, como también en otros textos de Liffschitz, muestran una constante en su escritura, una constante que hizo que algunos calificaran de epifanías los fragmentos de sus textos. [7]

---

1 Liffschitz, 2006, p. 13.
2 Curiosamente, la primera edición, hecha por Liffschitz, tenía en la tapa un gato, la segunda edición, ya muerta la autora, escogió las góndolas que evocan la ciudad.
3 Liffschitz, Gabriela, *Venezia*, p. 35.
4 *Ídem*, p. 37.
5 *Ídem*, p. 17
6 Sabemos su significado, por ejemplo, por las criptomonedas, pero no es de uso en el español común. Cripto quiere decir oculto.
7 De este modo Paola Cortes Rocca calificó la escritura de Liffschitz en su "Prólogo" a *Un final feliz (Relato sobre un análisis)*, p. 10.




Tapas de la primera y segunda edición de Venezia.

Epifanía es una palabra que, en su origen, fue religioso. la manifestación o la aparición de lo divino en la realidad. Lo más conocido es lo que en el cristianismo se llama epifanía de Jesús, es el día de Reyes, 6 de enero, momento en el que se dio a conocer a Jesús a los Reyes. Aunque las epifanías no son exclusividad del cristianismo, se puede también hablar de epifanía en las prácticas de los chamanes, de los profetas o de los brujos. Es interesante que un gran católico como lo fue James Joyce, tomó esta cuestión del catolicismo y la llevó a la literatura. Joyce llegó a escribir un libro de epifanías, que después incorporó en sus relatos, sobre todo en *Dublinenses*. Las epifanías en Joyce son relatos que se alejan de la temporalidad y se abocan a un núcleo narrativo, a una totalidad condensada por decirlo de algún modo. Como ustedes sabrán, Jacques Lacan dedicó un seminario a Joyce. Como era bastante ignorante de Joyce, en ese seminario se ayudaba con Jacques Aubert. En la reunión del 20 de enero de 1976, Aubert habló de las epifanías de Joyce diciendo que se trataba de "sainetes expresivos realistas". También, citó una frase de *Stephen el héroe*, donde Joyce postuló que una epifanía era "una súbita manifestación espiritual, bien sea en la vulgaridad del habla, o de gesto, o en una fase memorable de la mente […] una definición bien pulida, muy didáctica y Tomás-de-

Aquinizante."[1] En otra sesión, del 11 de mayo, Lacan, que siempre llevaba agua para su molino, habló de un punto de falla del nudo borromeo, y que, en ese lugar, donde se unen el inconsciente y lo real aparecía… ¡la epifanía! Recurrir aquí a la epifanía no es sólo porque eso es parte del estilo de escritura de Liffschitz, sino que también, porque a nuestro entender, se acerca a lo que en 1919 Freud trataba de cercar.

Los fragmentos de prosa poética con los que está construido *Venezia* manifiestan algo, no necesariamente concreto ni explícito, sino que más bien se crea un clima del que no es fácil encontrar los hilos. De todos modos, quisiera detenerme en dos hilos de lectura. El primero, ya se habrán dado cuenta, se trata del gato. El libro comienza con el gato y termina, literalmente, con el gato. Pero también aparece en varias páginas en el recorrido del texto[2] que no es muy largo, sólo son 32 páginas. Lo que importa del gato son ojos. Y esto es como una especie de confluencia de los ojos con el animal gato, porque los ojos también tienen una insistencia bastante grande en el texto. [3]

El final del texto, donde nos encontramos de nuevo con el gato y los ojos,

---

1

También según Aubert, Joyce hizo breves apuntes que, a veces, tenían un sesgo teatral, como diálogos o acotaciones escénicas, otras veces eran poemas en prosa, oníricos o alucinatorios, pero sobre todo eran pequeños textos acabados en sí mismos, y que él nombró epifanías. Entre 1900 y 1904 escribió cerca de 40 epifanías, que pensó, en principio, publicarlas juntas, pero que luego resolvió incorporarlas a otros textos. Además de *Dublinenses*, sus libros más importantes, *Ulises y Finnegans wake* también podría decirse que están construidos con epifanías. Es posible leer esto en las sesiones d*El seminario* en https://www.lacanterafreudiana.com.ar/lacanterafreudianajaqueslacanseminario23.html A modo de ejemplo cito la epifanía joyceana n° 8:

> Nubes pesadas han cubierto el cielo. Donde tres caminos se encuentran y ante una playa pantanosa, un gran perro está recostado. De tiempo en tiempo levanta su hocico en el aire y profiere un prolongado y afligido aullido. Las personas se detienen a mirarlo y siguen adelante; algunas permanecen, apresadas, tal vez, por ese lamento en el que asemejan escuchar la expresión de su propio dolor, que alguna vez tuvo voz pero que ahora está mudo, sirviente de laboriosos días. La lluvia comienza a caer.
>
> *Dull clouds have covered the sky. Where three roads meet and before a swampy beach a big dog is recumbent. From time to time he lifts his muzzle in the air and utters a prolonged sorrowful howl. People stop to look at him and pass on; some remain, arrested, it may be, by that lamentation in which they seem to hear the utterance of their own sorrow that had once its voice but is now voiceless, a servant of laborious days. Rain begins to fall.*

Encontrado en marzo 2018, https://buenosairespoetry.com/2017/06/27/epifania-no-8-de-james-joyce/ También Gilles Deleuze escribió sobre la epifanía en *Interpretación y diferencia*, aunque no nos detendremos en sus formulaciones.

2 Liffschitz, G., *Venezia*, pp. 21, 36, 42, 43 y 44.

3 *Ídem*, pp. 18, 20, 21, 25, 29, 34, 35, 36, 42, 43, 44.

resulta ser una escena mortífera. Allí sabemos por qué hay un gato muerto al comienzo, aunque eso no responda exactamente a las preguntas de qué duelo se trata, de qué indignación y de qué mentira sería cuestión, asuntos que, al inicio, y de pronto sólo con este texto, resultan demasiado enigmáticos en sí mismos. En la escena final, la protagonista dice que está sola, "salvo por el gato".

> El gato me mira, sé que está mirando aquello que yo no puedo ver; el tiene el poder de escamar el ojo para que yo sólo intuya el destino de su mirada.[1]

Escamar podrá hacerles pensar en un pez, hablando de gatos, pero la palabra puede ser sustituida por ocultar o disimular. Esto importa porque aquí se distingue claramente entre ojo y mirada. La protagonista le dice al gato que no mire de ese modo, porque el gato, entre otras cosas, "execra los placeres de la devoción por *Lo siniestro*"; y "… la blancura nublada y negruzca de este gato no es más que un insulto", escribe el texto. Dice: "Me levanto, ahora soy yo la que mira al gato y se lo digo, le digo: Nadie podrá defenderte gato."[2] La protagonista persigue al gato y lo toma por cuello entre las manos para matarlo. El gato, como todo gato, le muerde el brazo con "las agujas que sólo puede poseer una boca de gato." "Yo aprieto su garganta, sus pelos de gato; el se aferra, araña, hunde, sangra sus uñas en mi carne." El gato se escapa, "corre aterrorizado entre sus patas de gato"[3], "corre más que yo que todavía no he sido gato", mostrando el "brillo de gato en los ojos", como una "ráfaga blanca de gato en los pelos de gato". "Gato, te odio", le dice la protagonista, y logra apresarlo de nuevo por el cuello para golpearle la cabeza contra un árbol:

> Mi brazo sangra atravesado de gato que como acróbata arquea, flexiona, implora su cuerpo de gato. Vuelvo a golpear el árbol, muerdo los dientes, mis manos aprietan el cuello del animal. Los ojos le resaltan la boca en toda su amplitud.[4]

1 *Ídem*, p. 42.
2 *Ídem*, p. 43.
3 *Ídem*, p. 44.
4 *Ídem*, p. 45.

¿Por qué es tan imperioso matar a un gato dañándose de ese modo? ¿Cómo la mirada de un gato se volvió tan persecutoria? ¿Qué hacen los ojos y el gato en un libro titulado *Venezia*? Sí, es curioso que eso suceda en una ciudad como *Venezia*, un lugar donde cualquiera va ver y no a ser perseguido por una mirada. Cuando estamos de turistas en una ciudad como Venecia vamos a ver. Los turistas más domesticados van a ver lo que hay que ver, los turistas más salvajes, buscan encontrar aquello que no es común, lo que los demás no ven, pero siempre está el ver como algo privilegiado. Y si ese mirar del turista se invierte, si en vez de ver, sucede que algo nos mira, se produce algo inquietante, se genera la extrañeza de ser mirado con una mirada, que por lo menos, resulta incómoda. Seguramente les habrá pasado de entrar a un lugar como turistas a mirar y sentir que los del lugar, en vez de seguir con lo suyo, devuelven la mirada. Y ese encuentro de miradas es algo que difícilmente se pueda sostener. Los trayectos de la mirada son muy distintos si uno va a un pueblo perdido en medio de la nada, allí sabemos que seremos mirados por los del lugar, nosotros somos extraños. Diría que todo el texto de Liffschitz es una manifestación de la mirada, una epifanía de una mirada que vuelve a la protagonista demasiado vista. Y eso sucede de manera inversa al libro de Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*, donde el gato se diluye y queda sólo una sonrisa sin gato. En *Venezia* hay una mirada que se advierte en los ojos de un gato y luego todo el gato se vuelve mirada, de tal modo, que es necesario destruir al gato para eliminar esa mirada, porque, aunque no se vean los ojos, el gato igual es mirada. La muerte del gato sobreviene porque la protagonista no soporta una mirada que aparece en los ojos del gato, una mirada que se vuelve gato, una mirada que escapa, pero no deja de estar siempre presente. En el Río de la Plata, se llama ojos de gato a ciertos artefactos reflexivos que se usan para que se identifiquen las bicicletas, son artefactos cuyo brillo se ven de todos lados al reflejar la luz. Ahora bien, ¿por qué el gato se volvió mirada de ese modo? Tal vez el gato no es más que un portador de la mirada, o en el gato, donde no tendría por qué, aparece una mirada insoportable. ¿De dónde viene la mirada o, de quién era esa mirada?

Una pista es que, en Buenos Aires, también se utiliza la palabra gato para

nombrar a aquellos varones que son o se creen lindos.[1] Esto lleva al otro hilo de lectura que tiene que ver con la presencia de la familia de la protagonista en el texto *Venezia*: el padre, la madre y la hermana. La relación con unos y otros aparece desperdigada en el texto. Como también hay un héroe que aparece y desaparece repetidamente, sin que uno sepa de quién se trata, que obliga a preguntarse a quién se le atribuye ese heroísmo, o, más bien de qué materia está confeccionado ese héroe. Cito un fragmento, una epifanía de *Venezia*:

> Por las mañanas exhibo ojos hinchados y surcos displicentes; los filtrajes de mí que ya no puedo ocultar.
>
> Entonces me digo: mi padre no me quiere, y agrego entusiasmada: nunca me ha querido; e intento darle una razón a mis monstruosidades.[2]

"Mi padre no me quiere" podría ser la razón de las "monstruosidades", de los "ojos hinchados", algo que aparece epifánicamente en un momento, como una intuición, como una iluminación. Un par de hojas más adelante podemos leer una palabra extraña: "Me recorro orfada."[3] ¿Qué quiere decir "orfada"? Resuena "orfanato" y "huérfana". Se trata de la invención de una palabra. Alguien puede ser "huérfano" porque ha perdido sus padres que han muerto, pero alguien es "orfado" cuando su padre o su madre realizan algún tipo de acto que vuelve a alguien huérfano. Es decir, un padre que reniega de su hija, que no la quiere, o que reniega su condición de padre, ese padre, vuelve a su hija "orfada". Hasta Liffschitz no teníamos en español una palabra para ese acto de un padre o una madre que renuncia a su nominación o a su función, sin que haya sido a causa de la muerte. Los dos hilos de lectura que planteo de *Venezia* confluyen, la cuestión del padre que "orfa" a la hija y una mirada que se ha vuelto persecutoria. Aún sin que se entienda demasiado, eso puede ser una pista que vincule la muerte del gato con ese duelo que se ha disimulado, como aparecía al comienzo del texto. Ni siquiera la belleza o los misterios de

1 Actualmente es un sobre nombre para el presidente argentino, Mauricio Macri, pero también tiene otro sentido en Buenos Aires, se habla de "un gato" cuando se refiere a una prostituta.
2 Liffschitz, G., *Venezia*, p. 34.
3 *Ídem*, p. 39.

Venecia pueden tender un velo sobre las vicisitudes de esa mirada, ni sobre su fin.

Con Liffschitz tenemos algo sumamente excepcional. Casi quince años después de la publicación de *Venezia*, fue publicado el relato del análisis que ella hizo con un lacaniano. En el 2004, luego de muerta Liffschitz se publicó *Un final feliz (Relato sobre un análisis)*. Allí, hay una referencia a *Venezia* ("mi primer texto"[4], dice), e, inmediatamente habla de su padre supuestamente ausente, pero que, por estar ausente, "como no estaba en ningún lado estaba en todos lados."[5] También hay una referencia a su viaje a los 20 años, de Buenos Aires a Europa, en busca de su padre que se había ido de la Argentina "bajo el ala del exilio político" (el héroe)[6] y vivía en París (lugar de orígenes). Por el relato de su análisis nos enteramos que el padre se niega a verla, pero como ella lo amenazó con montar guardia frente a su casa, él accedió a verla quince minutos, por única vez. Aquí la cuestión de la mirada retorna de ese modo, una mirada que se niega. Pero, además, en el relato de su análisis, ella escribió lo que sería una escena infantil en la que aparecen el padre y la madre discutiendo, y ella, niña, que quiere que su padre la mire. Pero eso no pasa, el padre, no la mira. Tan importante resultó esta escena para Liffschitz que la ubica como la que condujo a su "fin de análisis", y lacanosamente propuso que se trataba del "atravesamiento del fantasma".[7] Se podría decir que se trata de un sujeto y la mirada como objeto, en tanto el sujeto no es objeto de mirada. En el cruce de un relato ficcional, *Venezia*, y un relato testimonial de un análisis, *Un final feliz*, se hace patente que la existencia de Liffschitz gira en torno a la mirada, constituyendo una fantasía que podríamos llamar *hacerse ver*. Ambos textos muestran una fantasía donde la mirada resulta una pieza esencial, tanto porque es buscada como porque se vuelve persecutoria. *Venezia* parece ser una elaboración ficcional de los avatares persecutorios de la mirada paterna. *Un final feliz* presenta el recorrido por el cual se ubica esa mirada, tanto en su historia como en los modos en que operaba.

4 Liffschitz, G., *Un final feliz (Relato sobre un análisis)* p. 78.
5 *Ídem*, p. 79.
6 *Ídem*, p. 55
7 *Ídem*, pp. 108-109.

Volviendo al artículo de Freud, otra de las cuestiones clave de la versión de Klimkiewicz, es que nos proporciona el texto de Jentsch que Freud tomó como base de discusión. El gato de *Venezia* es portador de algo humano que no se corresponde, es decir, tiene una mirada que es animada de un modo inesperado en un animal. Desde esta óptica podríamos estar en el campo de las formulaciones de Jentsch. Pero también es posible afirmar, en el sentido freudiano, que esa mirada está donde no debería estar, como Freud citaba la frase de Schelling: "Se denomina unheilmlich a todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto… no obstante ha salido a la luz."[1] En un lugar al que se va a ver, Venecia, un animal familiar (o semifamiliar, porque no deja de ser un felino), un gato, se vuelve persecutorio por una especie de inversión de la mirada omnividente: si Venecia es un todo a ver, ella es vista de todos lados. Pero también podría darse otro paso más planteándose que esa mirada aparece bajo el modo en que Lacan leyó el artículo de Freud, postulando que *la angustia*, no es sin objeto, cuestión que es evidente con Liffschitz, tanto en *Venezia* como en el relato de su análisis. La lectura que Lacan hizo del artículo de Freud en la sesión del 5 de diciembre de 1962, en el *Seminario La Angustia*, claramente plantea la cuestión del objeto, el deseo y el Otro. Allí, donde el deseo entra en el Otro, bajo el objeto que se es para él, todos los significantes están ligados para esa subjetividad. Para Lacan, cuando aparece algo del orden del objeto *a* en lo familiar emerge *la angustia*. Es de ese modo que leyó el artículo de Freud. Incluso planteó la importancia de la ficción, porque allí sería donde el asunto está mejor articulado, casi como una demostración, en tanto en la ficción "vamos a poder ver la función de la fantasía." Desde esa lectura absolutamente novedosa que hizo Lacan de Freud, se podría decir que la fantasía es mostrada en la *Venezia* de Liffschitz, por lo menos en algunos de sus sesgos. Se manifiesta de ese modo sorpresivo, la afecta bajo el modo de *la angustia*, de *Lo siniestro*, de *lo ominoso*, de la inquietud, de lo perturbador. Pero también la mirada como objeto es demostrada por el relato de un análisis, donde *la angustia* aparece con una insistencia mayor, y que, incluso tomando el relato *Venezia*, a través de diversas epifanías de la mirada, podría llegarse a aislar una fantasía, *hacerse ver*, donde la mirada como objeto *a* se manifiesta

1 Freud, Sigmund, *Das Unheimlich*, p. 55.

tanto al ser temida como buscada, tanto deseada como inquietante, aún en la constancia de un manto de angustia.

Ese último paso que dio Lacan, luego que Freud diera el suyo frente a Jentsch, fue posible a partir de la instauración de un nuevo paradigma en el psicoanálisis, RSI. Es en el cruce de los tres registros que se produce y se puede, más o menos recortar, ese objeto que a la vez es buscado y a la vez provoca angustia, ese objeto que está del lado del Otro, pero también del lado del sujeto, ese objeto que tiene efectos de persecución pero que también está en el erotismo. Ese objeto sólo pudo ser aislado o inventado a partir de la instauración del ternario RSI.

Si al inicio incluí a Tom Seidmann-Freud fue porque nos permite preguntarnos, a través de los cuentos infantiles, ¿por qué a veces no es suficiente la palabra? Y a la vez, ¿por qué pedir que las palabras den lo que no pueden dar, no por impotencia sino por imposibilidad? Es claro que lo imaginario no se reduce a las imágenes, también la palabra forma parte de lo imaginario, pero lo que me parece de interés en este punto, es que el lenguaje es insuficiente para decir, que no puede decir todo y por eso a veces se acompaña de imágenes para intentar recortar lo real. Los relatos de Liffschitz son una forma de mostrar la importancia de los tres registros para cercar algo, en este caso, el objeto mirada. Ese paso de Lacan de proponer tres registros obliga a reconsiderar algunas cosas hacia atrás, por ejemplo, a partir de lo que se formulaba respecto al lenguaje en épocas de Freud. Émile Benveniste, lingüista, fue sensible al "sentido antitético de las palabras primitivas"[2] al que era afecto Freud. Benveniste planteó la necesidad de "apartarnos de correlación 'vivida' entre la lógica onírica y una lógica de una lengua real"[3], porque en Freud siempre se trató de una búsqueda constante de los orígenes, sea del arte, de la religión, de la sociedad, del lenguaje. Esa búsqueda era una marca de época, una época donde el peso del romanticismo era claro, y, hay que decirlo, una época en la que no había lingüistas sino filólogos.

2 "Lo que Freud pidió en vano al lenguaje "histórico", hubiera podido pedírselo, en cierto modo al mito o a la poesía." (p. 83) Por otro lado, "Freud creyó encontrar en K. Abel la prueba de que "la práctica indicada de la elaboración de los sueños coincide con una peculiaridad de las palabras antiguas." (p. 79), asunto del que, según Benveniste, ningún otro de los que se ocupaban del lenguaje sostuvo en su tiempo ni más adelante.
3 *Ídem*, p. 83.

La restitución de parte de los hermanos Grimm que hizo Klimkiewicz me condujo a un texto que escribió uno de ellos. Jacob Grimm fue un filólogo importante en lengua alemana, y sus investigaciones tuvieron tanto peso que hay en el campo del lenguaje una ley Grimm. Hacia 1858 publicó un texto bajo el título *Sobre el origen de la lengua*. Allí plantea cosas absolutamente formidables como que un recién nacido es apto para cualquier lengua, que los hermanos estornudan del mismo modo, o sea, tienen un modo familiar de estornudar[1], y también, maravillosamente, escribió sobre la "fuerza curativa del lenguaje".[2] No puedo decirles que Freud tenía este texto en su biblioteca, porque no es así. Pero muestra un corte de época, porque una de las cuestiones que discutía Grimm era la necesidad, en ese tiempo, de sacarle la lengua al campo religioso, y considerar la lengua como una producción humana, y que, por lo tanto, no se trataba de buscar sus orígenes sino de estudiar sus transformaciones. Pero si traigo ese sesgo más del orden del lenguaje es porque también tiene relación con un corte en el psicoanálisis que se correlaciona con el desplazamiento de filología por la lingüística. Uno de los efectos de la invención de la lingüística fue la posibilidad de inventar el ternario RSI, cuestión que produjo Lacan. El dualismo de Freud y la preocupación por el origen orientan su búsqueda del sentido antitético de las palabras[3], mientras que, para Lacan, la arbitrariedad del signo que funda la lingüística no busca una representación total por parte de la palabra, sino que la palabra vale más en sus efectos puntuales, incluso por sus límites y sus posibilidades de invención.

Se podría decir que el objeto *a* de Lacan no dice lo que dice el *Unheimlich* de Freud, pero no se trata de falencias del francés ni del español, ni de ninguna otra lengua, sino que, justamente la idea de un algoritmo propicia a no quedar sujeto a las palabras de una lengua y sus particularidades. Lacan, con su fábrica de algoritmos, fórmulas, esquemas, todo eso que propuso del lado formal, tenía como objetivo tratar de no quedar sometido a lo imaginario. En este punto se vuelve absolutamente necesario con-

1 Seguramente no sólo los hermanos Grimm.
2 Grimm, Jacob, *Sobre el origen de la lengua*, p. 80.
3 Es curioso que Freud señalara que partió de casos particulares, (*Das Unheimlich*, p. 45) y sin embargo aborda la cuestión del lado de la lengua.

siderar los planteos que podemos leer, por ejemplo, en el *Vocabulario de las filosofías occidentales. Diccionario de los intraducibles*. En la introducción que hizo Barbara Cassin, quien dirigió este proyecto, muestra claramente que las quince lenguas llamadas occidentales, cada una de ellas, tiene potencialidades que permiten decir cosas que otras no. Eso hace que haya intraducibles, la cuestión es cómo arreglárselas con eso, y no sólo, porque Cassin también tomó en cuenta eso que Lacan llamó lalengua[4], todo junto, por lo tanto, los recorridos que atraviesan cada lengua en distintos sentidos, y con los mismos sentidos. Pero el proyecto de Cassin no incluyó el término alemán *Unheimlich*[5], tal vez más problemático para el campo freudiano que para las filosofías. Este *Vocabulario* y *Diccionario de intraducibles* abre una vía para no quedar atrapado en la impotencia de una lengua, sino que empuja a explorar las potencialidades y los límites. *Unheimlich* es intraducible, y la introducción del término en español muestra "que no deja de (no) traducirse"[6]. Tal vez lo más importante de esa (no) traducción son los síntomas que provoca esa (im)posibilidad. El recorrido de Liffschitz hace presente lo que puede llegar a decirse a través de distintas epifanías de la mirada, construidas en la ficción, ratificadas en un análisis, que no sólo tienen que ver con lo inquietante, *lo ominoso* o *Lo siniestro* (*Unheimlich* no nos salva de eso), y aquí lo sintomático, lo que tal vez se hace más difícil de percibir, es que también se trata de algo buscado, deseado y por eso tal vez más oculto, porque todo lo que es del orden del erotismo y del goce también pone en juego *la angustia* en relación a la presencia de cierto objeto, peculiar para cada uno, pero que en Liffschitz se hizo patente en el hacerse ver.

4 Cassin, Bárbara, *Vocabulario de las filosofías occidentales*, p. XXXII.
5 La propuesta de Klimkiewicz ya introdujo *Unheilimch* en la lengua española. Su destino lo dirá el tiempo, pero interesa diferenciarlo, por ejemplo, del modo que lo hizo Paul-Laurent Assoun en la lengua francés. Cf. Assoun, P-L., *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz,* por ejemplo, en la página 112. Allí aparece algo de orden más de orden académico, con un uso extensivo de los términos en alemán que usaba Freud, casi al modo del uso del griego, asunto que por cierto tiene su historia en el mundo germano.
6 Cassin, B., *Vocabulario de las filosofías occidentales*, p. XXIX

## Bibliografía

BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general I*, Siglo XXI, México, 2004.

CASSIN, Bárbara, *Vocabulario de las filosofías occidentales. Diccionario de los intraducibles*, Siglo XXI, México, 2018.

FREUD, Sigmund, *Das Unheimlich. Manuscrito inédito*, edición de Lionel Klimkiewicz, Mármol-Izquierdo, Buenos Aires, 2014.

GRIMM, Jacob, *El origen del lenguaje*, traducción de Juan Antonio Ennis, EDUNTREF, Buenos Aires, 2015.

LACAN, Jacques, *La angustia*, clase del 5 de diciembre de 1962.

LACAN, Jacques, *Los fundamentos del psicoanálisis*, clase del 11 de marzo de 1964.

LIFFCHITZ, Gabriela, *Venecia*, Tantalia, Buenos Aires, 2006.

LIFFCHITZ, Gabriela, *Un final feliz (Relato de un análisis)*, Eterna cadencia. Buenos Aires, 2000.

# Ese extranjero indecible tan íntimo
# Los modos del decir

Ginnette Barrantes S.

*Flac* lleva la vida de un cautivo, cuya prisión es él mismo.

Serge André [1]

Con la versión crítica, la edición bilingüe y el establecimiento del texto freudiano *Das Unheimliche* (2014), realizada por Lionel Klimkiewcz y su equipo de investigación[2], fue posible leer el contexto editorial e histórico en que Freud crea el manuscrito. También se evidenciaron las consecuencias de sus traducciones al español como "*Lo siniestro*" (López-Ballesteros, 1981)[3] y "*lo ominoso*" (Etcheverry, 2009)[4] con las consecuencias doctrinales de cada una de estas opciones[5], dando cuenta de que ninguna de ellas lograba mostrar las múltiples acepciones del término y, mucho menos, la complejidad del concepto que Freud había creado a partir del vocablo alemán. Klimkiewcz proponen un neologismo, es decir, una reapropiación del término en alemán en la lengua castellana. Si como dice Pascal

1 *Flac*, 2000, p. 11
2 Sigmund Freud, *Das Unheimlich*e [manuscrito inédito].
3 Sigmund Freud, *Lo siniestro* [Trad. Luis López Ballesteros].
4 Sigmund Freud, *Lo ominoso, Obras completas*. Trad. Etcheverry.
5 Sigmund Freud, *Lo ominoso* [Trad. José Luis Etcheverry].

Quignard (cit. por Guy Le Gaufey[1]) "el método es el camino después de que se ha recorrido", diremos entonces que hasta hoy podemos leer, a partir de *la lengua freudiana*, las lagunas y las confusiones de todo tipo producidas por los efectos de estas traducciones. Asimismo, sus aportes al elegir los términos castellanos.

Este título intenta un nuevo pasaje del término *Das Unheimliche*, acercándonos a la recepción lacaniana de éste en francés como *la extrañeza inquietante*, sugerido por el escritor ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide en su novela *Égloga trágica*[2] (1910-1911), que narra su sensación de extrañeza al volver de Francia a su querida Hacienda Piman. Dicho retorno no trata solamente de la extrañeza, sino ante todo lo entrañable que ocurre en el tiempo del olvido, al reencontrarse como extranjero en su propia tierra. Esa extrañeza, el yo oculto del regreso y el dolor del espectador impotente deben trabar un conocimiento con la inquietud que le produce "este extranjero indecible que cada cual lleva en sí".

En mi criterio, el extranjero indecible propio está más próximo a la recepción lacaniana del término traducido como *extrañeza inquietante*, que se convertirá, para J. Lacan, en el pivote de la angustia. *Das Unheimliche* incluye no solamente los fenómenos del doble, de despersonalización, de perturbación o de desconcierto, sino que además es llevado hasta el horror de la extrañeza "más radical". Así lo relata en la sesión del 5 de diciembre de 1962, en la esa extrañeza radical que afirma que el "…a (que) se apodera de la imagen que lo soporta y (entonces) la imagen especular se transforma en la imagen del doble con lo que aporta esa extrañeza radical"[3]. Durante largo periodo en la enseñanza de J. Lacan, situar este "a", representará un problema. Cuando la propia *imagen especular i(a)* reemplaza la *imagen del doble*, aparece la extrañeza radical; sin embargo, la traducción crítica de P. Roussan aporta algo que la versión milleriana

1 Guy Le Gaufey, *Una arqueología de la omnipotencia ¿De dónde viene a?*, p. 7. Didier Eribon dice en *Principios de un pensamiento crítico* que a Georges Dumezil le gustaba citar a Marcel Granet con esta cita: *El método es el camino luego de recorrido*, aunque no localiza en ninguno de los dos autores la cita Por su parte, Pascal Quignard (2014), en su libro *Morir de pensar*, cerca el método con una figura vecina: *Un viaje que avanza regresando*. Por lo tanto, el método es el camino luego de haberlo recorrido. Agradezco esta observación a Fernando Barrios, comunicación personal el 1 de octubre de 2019-

2 Zaldumbide Gonzalo, *Égloga trágica*, p. 35.

3 Jacques Lacan, Séminaire *L´angoisse*, p. 60.

de los seminarios de Lacan no ha retomado, ni en francés ni en español: el cambio de una extrañeza radical por una "amical"[4]. En dicha transformación de la imagen propia tomada por el doble, el sujeto es revelado como un objeto. El problema de objetivación del sujeto es que parte de una familiaridad y no solamente de una extrañeza radical.

Jean Allouch, en su libro *El psicoanálisis. Una erotología de pasaje*[5], anota otro de los problemas del establecimiento de los seminarios de J. Lacan, pues señala las implicaciones para abordar el registro imaginario, que irían desde la ambigüedad del terreno donde se creó la invención del objeto *petit* a, también llamado "objeto pequeño otro", que ocurrirá el 9 de enero de 1963, hasta el momento en pudo distinguirse entre el *Otro y el otro (a)*.

Es nuestro parecer que esta suerte crisis y perturbación en la distinción del *petit a* y del *pequeño otro (a)* y que modificará este término *Das Unheimliche*, en Lacan y que fue abordado en sus Seminarios desde 1959 hasta 1970[6]. Especialmente, en el aspecto de que "dicho objeto [*petit a*] es un resto que escapa del juego de la libido reversible entre i (a) e i´(a), donde dicho a no puede representar al a y al mismo tiempo lo que escapa del otro". Esta indistinción le permitió a Lacan diferenciar entre los objetos especulares, los que tienen una imagen invertida de ellos mismos, y otros que no son especularizables. Sin embargo, ello conlleva una gran complejidad al poner en relación a unos y otros objetos; por ejemplo, los dos tipos de "pequeño otro" que ha creado, los cuales hasta ese momento no estaban distinguidos.

Lacan introduce el corte entre el pequeño otro especular y ese otro objeto no especularizable. Su función significante lo designa como un objeto, pues, si bien comparten la misma letra a, ese objeto ya no es otro (*autre*),

4 Hélyda Peretti, en "Esa *extrañeza inquietante*", *me cayó el veinte. Revista de psicoanálisis*, no 10, p. 119, retoma este asunto y dice que mientras no haya un establecimiento del texto, la cuestión de esta superposición entre la imagen especular y la del doble no estará zanjeada.
5 Jean Allouch, *Una erotología de pasaje*, p.12. El "pequeño otro" se produce en un terreno ambiguo hasta la invención del "objeto pequeño a", momento en que sería posible distinguir al Otro/otro.
6 Según el Index des Nombres propes et titres d ´ouvrages, dans l ´ensembkle des séminaires de Jacques Lacan, en las sesiones 15/04/59, 28/11/62, 19/12/62, 26/06/63, 16/12/64 y 21/01/70, E.P-E.L. Paris, p.30.

ni un semejante. Aunque no es el propósito de este trabajo esclarecer las consecuencias de este corte para la recepción del *Das Unheimliche*, no queremos ignorar su relevancia incluso para el tema que hoy nos convoca.

Estableceremos ahora algunos entrecruzamientos entre el ensayo autobiográfico del filósofo del arte Jean-Luc Nancy, *El intruso* (2006)[1], y el *postfacio* "La escritura comienza donde el psicoanálisis termina" de la novela del psicoanalista Serge André, *Flac* (2000), un título quizá rimbombante que localiza demasiado los bordes de uno y otro lado y que destaca e tema del comienzo de la escritura después de un análisis y cuyo punto en común es la extranjería y la extrañeza ante la enfermedad. J-L Nancy relata la mutación sufrida por un trasplante de corazón y crea su propia figura como un intruso; su ensayo filosófico se centra en la experiencia terrorífica de cuando la técnica recrea la creación y va más allá de lo humano. Él mismo deviene en un yo que no termina de alterarse y se ve invadido por una oleada de lo ajeno. S. André, por su parte, crea un neologismo para denominar su experiencia: "extranjearse", donde la división de él mismo, entre el psicoanalista y el escritor, da cuenta de la extrañeza ante la enfermedad, vivida de manera muy distinta a la de Nancy y con un resto enigmático: haber sobrevivido mediante la escritura literaria a un diagnóstico médico inapelable.

## La (re)creación de la naturaleza

*El intruso*, para Jean-Luc Nancy, es lo que se introduce por la fuerza, lo toma por sorpresa y con la astucia de no tener el derecho a ser admitido previamente; por ello propone que "Es indispensable que en el extranjero haya algo d*el intruso*, pues sin ello pierde algo de ajenidad"[2]. Por el contrario, lo extranjero (*étranger*) se torna intruso cuando pierde su ajenidad (*étrangeté*), ya que ese "algo" de extrañeza queda en espera de su recepción: desde un afuera, estaría ya adentro, sin ser admitido. Su acogida es precisamente experimentar esta extrañeza amigable que es al mismo

1 Jean-Luc Nancy, *El intruso*, p. 54.
2 Idem, p. 11. Extranjero es extraño, ajeno. No se le puede naturalizar sin una perturbación, pues su ajenidad se familiariza.

tiempo una intrusión, pues, si se borra esta incomodidad del huésped, no se le concedería la hospitalidad. En lo intrusivo habría varios niveles de borramiento de esta permeabilidad.

En francés, el término *greffe* (injerto), al contrario de la palabra "trasplante", hace referencia a las dos operaciones, extraer e implantar el órgano extraño. Por ello, el cuerpo es protegido del rechazo inmune y debe luchar para acoger el órgano. Su primera ajenidad fue sentir que su propio corazón lo abandonaba y debía hacer propio el corazón extraño: "... desaparece la evidencia poderosa y muda que mantenía el conjunto unido y sin historia"[3]. Los médicos le advierten que ocho años más tarde padecerá de un cáncer provocado por el tratamiento y su sobrevida ocurre en este espacio de extrañeza y entre extraños. Le explican, además, que su corazón le falla porque "estaba programado para durar sólo cincuenta años", lo cual lo inserta en la extranjería (*étrangereté*) de una corta secuencia frente a una ausencia general de programación: una ajenidad frente a una naturaleza que hay que dominar y cuyo dominio técnico lo expone a una "ausencia de fin". La "vida propia" no se sitúa en ningún órgano, sino en una especie de "don del Otro", donde los donantes y receptores parecen hacer una comunidad solidaria y fraterna —él recibe un corazón de una mujer—. Sin embargo, lo innominable se comunica a través del "Otro inmunitario" y su compatibilidad, es decir, de la capacidad de tolerar la intrusión: alojar un intruso que está en él y al mismo tiempo, afirma: "Me extranjera para mí mismo".

Tanto para S. André como para J-L Nancy, la medicina se conforma con dejarlos en la categoría de "curas espontáneas" y los une esta *extranjeridad* a sí mismos. J-L Nancy sobrepasa el límite de sobrevida por la inmunodepresión, que al mismo tiempo hace aparecer los virus que siempre estuvieron invisibles y al acecho, intrusos desde siempre, sin detectar, y en esta incesante ajenidad, afirma: "*Yo mismo* me convierto en mi intruso."[4] Su supervivencia exige la vida en común con extraños y su cura al mismo tiempo lo infecta y lo enferma. Su mutación consiste en (re)crear la naturaleza, lograr una división consigo mismo que separa a vida (Zoé) de lo

3 Idem, p. 18.
4 Idem, p. 37.

orgánico (*Bios*). Para él, superar este umbral implica no sobrevivir, sino recuperar la sensación de inmortalidad compartida con toda la humanidad: lograr que este huésped incómodo ya no sea ajeno ni lo aceche desde lo oculto para manifestarse.

## El (re)comienzo: la voz de un sutil silencio

Serge André no escribe un *Postscriptum* (2005), como Jean-Luc Nancy, sino un *Postfacio* (21 de setiembre de 1999), en el que narra lo que él llama no una cura, sino un "renacimiento" que le permitió desdoblarse en psicoanalista y escritor. Su experiencia es desde el (re)nacer y no desde la (re)creación de la naturaleza.

Su novela *Flac* es heterobiográfica[1]; no toma ni su yo, ni sus vivencias como objetos de su narración. Su modo de decir es revelar a lo largo de la obra ese extranjero tan íntimo, sin convertir al narrador en una máscara del escritor; más bien su escritura logra separarlo en un *alter ego*. No atraviesa el velo ficcional revelando una verdad secreta, sino más bien destruyendo su naturaleza de semblante. Escribir es destruir esa representación para escuchar lo inaudible de la lengua.

En su infancia, su escritura comienza por la voz del Otro, por su deseo de ser leído por sus padres intelectuales y admiradores de los escritores. Luego, su relación con El Libro como metáfora de la "relación sexual": El Libro detentaría el secreto del escritor.

André denomina su escritura de "una escritura a otra", que comienza por una muerte: en abril de 1992 se le diagnostica un cáncer fulminante y le dicen que le quedan entre tres y seis meses de vida. Con esta sobrevida, como muerto en vida, empieza a escribir "El libro que llevaba en mí", afirma, "que más que un texto es una música. Un ritmo hecho texto, con palabras."[2] Luego de seis meses de quimioterapia, su médico le aconseja

1 Serge André, *Flac*, *postfacio*.
2 Le recuerda lo que Roger Laporte dijo de las *Variaciones de Diabell*i de Beethoven, citando a Reyes 1 (19-11-13), "Una voz de sutil silencio", p. 163.

escribir ese libro, "¡Pues uno nunca sabe!", y así, todo recomienza. El título de su *postfacio* es tajante "La escritura comienza donde el psicoanálisis termina". No es un resto de su análisis, no es una escritura en, por o desde el análisis. Simplemente la escritura de su novela lo ha *extranjeado*.[3] Este neologismo nomina esa "parte extranjera al análisis" que solamente pudo vivir después del recomienzo por y con el escritor. Al terminarlo supo que se había liberado, no solo de la intrusión médica, sino también de aquello que lo había enfermado, y que el escritor, al abrirle la puerta, lo revela como un desconocido para sí mismo. Se ha *extranjeado* y ha hecho una demolición de las palabras, las despanzurra, las martilla y las aplasta hasta escuchar la música de su silencio. Una operación, una escritura que, como J. Lacan distingue en *Lituraterre* (1971)[4], no es una sublimación (un significante que indique la presencia de *la Cosa*). André no trabaja la palabra como signo ni como significante, sino como el vacío excavado (*creusé*).[5] Va más allá, se trata de triturar la lengua, de la lengua contra la lengua, de un despanzurramiento de la lengua que a la vez es una puesta en acto de su amor sin límites por ella, para palpar allí, al fin, un sutil silencio. En esta puesta en acto, al destruir la lengua, puede crear y recomenzar con este nuevo artificio que lo hizo devenir escritor.

Este ejercicio de escribir tratando al texto como una música para extraer ese sutil silencio comienza después de su exilio del mundo y de su subjetividad: "eso" cantaba y él permanece a la escucha, escribe el libro que siempre llevó en el buche. Su renacimiento es devenir "*extranjeado*" y descubrirse como un desconocido para sí mismo. Esa parte extranjera de sí mismo no es reducible al simbólico, a una totalidad del discurso que puede decirse con las palabras y sus significados. Esta parte emergió con su novela. No existía antes y recibió la vida no como un yo (*Bios*) sino de otro (*alter ego* del escritor) que lo prolonga "más allá" en esta reescritura

3 Bárbara Cassin, en *La nostalgia ¿Cuándo es que, por fin, uno está en su hogar?*, p. 11, en su ensayo sobre cuando uno está "como en casa" (*chez soi*), se refiere a una ¿extranjería amical? La nostalgia no es la añoranza del retorno al hogar, sino una "ficción adorable" y un hecho de la cultura.

4 Jacques Lacan, *Lituraterre* Publicado originalmente en la revista *Littérature*, no 3, 1971, número consagrado a Literatura y Psicoanálisis.

5 Annick Ver Allaigre, "Reescrituras en las obras de Mallarmé: cavar la presencia, firmar la ausencia", *Claroscuro. Cuadernos de Psicoanálisis*, 2013. Este cuaderno publica algunos trabajos del coloquio *Racines á Nu, La vida en la escritura, escrituras vitales y otras (auto)ficciones*, realizado por Claroscuro y l`*école lacanienne de psychanalyse*, en París, Francia, el 14 y 15 de octubre de 2011.

que fue su renacer. Este huésped incómodo atravesó la barrera, ya no como un intruso o como una parte de sí mismo reprimida que hubiera escapado al análisis, sino como una *extranjeridad*, que no es ni especularizable ni imaginarizable, sino por el contrario, una puesta en acto, algo hecho con y desde el arte. Algo que no es alguien y que no podría haberse producido sin la puesta en acto de su escritura. No tuvo la expectativa de curarse mediante el arte o la cura hecha arte.

La helenista y psicoanalista Bárbara Cassin (2014) se pregunta cómo podríamos hacer sentir al extranjero "como en casa" (*chez soi*)[1]. ¿Cómo atravesar esos litorales de *extranjeridad*, incluyendo la de sí mismo? Recurre a Freud cuando afirma que nada es más aterrador que la *extrañeza* (*Unheimliche*). *La extrañeza inquietante*[2] permite interrogar esta operación cuando el propio hogar o *patria (heimat)* se torna extraño (*unheim*). Freud supo que no eran opuestos y resolvió la paradoja: lo familiar puede tornarse ajeno. Ni la patria, ni la identidad, ni el hogar son una evidencia. La *extranjeridad* y sus diversas operaciones cuestionan la extrañeza de un "ida y vuelta". Es también la pregunta de Milan Kundera en *La ignorancia*[3], cuando cuestiona por qué se privilegia el erotismo de Penélope, quien espera eternamente el regreso de Ulises, mientras que Calipso lucha por retenerlo en su isla.

Para concluir, al aplastar las palabras, André logra una demolición de esa "cosa informe y sin rostro", que no consistió en abordar hechos subjetivos como efecto del discurso, ni atravesar el "fantasma de eventración", puesto en escena en su novela, sino que nos habla una transfiguración: "Eso se habla". Mientras que Nancy queda como un doble de sí mismo, un extraño que es su *yo mismo* y que describe como una mutación; por el contrario, André con su escritura da cuenta de un corte, una división

1 Coloquio *Effet de dire*, de la *école lacanienne de psychanalyse*, París, junio de 2014. Coloquio de *Traductología*. Escuela de Lenguas Modernas e Instituto Francés para la América Central (IFAC), durante la visita de Annick Allaigre, rectora de París VIII, a la Escuela de Psicología, Universidad de Costa Rica, noviembre de 2017. La ponencia: *Traducirse*.

2 B. Cassin, "La nostalgia. Ulises, Eneas, Arendt", *Nueva Visión, Argentina, 2014, en la pág. 29, cita la versión francesa: "Das Unheimliche"* (1919), GW., t.12 trad. al fr. B. Béron, *L´ Inquiétante Etrangeté et autres essais*. París, Gallimard, "NFR", 1985. P.215 y ss (*Obras completas*, volumen XVIII, 11, Buenos Aires, Amorrortu, *Lo ominoso*. P 220).

3 M. Kundera. La ignorancia, Tusquets, España, 2000.

en sí mismo que lo extranjera. *Flac* es un doble de sí mismo que el escritor ha creado y que el psicoanalista no puede presentar como un objeto perdido, sino como una creación. Entre el analista y el escritor lo que se establece es una no-relación que da cuenta de su propia transfiguración, cuyo efecto de cura fue una novela.

Con J. Lacan, podemos ahora interrogar esa "extrañeza amical" y no tan "radical" y sus múltiples transfiguraciones. J. Lacan no estuvo exento de resplandores, como aquel que experimentó con la intensidad del brillo, sin nada de sombra, mientras sobrevolaba las estepas nevadas siberianas. El brillo encandilador producía sobre la blancura del suelo un relieve. Sobre esta Litura se inscribe la letra, que permite trazar el borde o litoral entre el semblante y la escritura. Las excavaciones de este vacío, como en esa estepa siberiana para Lacan, es la hoja en blanco que resplandece como otra escritura que toma la vida no como una historia, sino como un enigma en el vértigo de la creación.

# Bibliografía

Allaigre, Annick, "Reescrituras en las obras de Mallarmé: cavar la presencia, firmar la ausencia", Trad. Claude Allaigre, *Claroscuro. Cuadernos de Psicoanálisis,* San José, Ediciones ViEros, 2013.

Allouch, Jean, *Una erotología de pasaje*. Trad. Silvio Mattoni, Córdoba, Litoral, école lacanienne de psychanalyse, 1998.

André, Serg, *Flac*, México, Siglo XXI Editores, 2000.

Cassin, Bárbara, *La nostalgia ¿Cuándo es que, por fin, uno está en su hogar?* Ulises, Eneas, Arendt, Buenos Aires, Nueva Visión, 2014.

KUNDERA, *Milán. La ignorancia*, España: Tusquets, 2000.

Lacan, Jacques, *Lituraterre*. Versión crítica de R. Rodrñiguez Ponte, EF, Buenos Aires.

Lacan, Jacques, Séminaire *L´angoisse* (1962-1963), versión de Jacques Alain Miller, París, 2004.

Le Gaufey, Guy, *Una arqueología de la omnipotencia ¿De dónde viene a?*, Trad. Graciela Leguizamon, Córdoba, Ediciones literales, 2016.

Nancy, Jean-Luc, *El intruso*, Trad. Margarita Martínez, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006.

Peretti, Helyda, "Esa *extrañeza inquietante*", me cayó el veinte. Revista de Psicoanálisis, nro. 10, México, otoño de 2004.

Sigmund, Freud, Das *Unheim*liche [manuscrito inédito], Buenos Aires, Mármol Izquierdo Editores, 2014.

Sigmund, Freud, *Lo siniestro*, Trad. Luis López Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

Sigmund, Freud, *Lo ominoso*, Trad. José Luis Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Zaldumbide, Gonzalo, *Égloga trágica*, Quito, 1998, Editorial ZFR, Quito, 1998, p.35

Coloquio *Effet de dire*, de la *école lacanienne de psychanalyse,* París, junio de 2014. Coloquio de *Traductología*. Escuela de Lenguas Modernas e Instituto Francés para la América Central (IFAC), durante la visita de Annick Allaigre, Rectora de París VIII, a la Escuela de Psicología, Universidad de Costa Rica, noviembre de 2017. La ponencia: *Traducirse*.

# ¿Sin ojos?
# A propósito de Metamorfosis de Narciso de Salvador Dalí

Karen Poe Lang

## Introducción

El 19 de julio de 1938, gracias a la ayuda de Stefan Zweig, Salvador Dalí logra finalmente, el objetivo de entrevistarse con Sigmund Freud. El encuentro tiene lugar en Londres, donde Freud se había refugiado tras la ocupación alemana de Viena. El pintor catalán viaja acompañado de Edward James[1] y escoge, para la ocasión, un único cuadro: *Metamorfosis de Narciso* (1937) que tiene la particularidad de haber sido concebido en paralelo con un poema del mismo nombre. Como señala Dalí, en el prólogo del poema, se trata de: "El primer poema y el primer cuadro obtenido enteramente según la aplicación íntegra del método paranoico-crítico".[2]

1 En 1937, Edward James estaba muy cerca de Dalí con quien había firmado un contrato por medio del cual adquiría toda la obra del artista catalán, de tal forma que *Metamorfosis de Narciso* le pertenecía. David Lomas propone que el inglés habría tenido cierta influencia en la elección del tema del cuadro ya que, además de *marchand*, James estaba relacionado con el grupo de poetas ingleses conocido como los uranistas quienes ensalzaban un ideal helénico del amor pederasta, dentro del cual, Narciso era una figura muy apreciada. Este grupo jugó un papel importante en el desarrollo de una conciencia homosexual que desafiaba el oprobio al cual era sometida por la sociedad victoriana dominante. David Lomas, "Sobre el narcisismo en Dalí: Una introducción" en *Metamorfosis de Narciso*, 118-119.

2 Dalí, Salvador, *Metamorfosis de Narciso*, sp. En 2008, la Fundación Gala-Salvador Dalí publica una versión en castellano del poema, a la cual adjunta un borrador incompleto del texto original en francés con las borraduras y cam*bios* que hizo el autor antes de publicarlo por primera vez el 25 de junio de 1937 en Éditions

El pintor catalán sugiere una especie de dispositivo intermedial en el cual insta al espectador a observar la tela con el poema en la mano. Además, en el prólogo antes mencionado, Dalí hace una indicación precisa sobre la manera de observar el cuadro: "Si se contempla durante algún tiempo, con una ligera distancia y cierta *fijeza distraída*, la figura hipnóticamente inmóvil de Narciso, ésta desaparece gradualmente, hasta volverse absolutamente invisible".[1]

Es posible escuchar en el oxímoron "*fijeza distraída*", que Dalí sugiere al espectador del cuadro, cierta resonancia de la "atención flotante", ese otro oxímoron que Freud proponía como recurso técnico a los analistas. Con lo cual Dalí parece ubicar la observación del cuadro como una experiencia de la misma textura vital que una sesión analítica.

No sabemos si el pintor y el psicoanalista conversaron sobre este tema, lo que sí es seguro es el interés suscitado en Freud por Dalí, testimoniado en la carta que escribe a su amigo Zweig, tan solo dos días después de la visita; carta en la cual me interesa destacar dos aspectos. El primero, es la manera de referirse al pintor como "ese joven español de ojos exaltados"[2],con lo cual Freud no se equivoca al registrar la importancia que los ojos tenían para el pintor catalán, a quién, según Laia Armengol, le gustaba exagerar la vivacidad de su mirada. Para esta autora: "La imagen pública de Dalí y la iconografía de su rostro está definida por dos elementos fundamentales: sus bigotes y sus ojos".[3]

El segundo aspecto importante de la carta es el siguiente comentario: "De hecho, una investigación analítica sobre cómo un cuadro como éste ha podido ser pintado resultaría sumamente interesante".[4] Es decir, que a Freud le llaman la atención los ojos de Dalí y el método a partir del cual ha sido realizada la tela.

---

Surréalistes de José Corti. Haré referencia a este valioso documento más adelante. Las páginas de ambos documentos, el poema y el borrador, no están numeradas

1 S. Dalí, *Metamorfosis* …, sp. Las itálicas son propias.

2 Sigmund Freud, *Letters of Sigmund Freud (1873-1939)*, London: Hogarth Press, 1961, p. 444, citado en D. Lomas, "Sobre el narcisismo …" en *Metamorfosis de Narciso*, p. 90.

3 Laia Armengol, *Dalí, icono y personaje*, pp. 105-106.

4 S. Freud, citado en D. Lomas, "Sobre el narcisismo …" en *Metamorfosis de Narciso*, p.89.

Estos comentarios de Freud que, en cierta forma, ligan los ojos de Dalí con el cuadro *Metamorfosis de Narciso* constituyen un punto de partida para este ensayo, en el cual me refiero a tres aspectos. En una primera parte, abordo las relaciones entre el cuadro-poema de Dalí y su referente mitológico en el texto de Ovidio. En un segundo momento, me refiero a la importancia de los ojos en el movimiento surrealista (a partir de un libro de Bataille) y en la obra de Dalí en particular. Finalmente propongo una conjetura en relación con un rasgo inquietante del cuadro: la ausencia de ojos en la representación de Narciso. Este hecho es aún más notable si tomamos en cuenta algunas fuentes literarias y pictóricas (que Dalí conocía) que se hicieron cargo de este personaje mitológico, en las cuales, los ojos y el trayecto de las miradas han sido una característica preponderante.

## Escrito-pintado, una relación intermedial

La historia de Narciso es narrada en el Libro III de *Las Metamorfosis* de Ovidio, quien, desde el inicio, construye una escena centrada en el juego de miradas: "Cuando divisó Eco a Narciso vagando a través de las campiñas solitarias, se inflamó de pasión por él, siguiendo a escondidas sus pasos".[5] En Ovidio, la pasión de Eco surge de la mirada que se posa sobre el objeto de amor, gesto que se repetirá en el caso de Narciso quien, mediante la superficie reflectante del agua, se encuentra con su propia imagen. Agotado por el esfuerzo de la caza, Narciso se acerca al manantial:

> Y al desear calmar su sed, creció en él otra sed. Mientras bebe, sorprendido por la imagen que contempla, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es un cuerpo lo que es agua. (…) No sabe qué ve; pero lo que ve le consume y el mismo error que le engaña le excita. (…) Tendido sobre la espesa hierba contempla la engañosa imagen con una mirada insaciable, víctima de sus propios ojos.[6]

El arte pictórico se ha interesado en representar particularmente este mo-

5 Ovidio, *Las metamorfosis*, III, p. 40
6 Ovidio, *Op. Cit.*, III, pp. 41-42.

JOHN WILLIAM WATERHOUSE
ECHO AND NARCISSUS

mento del relato, en el cual Narciso descubre su imagen y queda extasiado ante su propia belleza, como muestran los ejemplos de Caravaggio y Waterhouse[1] que Dalí conocía. En estas dos imágenes, los ojos y el trayecto de las miradas son un elemento central y en el segundo caso se representa también la mirada no correspondida de la ninfa Eco, tema recurrente en la elaboración pictórica del mito.

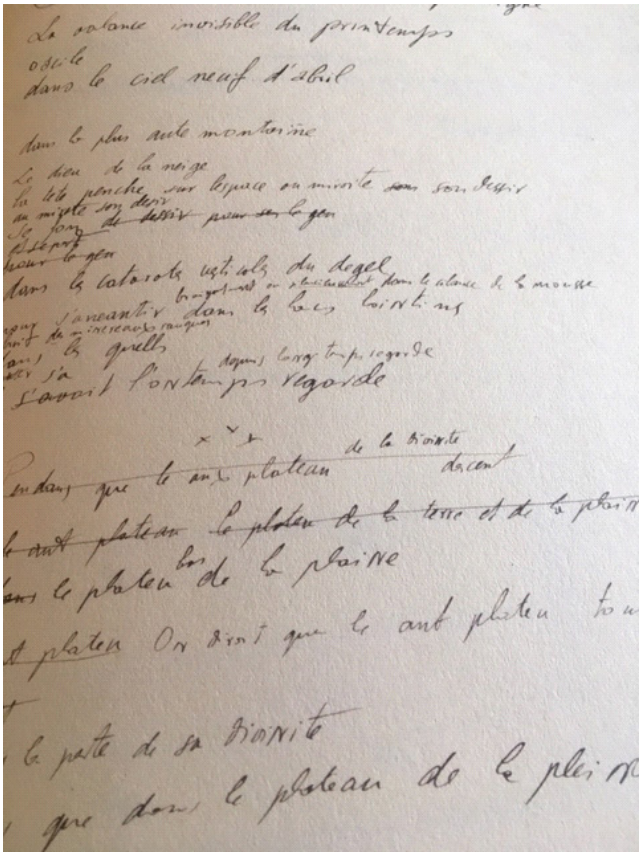
En su óleo, Dalí propone la captación simultánea de dos momentos del relato. Por una parte, el enfrentamiento del muchacho con su imagen, en el cual resuena el texto de Ovidio, para quien Narciso: "Se extasía de sí mismo; queda inmóvil, el rostro impasible, semejante a una estatua tallada en mármol de Paros".[2] Dalí transforma el mármol tallado de la estatua en la fijeza inhumana de la roca, que guarda cierta similitud con el paisaje del Cap de Creus, en Cataluña, que se observa a la izquierda del cuadro.[3] Por otra parte, fiel a su título, Dalí representa también el final de la historia, es decir, la metamorfosis del joven en flor.

Si bien Ovidio insiste hasta el final de su texto en resaltar el papel de la mirada, como se puede observar en el siguiente fragmento: "Incluso en-

1 Me refiero a dos obras canónicas sobre el tema: Narciso, (Caravaggio, 1597-1599) y *Eco y Narciso* (John Waterhouse, 1903).
2 Ovidio, *Ibid*, III, p. 41.
3 Joan Minguet, "El enigma de lo (in)visible" en *Metamorfosis de Narciso*, p. 84, propone que "la cabeza de Narciso parece haber surgido de la oquedad negra de las rocas de la izquierda de la representación".

tonces, cuando fue recibido en la morada del infierno, se contemplaba en las aguas estigias"[4], Dalí se niega (en el poema y en el cuadro) a hacer una representación de Narciso dentro de una escena de captación amorosa mediada por los ojos. Esto nos llevaría a preguntarnos: ¿de qué tipo de mirada se trata entonces?

En relación con lo anterior viene al caso mencionar un pasaje significativo en la escritura inicial del poema, que se puede observar en el borrador del texto de 1937.[5]



4 Ovidio, *Las metamorfosis*, III, p. 43.
5 S. Dalí, *"Mithe de Narcis"* (Borrador), en *Metamorfosis de Narciso*, sp. (La ortografía incorrecta es del autor).

De carácter intermedial, este borrador se compone de 22 páginas en papel membretado del Arlberg-Wintersporthotel en Zürs (Alpes austríacos), donde Dalí se hospedó en abril de ese año. Es evidente que el pintor tiene en mente la composición del cuadro mientras escribe el poema, como atestiguan los tres bocetos que irrumpen en el proceso de escritura y que son un bosquejo del óleo homónimo. Además, llama la atención la cantidad de veces que el autor reescribió el poema, los tachones, cam*bios* de letra y de ortografía de una misma palabra que aparecen en el manuscrito, en el cual, además de la modificación del título que pasó de *Mito de Narciso* a *Metamorfosis de Narciso*, hay otra transformación importante.

En la primera parte de la versión final del poema, que se refiere al enfrentamiento de su propia imagen que hace el dios de la nieve, Dalí elimina un verbo, *regarder* (mirar), que aparece en repetidas ocasiones en el manuscrito original, en uno de los pasajes más trabajados y modificados del texto. Por ejemplo, Dalí prueba distintas variantes: *il s'a depuis longtemps regardé* (desde hace mucho tiempo se ha mirado) que escribe arriba de *il s'avait longtemps regardé* (se había mirado por mucho tiempo). Lo que llama la atención es que después de tomarse tanto trabajo, Dalí opta finalmente por suprimir definitivamente este verbo en la versión del poema que decide publicar.

> Sobre la más alta montaña,/el dios de la nieve,/su cabeza deslumbrante inclinada sobre el espacio/vertiginoso de los reflejos/se derrite de deseo/ en las cataratas verticales del deshielo/aniquilándose ruidosamente entre los gritos/excrementales de los minerales/o/ entre los silencios de los musgos,/hacia el lejano espejo del lago/en el que/desaparecidos los velos del invierno,/acaba de descubrir/el relámpago fulgurante/de su imagen exacta. [1]

Como se observa en el fragmento anterior, Dalí sustituye el verbo *regarder* por descubrir, cambio que no parece una casualidad ya que el acto de descubrimiento de la imagen propia ocurre, entonces, más allá de la mirada

1 S. Dalí, *Metamorfosis de Narciso*, sp. La versión definitiva en francés dice: "il vient de découvrir/l'éclair fulgurant/de son image exacte". S. Dalí, "La Métamorphose de Narcisse" en OUI, p. 289.

y de los ojos del sujeto. Este hecho es replicado en el cuadro donde, como ya mencionamos, a contrapelo de las obras canónicas sobre el tema, los ojos y la mirada de Narciso parecen estar ausentes de la representación.

Otro aspecto fundamental de ambas obras (cuadro y poema) es que están construidos a partir de repeticiones formales que ocurren tanto al interior de cada pieza como en la relación intermedial que las liga. En el poema, la escena del rapto de Narciso frente al manantial repite, en alguna medida, los elementos estructurales del inicio del texto, repetición que se puede observar también en la tela, en la morfología del dios de la nieve que se asemeja a la de Narciso. Veamos el poema:

> Cuando la anatomía clara y divina de Narciso/se inclina/sobre el espejo oscuro del lago/cuando su blanco torso doblado hacia delante/se paraliza, helado,/en la curva argentada de su deseo,/cuando pasa el tiempo/sobre el reloj de flores de la arena de su propia carne,/Narciso se aniquila en el vértigo cósmico/en lo más hondo del cual/canta/la sirena fría y dionisíaca de su propia imagen. [2]

En este momento climático del texto, se puede apreciar claramente que Dalí propone una escena centrada en el cuerpo y la carne, cuyo sujeto es desde el principio "la anatomía de Narciso, su torso" y no la persona de Narciso. En ambos fragmentos del poema resalta la postura inclinada del cuerpo[3] y la idea de que el deseo conduce a la aniquilación. Nuevamente el encuentro con la imagen propia ocurre fuera del espacio óptico. Es necesario esperar al final del párrafo para que Narciso sea el sujeto de su propia aniquilación.

En una tercera etapa, el poema se ¿resuelve? a partir de una estrategia que está implícita desde el nombre: la metamorfosis.[4] Narciso se vuelve

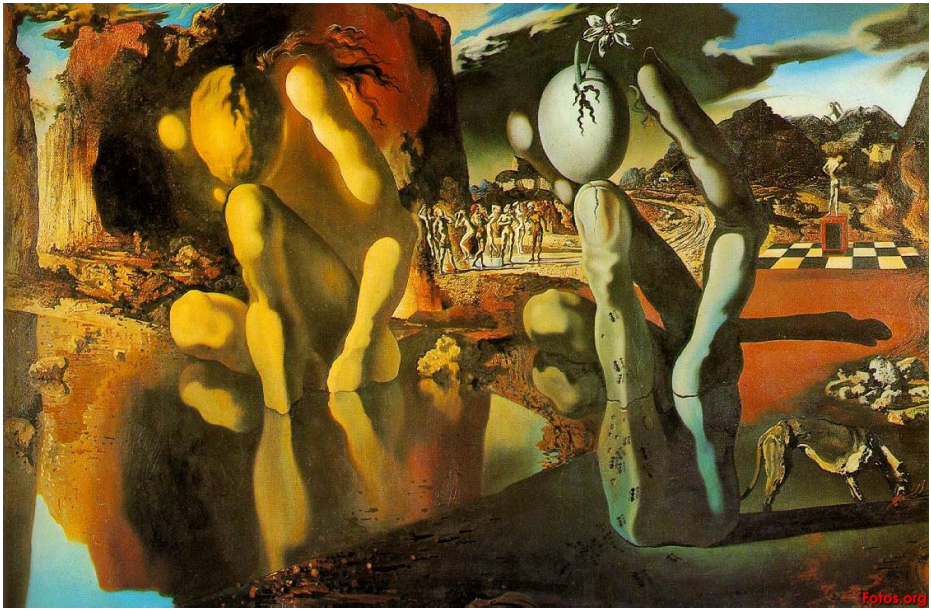
2 S. Dalí, *Metamorfosis de Narciso*, sp.

3 Para una interpretación de la relación entre la postura inclinada del torso de Narciso y el deseo, ver: Astrid Ruffa, *Dalí et le dynamisme des formes*, pp. 504-507. Sobre la relevancia de la postura en el método paranoico crítico ver: Karen Poe, "Surrealism and Psychoanalysis: Reading Two Pictorial Motifs in *Un perro andaluz* (Buñuel/Dalí, 1929)" en Mark Gant (comp.) *Revisiting Centres and Peripheries in Iberian Studies: Historical Processes, Social Change and Cultural Representations*, pp. 160-176.

4 En relación con el cuadro de Dalí, Juan Antonio Ramírez, *Lo crudo y lo podrido*, p. 72, comenta: "El cambio

invisible -mediante su transformación en una mano que se asemeja a su cuerpo inclinado- del cual, nos dice Dalí: "No queda más/ que el óvalo alucinante de su cabeza". Cuando esta cabeza "se raje, agriete, estalle/será la flor, /el nuevo Narciso".[1]

Este pasaje del poema tiene su correlato pictórico, en el cual, el espectador, efectivamente, ve desaparecer el cuerpo del muchacho, convertido en una mano grisácea, por cuyo dedo pulgar se desplazan unas hormigas, que parecen ir en busca de la uña agrietada. Como ha indicado Ramírez, para Dalí, "las hormigas son las embajadoras de la muerte".[2]




de forma también puede ser resultado de una *Metamorfosis*, de modo que la nueva configuración haga desaparecer la anterior. Esto, en una pintura, sólo es posible de forma metafórica, pero fue aplicado en el cuadro y el poema *Metamorfosis de Narciso*".

1 S. Dalí, *Metamorfosis de Narciso*, sp.

2 J.A. Ramírez, *Lo crudo* …, p. 42.

Hormigas que Dalí ya había representado en varios de sus cuadros anteriores y en el film *Un perro andaluz* (1929), y que son una expresión simbólica de la descripción de la mano que ofrece el poema: "Su cabeza sostenida con la punta de los dedos de agua,/con la punta de los dedos/ de la mano insensata,/de la mano terrible,/ de la mano coprofágica,/ de la mano mortal/de su propio reflejo".[3]

En el poema, la mano "terrible" y "mortal de su propio reflejo" sostiene la cabeza, que al agrietarse, dará paso a la flor, de tal forma que la mano, y no el ojo, es el agente corporal mediante el cual ocurre la metamorfosis. En relación con el cuadro, vale la pena detenerse en esta grieta, que comienza en la uña del pulgar y termina por abrir un agujero en la cabeza de Narciso, rajadura desde donde surge la flor. Me parece pertinente proponer que esta grieta es el punto del cuadro donde cuaja *la angustia* (¿de castración?), espacio oscuro desde el cual algo nos mira, a pesar del intento del pintor de disimular el agujero con la "erección" de la flor de narciso. La grieta es el lugar preciso (el *punctum* diría Barthes[4]) donde algo nos punza, es el detalle desde el cual surge una mirada siniestra (¿sin ojos?) que lanza el cuadro al espectador.

Aquí se presenta una diferencia notable entre el cuadro y el poema, pues en el primero la flor, aunque fálica, está contaminada visualmente por el gris de la nube de tal forma que sus pétalos ensombrecidos minan el carácter vital y salvador que Dalí le brinda a la flor en el poema: "será la flor,/el nuevo Narciso,/Gala, mi narciso".[5]

Como ha planteado Lomas: "En lo que casi se diría un juego de manos, Eros vida, inmortalidad arrebata a Dalí de las garras de la muerte. (…) Recurriendo a términos de narrativa poética, el florecimiento del amor de Dalí por Gala sirve para domesticar sus rebeldes deseos, canalizándolos hacia una heterosexualidad normativa".[6]

3 S. Dalí, *Metamorfosis*…, sp.

4 Aunque Barthes propone el *punctum* en referencia a la fotografía, pienso que es un concepto válido para pensar algunas obras de Dalí, que están profundamente marcadas por el lenguaje fotográfico. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, p. 65 y 89, define el *punctum* como: "pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte" o también como "detalle, objeto parcial".

5 S. Dalí, *Metamorfosis*…, sp.

6 D. Lomas, "Sobre el narcisismo …" p.122. Este autor indica además que Edward James (quien hizo la traducción de este poema al inglés) "recelaba sobre su final, en su opinión un añadido poco afortunado que acaba

Se puede así concluir esta parte del análisis, remarcando el hecho de que, si bien, el cuadro y el poema ponen en escena el carácter siniestro de la *Metamorfosis de Narciso*, la "resolución" de este pasaje no se da en los mismos términos en ambas obras. Si las palabras del poema clausuran, mediante el amor, esta apertura hacia la nada de la muerte y la sexualidad, en el cuadro persiste el detalle punzante de la grieta, agujero negro que regula el tránsito del interior al exterior del cuadro y que atrapa la mirada del espectador.

Para finalizar me referiré brevemente a la importancia capital que tiene la representación del ojo en el surrealismo y especialmente en la obra de Dalí para intentar dar una explicación de la ausencia de ojos en estas dos obras.

## Ojo surrealista[1]

En 1928 aparece una edición clandestina de la novela *Historia del ojo*, ilustrada por ocho litografías de André Masson, bajo el seudónimo de Lord Ausch. Este libro emblemático del surrealismo, tuvo una vida accidentada debido, entre otras cosas a la censura, a tal punto que no fue adjudicado a su autor, Georges Bataille, sino de manera póstuma en 1967.

Este texto constituye un antecedente importante para Dalí, pues Bataille establece una correlación simbólica y morfológica entre el ojo y el huevo[2], que será retomada por el pintor catalán en varias de sus obras. Por esta razón considero que vale la pena citar una conversación entre dos personajes del texto, Simone y el narrador:

> (…) le pregunté qué pensaba cuando oía la palabra orinar me respondió:

---

convirtiendo el poema en un tributo a su esposa".

1 Cito, de manera nada exhaustiva, algunas obras surrealistas fundamentales sobre el tema: *El mirón* (Giorgio de Chirico, 1915) *El falso espejo* (Rene Magritte, 1929), *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* (Fotomontaje incluido en el número 12 de *La Revolution Surrealiste*, 1929), *Púa en el ojo* (Alberto Giacometti, 1932), *Metrónomo* (Man Ray, 1932) *Autorretrato* (Victor Brauner, 1937). La importancia del ojo al interior del movimiento surrealista amerita una investigación que excede los límites de este ensayo, por lo que me detendré solamente en un texto de Bataille que, debido a la relación ojo/huevo, parece ineludible.

2 Según José Assandri, *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*, p. 35: "El ojo deviene un huevo con el que es posible jugar, acariciarse, penetrarse".

> burilar los ojos con una navaja, algo rojo, el sol. ¿Y el huevo? Un ojo de buey, debido al color de la cabeza (la cabeza del buey), y además porque la clara del huevo es el blanco del ojo y la yema del huevo la pupila. La forma del ojo era, según ella, también la del huevo. Jugaba alegremente con las palabras, por lo que a veces decía quebrar un ojo o reventar un huevo manejando razonamientos insostenibles.[3]

Aquí cabría recordar que apenas un año después de la publicación de *Historia del ojo*, en junio de 1929, Buñuel y Dalí estrenan en París *Un perro andaluz*, cortometraje que da inicio con una escena en la cual un hombre (interpretado por el propio Buñuel) corta el ojo de una mujer con una navaja de afeitar. Hoy sabemos que este ojo, -que al ser mutilado se volvía lí*quid*o-, pertenecía a un asno, maquillado cuidadosamente por Dalí para acentuar el efecto melodramático. Hay demasiados elementos comunes con el texto de Bataille[4], como para pensar que *Historia del ojo* es completamente ajeno a esta producción cinematográfica.

Por su parte, Laia Armengol insiste en destacar la relación del ojo/huevo con la mutilación en la obra artística de Dalí:

> Resulta muy interesante comprobar que la relación entre el ojo y el huevo adquiere sentido dentro del contexto de la *mutilación*, ya que, en efecto, la forma ovoide es compartida por el huevo y por el globo ocular si atendemos a este último como un elemento aislado del rostro, y se identifica también con la imagen de los ojos muy abiertos, a punto de salirse de las cuencas.[5]

Aunque en el poema de Dalí no se menciona la palabra huevo, en la tela es evidente que la cabeza de Narciso es representada como un huevo, ojo único que además está agrietado, (¿herido, mutilado?). Es decir, que en el cuadro *Metamorfosis de Narciso*, Dalí sintetiza varias de las formas que ha propuesto durante años para representar el ojo: como ojo único, como

3 Georges Bataille, *Historia del ojo*, pp. 34-35.
4 Luego del estreno parisino de *Un perro andaluz*, Bataille escribe un pequeño texto en la revista *Documents* titulado "Ojo", en el cual elogia, en una nota al pie de página, el cortometraje de Buñuel/Dalí que califica de "extraordinario".
5 L. Armengol, *Dalí* …, p. 155.

ojo mutilado,  como ojo huevo.[1] Lo que más me interesa destacar en esta configuración del ojo-huevo-mutilado es que, de alguna manera, vendría a confirmar la idea que propuse anteriormente, de que es precisamente en este elemento del óleo donde se puede localizar un punto de angustia de castración.

1 L. Armengol, *Op. Cit.*, pp. 105-200, a lo largo del extenso capítulo dedicado a los ojos de Dalí, ofrece un recorrido detallado por las diferentes formas cómo el pintor representó este órgano en sus obras. A las configuraciones anteriormente mencionadas se pueden adjuntar: el ojo cerrado-el sueño, el ojo ventana, artefactos ópticos, la vagina como un ojo herido, la cabeza como pupila del ojo.

## Bibliografía


Armengol, Laia, *Dalí, icono y personaje*, Madrid, Cátedra, 2003, 450 p.

Assandri, José, *Entre Bataille y Lacan Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*, 2007, Ediciones Literales/El cuenco de plata, 168 p.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1990, 206 p.

Bataille, Georges, *Historia del ojo*. Trad. Margo Glantz, México, Ediciones Coyoacán, 1995, 83 p.

Bataille, Georges, "Ojo" en *Historia del ojo.* Trad. Margo Glantz, México, Ediciones Coyoacán, 1995, 83 p.

Dalí, Salvador, "Metamorfosis de Narciso" en *Metamorfosis de Narciso,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, 134 p.

Dalí, Salvador, "Mithe de Narcis" (borrador manuscrito del poema) en *Metamorfosis de Narciso,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, 134 p.

Dalí, Salvador, "La métamorphose de Narcisse" en *Oui*, Paris, DENOËL, 2004, 416 p.

Lomas, David, "Sobre el narcisismo en Dalí: Una introducción" en *Metamorfosis de Narciso*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, 134 p.

Minguet Batllori, Joan, "El enigma de lo (in)visible" en *Metamorfosis de Narciso*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, 134 p.

Ovidio, *Las metamorfosis*, México, Porrúa, 1999, 233 p.

Poe, Karen, "Surrealism and Psychoanalysis: Reading Two Pictorial Motifs in Un perro andaluz (Buñuel/Dalí, 1929)" en Mark Gant (Comp.) *Revisiting Centres and Peripheries in Iberian Studies: Historical Processes, Social Change and Cultural Representations*, London, Cambridge Scholars Publishing, 2019, 420 p.

Ramírez, Juan Antonio, *Dalí. Lo crudo y lo podrido*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2002, 152 p.

Ruffa, Astrid, *Dalí et le dynamisme des formes*, Saint-Étienne, Les presses du réel, 2009, 589 p.

# Una vida corta, una muerte larga

Yanina Sánchez Mora

El libro *Nuestra historia no es mentira. Vivir con "lepra" en Ecuador* relata las experiencias y los testimonios de los y las internas con lepra que vivieron en el Hospital Gonzalo González, en Ecuador. La compiladora y escritora, Beatriz Miranda-Galarza, insta a investigar la enfermedad de Hansen desde una lectura más crítica que trascienda los umbrales de la medicina, en tanto las vidas de las personas no solo se ven afectadas por la lepra, sino también por las respuestas sociales y estatales hacia esta. La autora destaca que "el impacto social en la vida de las personas afectadas, en muchos casos, es más letal que la enfermedad misma" (p. 17).

La representación del leproso en Centroamérica contiene los ecos del sentido que le dio la colonia, según González (1963, cit. por Malavassi, 2003), quien, ante la pregunta "¿Qué era un leproso en tiempos de la colonia?", responde:

> …[es] un enfermo desfigurado por la asquerosa fetidez que exhalan su piel y sus secreciones, un hombre que va perdiendo ora las orejas, la piel, los la*bios*, los dedos, etc., y un enfermo que despide tanta hediondez, es indudable que, si no contagia, enferma, produciendo náuseas, lipotimias de momento, si es que a la larga no mina naturalezas. Las más refractarias deben forzosamente recogerse en hospitales y apropiados.[1]

1 Malavassi, p. 65.

A finales del siglo XIX, el doctor Hansen colocó la lepra en el discurso de la ciencia, al descubrir la *Mycobacterium* leprae como la causante de la infección contagiosa y mortal. El sentido médico y moderno de la lepra se vincula con los sentidos milenarios que se han arrastrado simbólicamente, conformando una especie de hibridación de sentidos. En la actualidad, nos encontramos ante la paradoja de saber que existen los antibióticos que curan la lepra, enfermedad que aún no se ha podido erradicar; sin embargo, el temor al contagio, la repugnancia, el asco y la discriminación social hacia los enfermos de lepra se mantienen, lo que crea una modalidad de leprocomio subjetivo.

Cruzar este umbral médico es lo que trataremos de destacar al visibilizar la experiencia del músico nicaragüense José de la Cruz Mena Ruiz (1874-1907), quien murió de lepra en León. Durante los once años de enfermedad del artista, se destacan tres aspectos que leeremos desde lo *Unheimliche* freudiano. Inicialmente, se tratará la comunicación del diagnóstico como detonante de lo *Unheimliche*; luego, se pasará al análisis de la ceguera y su relación con la creación musical, y se finalizará con algunas reflexiones iniciales sobre un acontecimiento muy relevante de la experiencia de José de la Cruz Mena como leproso, la cual se considerará como "una excepción": él no fue un leproso totalmente abyecto para la sociedad, sino que ha sido representado culturalmente mediante la figura enigmática del *Divino Leproso*.

## La figura del muerto viviente

En 1896, a los escasos veintidós años, José de la Cruz Mena Ruiz ingresó a la Banda de los Supremos Poderes[1] en San Salvador.[2] Mena tocaba el bugle y el barítono[3], y fue reconocido en la región como un excelente lector a primera vista, producto de su singular talento y de la formación musical transmitida por su padre y su hermano mayor.

En El Salvador, el acceso a una cantidad significativa de partituras pro-

1 Mena tocó en la Banda de los Supremos Poderes mientras fue dirigida por el director alemán Enrique Drews.
2 Ciudad que para ese momento contaba con alrededor de treinta mil habitantes, según documenta Rosa Juárez Cruz, *La prostitución en la ciudad de San Salvador, 1880-1920*, p. 42.
3 Instrumentos de viento de la familia de los bronces, utilizados con frecuencia en las bandas militares.

vocó que Mena dedicara muchas horas de estudio al nuevo y extenso repertorio, lo cual ampliaba sus horizontes sonoros y le confirmaba, una vez más, su dormido e infantil deseo de llegar a ser un compositor musical. Simultáneamente, el artista se percató de unas extrañas manchas en su piel. Al respecto, Zambrana (2006) relata:

> Día a día se incrementaban y ha comenzado a observar el progreso de las mismas manchas en el tronco de los pabellones auriculares y, una pequeña inflamación cerca del cúbito, en las horas de práctica en la escuela de la banda, se le hace difícil sostener el barítono, ocupa los tiempos de silencio para descansar. El problema cutáneo ha crecido y evidencia que es una enfermedad que no puede controlar. Siente cansancio y son frecuentes las temperaturas altas.[4]

Mena empezó a sentir que algo extraño avanzaba silenciosamente en su cuerpo; esta extrañeza ya llevaba meses. Según Zambra (2006), todos los músicos de la banda debían ser examinados por el médico; era oficial una inspección anual. El doctor a cargo era Herman Prowe, quien detenidamente examinó e interrogó a Mena. La mirada de la ciencia se posó sobre su cuerpo enfermo, el doctor deseaba saber hasta de qué habían muerto sus abuelos, o si algún familiar o amigo cercano tenía esas manchas o una especie de goma en las manos. Antes de esta consulta, Mena no creía que fuera "algo serio"; sin embargo, las preguntas del doctor le provocaron duda y temor. Según Zambrana (2006), el doctor Prowe le comunicó a Mena su diagnóstico de la siguiente manera:

> Sr. Mena, creo que debo decirle lo que pasa con usted. Tenga la bondad, vístase y tome asiento. Sr. Mena, usted tiene una enfermedad que se denomina lepra, ya tiene los indicios de los eritemas nudosos, hay tendencia de destrucción del tabique nasal y, tenga mucho cuidado porque el ojo derecho tiene los indicios de una irititis o iridocilitis que lo

4 De acuerdo con Diego Manuel Sequeira, citado en Günther Schmigalle, (2017), *"Yo soy el Anticristo de la América Central". Las Cartas desconocidas de Rubén Darío*, pp. 9-12, Hermann Prowe nació en Danzig (1861). Estudió medicina en Zúrich y en Berlín, y se estableció como médico en El Salvador en 1886. Allí tenía su consultorio y daba clases de ginecología en la universidad. Fue director del Hospital de Enfermedades Venéreas, colaboró con la Academia de Ciencias y fue cirujano militar. Prowe fue amigo de Rubén Darío. Murió en Amapala el 3 octubre de 1910

llevará a la ceguera. No hay nada que hacer. Lo siento mucho.[1]

Zambrana (2006) relata que "Mena comenzó a sudar en forma copiosa, con evidencia de presión baja, el color del rostro cambia aun siendo moreno. No habla, se queda mudo, su pie izquierdo comienza a temblar lo mismo que su mano derecha".[2]

Las frases "… usted tiene una enfermedad que se denomina lepra…" y "no hay nada que hacer"[3] eran un eco que resonaba a lo lejos para Mena, dado que escuchar este diagnóstico a finales del siglo XIX, más aún cuando se le descubrió de forma tardía, ponía al descubierto una inevitable relación lineal entre la enfermedad y la muerte.[4]

Los leprosos han sido enfermos sin voz. Resulta difícil conocer acerca de los efectos anímicos de la enfermedad de Hansen (lepra) y, en consecuencia, el temor al contagio provoca una distancia que no permite reconocer lo que sucede en esta dimensión psíquica y, mucho menos, las formas de subjetivación de semejante experiencia; la dimensión psíquica de este padecimiento ha sido poco estudiada. Se sabe que, en el momento del diagnóstico, el enfermo tiene una apariencia y, conforme avanza la enfermedad, la transfiguración física es terrorífica: la imagen de sí mismo se hace irreconocible y habita la presencia del muerto viviente; es una experiencia *Unheimliche*.

Un diagnóstico médico de tal magnitud marca un antes y un después. Los diagnósticos mortíferos pueden provocar sentimientos *Unheimliche*, no solo porque se entra en terror y angustia, sino también por lo que Freud

1 Íbid., p. 79.
2 *Ibid*em., p.79.
3 *Ibid*em., p. 79.
4 En 1873, Hansen descubrió que la *Mycobacterium leprae*, conocida como "bacilo de Hansen", es la causante de la lepra y la incubación puede ocurrir en un periodo de dos a quince años. Según Malavassi (2003), la lepra "se transmite por contacto prolongado, a través de las sustancias segregadas por las glándulas mucosas, por las 'gotitas' que se secretan al toser o al estornudar, por las lesiones cutáneas del enfermo y por la suciedad" (p. 21). La *Mycobacterium leprae* fue de las primeras bacterias descubiertas hacia finales del siglo XIX. Cabe destacar que estos hallazgos son contemporáneos a Mena, quien apenas tenía un año cuando ocurrió el descubrimiento de Hansen, el cual pasó la lepra de "castigo divino" a una enfermedad. La cura para la enfermedad no fue descubierta sino hasta el siglo XX. En la actualidad, se puede tratar con dapsona, rifampicina, clofazimina, claritromicina, ofloxacina, entre otros antibióticos.

(1919) denominó como un evento que puede colocarnos en "un asunto de la prueba de la realidad"[5], en tanto es una experiencia que puede ser difícil de creer, ya que esta se vive como una pesadilla y como una experiencia indecible. En este sentido, Freud (1919) destaca su acuerdo con Jeintch (1906), cuando confirma que las personas reaccionan de formas muy diferentes ante aquellas experiencias que provocan sentimientos *Unheimliche*; a modo de ejemplo, cabe recordar el relato de Zambrana (2006) sobre un joven salvadoreño que también fue diagnosticado con lepra a finales del siglo XIX. El muchacho entró en un estado de terror tan insoportable que se suicidó ese mismo día. Al día siguiente, el médico confirmó que ese diagnóstico, por error, se le comunicó al joven equivocado.

Se conocen otras formas de reacción ante diagnósticos mortíferos, entre las que destaca refugiarse en el licor y otras drogas, como para dopar el temor y otros sentimientos *Unheimliche*. Algunas veces, ante tanta angustia, se pueden abrir estados psicóticos; mientras que, en otras ocasiones, quizás las menos frecuentes, la vía de la creación podría ayudar a soportar parcialmente algo de lo *Unheimliche*, como creemos que fue el caso de Mena, donde se logra confirmar que, conforme avanzaba su enfermedad, su deterioro físico y emocional, de manera simultánea se potenció su actividad creadora mediante la composición musical. En mi lectura, esta simultaneidad entre el dolor y la creación resuena como una especie de acorde[6] disonante psíquico por descifrar.

De cara al diagnóstico, Mena fue tomado por un sentimiento de horror interior que lo enmudeció; se enfrentó a un silencio singular, mientras que los movimientos involuntarios de su cuerpo manifestaban algo ante lo que acababa de escuchar; se quedó sin palabras, mientras el silencio mortífero hacía texto ante el horror. Esta experiencia no tenía antecedentes, como bien destaca Freud (1919), fue "una experiencia en la que el yo queda eclipsado". Mena quedó expuesto a un miedo que no conocía, miedo de lo *Unheimliche*, que Freud (1919) describe como algo que "… no supone solamente un miedo exagerado sino aquel para el que nunca

5 *Ibid*e., p. 145.
6 Un acorde consiste en tres o más notas que suenan de forma simultánea.

se está preparado".[1] Entonces, ¿era esta experiencia un encuentro con esa pulsión muda en el sentido freudiano del término?

Mena pasó de ser un joven lleno de vida y sueños por conquistar para verse atrapado, de forma inesperada, por la amenaza de muerte como un destino más inmediato de lo que podía imaginarse. Como suele decirse, "apenas empezaba a vivir". En un inicio, intentó olvidar esta pesadilla con los nepentes[2], pero estos no fueron suficientes. Desde una exterioridad a internalizar, el yo de forma abrupta pasa a ser declarado como leproso. En este sentido, cabe la pregunta: ¿qué es ser un leproso en ese momento histórico? Dicho significado parecía tener impregnado el sentido milenario de la tradición cristiana, ya que desde el Antiguo Testamento la lepra representaba un castigo divino hacia los pecadores, y desde el Nuevo Testamento la lepra era sanada por Jesucristo, lo que permitía plantear su cura como un milagro y a la vez legitimar la fe cristiana. Los leprosos eran nombrados como los inmundos, lo que da a la lepra una connotación moralista-religiosa que transmuta. Milenariamente, los leprosos no escapan a la exclusión y al desprecio; la abyección y la repulsión son otras figuras de lo *Unheimliche*. Esta abyección puede ser más dolorosa y mortífera que la propia enfermedad.

## La ceguera y la creación musical

Mena decidió morir en León. Regresó a Nicaragua no sin antes reflexionar sobre su relación con la música. No tocar el barítono era uno de los duelos por atravesar, ¿qué tipo de duelo es ese?, cuando parte de esta rareza tenía que ver con las dinámicas y las tensiones pulsionales entre vida y muerte. Mena debía registrar su no existencia psíquica como músico instrumentista y dejar caer esa parte de su yo que, además de estar eclipsado, se fragmentaba. El músico quedó ciego. Esto lo colocó en otra vivencia de lo *Unheimliche*.

Para Freud, entre las múltiples formas de lo *Unheimliche* está la ceguera.

1 *Ibid*em., p. 66.

2 Según diccionario de la Real Academia (2017), el nepente es una planta de la familia de las nepentáceas. En la mitología griega, los dioses la utilizaban para fabricar una bebida que curaba las heridas y los dolores, y que además producía olvido, como las aguas del Leteo.

Al respecto, destaca:

> …la experiencia psicoanalítica nos advierte que el daño o la pérdida de los ojos es una terrible angustia de la infancia. Esta angustia persiste en muchos adultos, que temen la lesión del ojo más que la de cualquier otro órgano. Es así que se acostumbra decir que se cuidará algo como a sus propios ojos. [3]

Mena perdió la visión, pero no su mirada; su mirada se extendía y se potenciaba a través de los otros sentidos. Podía palpar sus muñones, oler la carne podrida; sentía la mirada del otro/Otro; aprendió a escuchar los sonidos de la vida cotidiana para saber la hora del día; escuchaba los pasos y la respiración de la gente que estaba alrededor y de forma inmediata tomaba su distancia. Él sabía que la lepra no se podía ocultar, evitaba el contagio y el ser mirado. Según el diario nicaragüense *La prensa* (2015), "La lepra le destruyó la mano y afectó su visión y rostro también, por lo que en sus últimos años acostumbraba a taparse con toallas o telas".

La lepra era más que una bacteria; era algo extraño que de forma potente removía hasta el lugar más recóndito de su ser. Vivía ráfagas de tristeza, soledad y contrastes anímicos, a los cuales tenía acceso, algunas veces, mediante los balbuceos musicales que luego devenían en creación musical.

Esta articulación entre el dolor y la creación permite relacionar una conjetura de Freud (1919), cuando expresa: "¿De dónde procede lo *Unheimliche*?, ¿del silencio, de la soledad, de la oscuridad?, ¿no indican estos los factores del rol del peligro en la génesis de lo *Unheimliche*, si bien son las mismas condiciones bajo las cuales vemos a los niños la más de las veces expresar angustia?"[4]

Para retomar lo que hemos denominado "el acorde disonante psíquico", podemos destacar que cuando Mena componía música se ayudaba con la

3 Sigmund Freud, *Obras completas*. *Lo ominoso*, p. 90-91.
4 *Ibid*em., p. 144.

guitarra, instrumento armónico que le permitía sonoramente tener una pequeña orquesta entre sus manos; sin embargo, la lepra y la ceguera lo limitaron y con once años de enfermedad ya Mena estaba literalmente en *ruinas* (nombre que le dio a uno de sus principales valses). Esta condición ruinosa no lo detuvo, seguía escribiendo, y parece que la pulsión que no cesa de decir lo seguía empujando a crear y componer, aun cuando en vez de dedos tenía muñones. Cuando no pudo ni sostener un lápiz, sin manos, empezó a dictar su obra a algunos amigos músicos, que con frecuencia lo visitaban.

Concluiremos por el momento, que Mena vivió una muerte larga, mientras que de forma simultánea nacía y crecía el compositor musical. Freud (1919) indica que lo *Unheimliche* puede transitar por varias vías, lo vivenciado viene a ser una, la cual se vincula con la realidad material y presenta dos condiciones: una, que consiste en superar o reprimir; y otra, que es la vía de la ficción. En esta última ubico la creación de Mena. El vínculo entre lo *Unheimliche* y la ficción se establece entre este muerto viviente, quien rompía la apariencia de autómata cuando también tarareaba, silbaba y cantaba.

## El Divino Leproso

En su aislamiento, a Mena le fue difícil apalabrar lo que sentía. La tristeza se ligaba a sus pensamientos musicales, como si por unos minutos lograran espejarse con el dolor hecho melodía por Johann Sebastian Bach, en la creación de su adagio del concierto en re menor para oboe y clavecín (BWV 974)[1].

Desde la creación, Mena pudo constatar en vida el sentimiento de Beethoven cuando expresó: "¡esto solamente puede decirse con el piano!". Para uno, sordo, y para el otro, ciego, la creación musical parece ser no solo el posible desplazamiento de una pulsión a ser sublimada, sino también el sostén que permite guarecerse ante las condiciones adversas. La

1 Del adagio de Johann Sebastián Bach del concierto para oboe y clavecín existen diversas transcripciones y arreglos, para oboe y orquesta de cámara, para cello y piano, entre otras. Para efectos de este texto, sugerimos la versión para cello y piano interpretada por Elise Robineau: La Kapsule, *Élise Robineau - Musique du film «Je te mangerais»*, https://youtu.be/LBn236aL_NI, diciembre de 2012.

creación, como una de las formas de resistencia hacia la muerte (uno de los miedos más primitivos señalados por Freud), provoca el estruendo de un acorde disonante, que exige la transfiguración, aun con sus velos, frente al material psíquico e inaprensible que está en juego, y algunas veces deviene como restos sonoros que provocan otras formas de presencia.

Durante su enfermedad, Mena empezó a ser reconocido como compositor musical. Varias familias y personas, tanto con recursos económicos como sin ellos, le contrataban piezas para amenizar diversas celebraciones, y el público le comunicaba sus circunstancias para que él las expresara musicalmente. Su obra transcrita circulaba con variedad de géneros, que van desde la música religiosa y la popular hasta la clásica y la valsística, entre otros. En este aspecto, se podría conjeturar una sublimación exitosa y otra forma de inscripción, con su presencia creativa en la vida cultural y social. Hoy día, no es posible recopilar la totalidad de su obra, pues quedó repartida y posiblemente parte de ella se ha perdido.

La música de Mena fue apreciada por los leoneses, lo que implicaba que el ternario compuesto por el autor, los intérpretes y el público conformara un singular lazo social sonoro, dejando de lado la repulsión por el leproso. Su manera de corresponder y dar afecto a quienes lo arroparon fue mediante la dádiva y la gratitud al dedicarles su obra musical. La creación artística le permitió anudar un lazo frente a un aislamiento parcial y singular. Se puede constatar que Mena vivió una experiencia de carácter excepcional, dado que llegó a ser un leproso que mantuvo vínculos afectivos y reconocimientos político-sociales y culturales importantes. Su función de creador musical logró abrir el camino hacia la inmortalidad, y su público le otorgó un tipo de "divinidad".

Zambrana (2006) relata que Mena le dedicó una marcha al presidente liberal, el general José Santos Zelaya López, y le obsequió además un pasodoble. El presidente quedó sorprendido y preguntó quién le había escrito y regalado esa valiosa música. Los músicos le comunicaron que era el maestro Mena, quien estaba en la lista de los leprosos que debían partir a la isla Aserradores, en puerto Corinto, lo cual respondía a la medida profiláctica que por políticas higienistas estaba establecida, dado que no

existía en ese entonces el leprocomio. La isla Aserradores fungía como el cementerio oficial de los abyectos, de los muertos sin lápida. Este destino cambió radicalmente cuando Zelaya le otorgó a Mena la posibilidad de sacarlo de la lista del aislamiento para permitirle vivir en León, a orillas del río Chiquito.

Esta excepción de Mena provocó una suspensión provisional de la ley que permite adquirir una nueva legalidad y garantizar su existencia dentro de ese orden. Mena no fue excluido totalmente, lo cual lo convierte históricamente en una excepción, que, por contrario, no devino en una regla. Mena fue conocido en León como el "*Divino Leproso*".

Las excepciones pueden estar en juego con la figura del doble freudiano, si se considera que una de las características es el deseo de "inmortalidad latente", a principios del siglo XX, en un artista que trasciende su existencia mediante su obra y el corrimiento subjetivo del yo leproso hacia un "*Divino Leproso*". El doble como experiencia *Unheimliche* se destaca por las condiciones que se presentan en la vida, más allá de la enfermedad de la lepra.

¿Fue Mena un leproso divino porque pudo crear, y a la vez dicha divinidad fue posible gracias a la reconocida función de compositor musical y a la voluntad política? Mena vivió y terminó su corta vida como el reconocido "cantor del río Chiquito". De su historia y su leyenda, preferimos destacar su obra, mediante la cual supo convertir su propia ruina en un vals, *Ruinas* (1904), en ese mismo año, Mena fue merecedor del primer lugar en el primer concurso de los Juegos Florales en León, donde el público lo aclamó y le reconoció su valor como compositor musical, el público en coro expresó ¡viva Mena!, al leproso que se le permitió estar en la galería del teatro. El leproso es el doble siniestro del compositor divinizado.

## Bibliografía

Agüero, Arnulfo, "José de la Cruz, un vals de los tristes", *La Prensa Nicaragüense*, mayo de 2015, https://www.laprensa.com.ni/2015/05/02/cultura/1824803-jose-de-la-cruz-un-vals-de-los-tristes.

Bach, Johann Sebastian, "Adagio del concierto en re menor para cello (BW 974)", s. f., En La Kapsule, *Élise Robineau - Musique du film «Je te mangerais»*, https://youtu.be/LBn236aL_NI, diciembre de 2012.

Freud, Sigmund, *Das Unheimliche* [manuscrito inédito]. Transcripción en alemán Susana Goldmann, versión al castellano Lena Walther y Lionel Klimkiewicz, Buenos Aires, Mármol Izquierdo Editores, 2014.

Juárez, Rosa Vianney, *La prostitución en la ciudad de San Salvador*, 1880-1920 [tesis de licenciatura], Universidad de El Salvador, 2011.

Malavassi, Ana Paulina, *Entre la marginalidad social y los orígenes de la salud pública. Leprosos, curanderos y facultativos en el Valle Central de Costa Rica* (1784-1845), San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003.

Mena, José de la Cruz, "Vals Ruinas", 1904, En nomaguila84, *Ruinas - Vals de José de la Cruz Mena.wmv*, https://youtu.be/6kFsNnzbSZg, mayo de 2010.

Miranda-Galarza, Beatriz, *Nuestra historia no es mentira: Vivir con "lepra" en Ecuador*, México, Editorial 17, 2017.

Schmigalle, Günther, "Un artículo desconocido de Rubén Darío sobre el movimiento latino en América", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 35, 2017, 92-131.

Zambrana, Armando, *Ruinas: mi incurable tristeza. Novela biográfica sobre José de la Cruz Mena*, Managua, 2006.

# Lo *unheim*liche y el parecido corporal en la teleserie *The Missing*

Camilo Retana

*Debe ser que todas las vidas se parecen. Si es así, ¿qué será de esa niña, allá en la otra acera, que no sabe si comer el helado que se le derrite o si acariciar al perro que salta a su lado moviendo la cola?*

Luis Chaves

En este artículo me interesa analizar la presencia de lo *Unheimliche* en la serie televisiva *The Missing*, creada por los hermanos Harry y Jack Williams y emitida por la BBC entre el 2014 y el 2016. En concreto, deseo examinar el modo en que lo *Unheimliche* toma lugar en la serie a partir del problema del parecido corporal. Como se sabe, el parecido constituye una clara manifestación de lo *Unheimliche*, habida cuenta de que suscita, en determinadas circunstancias, una familiaridad simultáneamente ajena. No obstante, dado que no todo parecido alcanza para que acaezca lo *Unheimliche*, el texto se centra en un tipo de parecido en particular: el que tiene lugar en la suplantación. La suplantación constituye, en efecto, una forma de parecido que, al menos como aparece en la teleserie *The Missing*, produce ese tipo de perturbación tan propio de lo *Unheimliche*. Se trata, así, de ejemplificar cómo se produce lo *Unheimliche* en dicha serie a partir del retorno de estadios presubjetivos ligados al parecido y la suplantación.

## Anotaciones preliminares: el parecido y la suplantación

Dentro del vasto espectro fenoménico ligado con el concepto de lo *Unheimliche* figura el asunto del parecido corporal. Si bien Freud se refiere a la cuestión del parecido físico solo lateralmente, en los casos de este tipo que analiza en *Das Unheimliche* –me refiero al caso del doble y al del Hombre de Arena de Hoffmann– la semejanza corporal evoca esa sensación de familiar extrañeza tan propia de lo que en castellano se ha dado en llamar *lo ominoso* o *Lo siniestro*. Para Freud, el problema del doble consiste en "la aparición de personas que deben tomarse, por sus apariencias similares, como idénticas".[1] En el caso de la historia de Hoffmann, el parecido también acaece a partir de una cierta confusión de figuras que el desventurado Nathaniel, protagonista del cuento, realiza involuntariamente. Nathaniel confunde al abogado Coppelius con el Hombre de Arena, a Giuseppe Copolla con el abogado Coppelius y a la bella Olimpia con una autómata. En estos casos, sin embargo, el parecido no estriba en un error cognitivo, sino que, por el contrario, en él palpitan fuerzas psíquicas que, advierte Freud, se encuentran ligadas a lo *Unheimliche*. En suma, el parecido no remite a un campo objetivo de rasgos asimilables –lo que nos dejaría sencillamente en el terreno de lo que Freud llama, siguiendo a Jentsch, "incertidumbre intelectual"[2] sino a procesos anímicos que dibujan o construyen tales asimilaciones, pero que, a la larga, terminan por implosionar de un modo a veces terrorífico.

¿Pero a qué esfera pertenecía el parecido antes de Freud? Dentro de la tradición filosófica occidental, el problema de lo aparencial data de Platón y sus análisis sobre el problema de lo sensible. En tales análisis, lo aparente remite a un drama ontológico: el de una realidad que no se muestra en sí misma, tal y como es, sino que insiste, como puntualiza Platón en el *Parménides*, en desdoblarse a través del fenómeno de la participación.[3] Lo que vemos no es lo que es, sino objetos, personas o acontecimientos que participan del ser, pero que no lo agotan. Problema ontológico y epistemológico a la vez, lo aparente remite así al campo del error y la ilusión.

1 Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, p. 97.
2 Ibdid, p. 45.
3 Platón, *Diálogos V*

Este esquema, caro a las tradiciones metafísicas dominantes en Occidente, se reprodujo de diferentes modos y derivó en un rechazo filosófico de lo aparencial –siempre en contraposición a lo verdadero– y en una apuesta teorética, a la vez definida como actitud moral, por rasgar los velos de la ilusión e intentar dar con las cosas tal y como son en realidad. En un episodio quizá paradigmático de este estilo de pensamiento, Descartes, ya durante el período moderno, procura establecer en sus *Meditaciones metafísicas* un criterio definitorio para distinguir a las personas de hipotéticos autómatas vestidos con saco y gabardina. "Desde la ventana –señala Descartes– veo pasar unos hombres por la calle; sin embargo, lo que en realidad veo son sombreros y capas, que muy bien podrían ocultar meros autómatas, movidos por resortes"[4]. Ante la acuciante duda, ante *la angustia* del parecido, el juicio acude al auxilio de Descartes y quizá al auxilio del pensamiento moderno *in totto*; la razón puede exorcizar así los fantasmas creados por la ilusión sensorial.

A contramano de estos abordajes sobre el parecido que lo refieren al universo del error y que denuncian el sabotaje del juicio acometido por los sentidos, Freud, como indicaba antes, ubica el parecido en el campo de la estética, en un gesto teórico que recuerda el de Aristóteles al preferir el concepto estetizante de mimesis al concepto ontologizante de participación empleado por Platón.[5] Siguiendo quizá también a Kant, para quien el juicio estético difiere del juicio lógico, el teórico vienés hace del parecido un tema subjetivo en el que entran a jugar marcos de referencia anímicos y procesos psíquicos complejos. En una palabra, Freud saca el asunto del parecido del campo de la cognición –la "incertidumbre intelectual" de Jensch– y lo ubica en el ámbito sociocultural de la psique y la formación social de los estilos, los modos y los comportamientos corporales.

Visto así, el parecido constituye una suerte de "paraguas" que engloba una serie de fenómenos particulares. Como modalidades del parecido pueden mencionarse, por ejemplo, el problema del desdoblamiento, el asunto de la gemelitud, la creación social de gestos corporales, la imitación e incluso

4 Descartes, R, *Meditaciones metafísicas*, p. 29.
5 Aristóteles, *Matafísica*, 987 b 12.

la moda. En el contexto del presente artículo, sin embargo, interesa una modalidad en concreto del parecido que pareciera tener una particular carga siniestra y que resultará central en la serie de los hermanos Williams: me refiero a la suplantación.

La suplantación constituye un caso particular del parecido por cuanto supone un uso social específico de este. En la suplantación, en efecto, existe una voluntad deliberada de emplear el parecido con el fin de confundir a otro. La suplantación suele llevar consigo, por ende, el empleo de dispositivos materiales (como los disfraces, los tatuajes, el maquillaje o los peinados) que posibilitan ilusión y desconcierto en el observador. No obstante, en la suplantación no es suficiente con que un conjunto de rasgos se repitan, de un cuerpo a otro. No todo parecido alcanza para que acaezca una suplantación creíble. La suplantación requiere, entonces, de una serie de coordenadas situacionales y psíquico-sociales que le sirvan de plataforma. En la repetición de figuras, formas, estilemas, gestos, comportamientos y movimientos que pone en juego la suplantación debe haber, en efecto, *un algo más* que la torne verosímil. Y, ese algo más, al menos en *The Missing*, viene dado por lo *unhemliche*.

## The Missing: de desapariciones y pérdidas

La serie británica *The Missing*, con apenas dos temporadas y un *spin-off* intitulado *Baptiste*, constituye una de las más acuciosas exploraciones audiovisuales recientes acerca del impacto de la pérdida de los seres amados en la economía afectiva de la familia. La serie, centrada en la desaparición de pequeños niños y en los subsecuentes y angustiantes procesos de búsqueda emprendidos por los cuerpos policiales, indaga también en los distintos derroteros seguidos por los individuos a la hora de intentar tramitar la dolorosa ausencia del familiar extraviado. Además de abordar la impronta psíquica que toda desaparición deja en las familias, la serie también retrata el drama social ligado a los casos de desaparición infantil. En un registro sin duda decididamente menos asentado en la denuncia que el de las tradiciones literarias y cinematográficas latinoamericanas que abordan el tema de los desaparecidos políticos, *The Missing* dirige aun así su atención al marco sociocultural en el que las familias lidian

con la ausencia y con la búsqueda, un marco signado, dependiendo de la temporada, ya sea por la guerra, la enajenación cultural, la corrupción militar o la trata.

Para efectos del presente análisis deseo centrarme en el caso desarrollado a lo largo de la segunda temporada de la serie, en virtud de la centralidad que en ella tienen la suplantación, el parecido y el sentimiento de lo *Unheimliche*. La entrega de ocho episodios presenta, a través de una narración desplegada en tres tiempos, la historia de Alice Webster, una niña que desaparece a la edad de once años. Al contrario que la primera temporada, abocada al tortuoso proceso de *búsqueda* de un niño perdido, en la segunda, el punto de partida es el *regreso* de una niña. Así, en el primer caso, la serie lidia con la desaparición, mientras que en el segundo con la reaparición.

Alice, en efecto, reaparece, enferma y visiblemente desconcertada, once años después de su secuestro. Empero, una atmósfera siniestra empaña desde el comienzo lo que debía haber sido un reencuentro ciertamente terrible pero no por ello menos feliz. Alice lleva consigo las marcas del pasado: un malogrado tatuaje en el antebrazo hecho poco antes del secuestro, una estatura y un rostro esperables. Su cuerpo parece ser el de la mujer que de niña estuvo destinada a ser, pero una cierta diferencia la habita. Hay algo apenas perceptible en ella que no acaba de encajar. Los padres atribuyen la diferencia al trauma –de la niña y de sí mismos– y se contentan con la presencia turbia de la hija. El detective Julien *Baptiste*, en cambio, advierte que en la irresuelta tensión entre familiaridad y extrañeza que Alice despierta en su familia yace una verdad oculta. Pero *Baptiste* tiene sus propios fantasmas relacionados con un caso similar: el de Shopie Giroux, otra niña desaparecida casi en la misma época que Alice, cuya fracasada búsqueda el detective encabezó. Alice, de hecho, afirma haber estado secuestrado junta a Sophie, lo que reactiva en el detective la esperanza de encontrarla. La esperanza, sin embargo, se transforma demasiado pronto en realidad: *Baptiste* sospecha que Alice es, en realidad, la propia Sophie. La hipótesis, por supuesto, resulta macabra a ojos de los padres: ellos saben mejor que nadie que *esa* que ha regresado es su hija. ¿Pero lo es?

Alice conoce todos los detalles de su vida familiar. Llama al hermano pequeño "enano" y observa a los padres lo poco que han cambiado a lo largo de los años. *Baptiste*, no obstante, siembra la sombra de la duda en la madre: "Veo como mira a Alice", le dice. "Se da cuenta que luce diferente, ¿no?". La madre en principio lo niega, pero después le dice al marido que al tocar ese cuerpo reaparecido no siente que sea el de su hija. El padre monta en cólera. "¿Crees que no reconozco a mi propia hija?", pregunta trémulo y desconcertado. Una noche Alice pide a su hermano que la encierre en el cobertizo. El hermano, absorto, accede. El cobertizo se quema y Alice reaparece de nuevo, esta vez calcinada: un suicidio. La historia prosigue en un tiempo futuro en el que el padre se niega a reconocer que esa que murió quemada, podría no haber sido su hija. La madre, en cambio, cada vez más persuadida de la opinión de *Baptiste*, encuentra evidencia de que Alice era en realidad Sophie, pero también de que el cuerpo calcinado no era de ninguna de ellas dos, sino de una tercera niña desaparecida: Lena Garber.

El desenlace de la historia ofrece noticia sobre el origen de la suplantación y el parecido. Las tres niñas, atrapadas por el mismo captor, se convierten con el paso del tiempo en algo así como sus hijas. El secuestrador las infantiliza, las mantiene encerradas durante años diluyendo la subjetividad de cada una, hasta el punto de que sus identidades psicológicas, pero también sus cuerpos y aspectos, resultan transponibles. La razón de que Sophie se haga pasar por Alice respondía en principio a un accidente. Enferma de la apéndice, Sophie requiere asistencia médica y su captor le pide que se haga pasar por Alice, atienda su crisis de salud y luego vuelva con él y con una hija concebida en cautiverio. Presa de un severo complejo de Estocolmo, Sophie consciente en suplantar a Alice y en fingir el incendio tras el cual el cuerpo de Lena Garner es confundido con el de Alice. Pero en el marco de esta densa red de transposiciones identitarias y complejos giros narrativos, ¿cómo entra a jugar el parecido? ¿De qué manera logra Sophie hacerse pasar con éxito por Alice, llegando incluso a tornar verosímil la suplantación para los propios padres de esta? ¿Y qué hace implosionar finalmente esa suplantación? ¿Qué hay detrás del parecido entre las niñas desaparecidas y el sentimiento *Unheimliche* que lo atraviesa?

## El retorno de lo reprimido y el sentimiento de lo *unheimliche*

Una de las consecuencias analíticas del abordaje freudiano de lo *Unheimliche* es, como ya he señalado, que dicho fenómeno no tiene lugar de una manera objetiva y unívoca, sino más bien subjetiva y ambivalente. Lo *Unheimliche* no es una simple equivocación, sino algo cercano y lejano a la vez; un acontecimiento que remite a la mismidad y la diferencia. Es, en breve, la ambivalencia del parecido lo que puede llegar a tornarlo *Unheimliche*. Para Freud, el *quid* de la cuestión respecto de esta ambivalencia es que el parecido acontecido en el presente remite invariablemente a algo pasado y presuntamente superado. Lo que se parece resulta parecido en relación con algo o alguien que ya no está, pero que estuvo o fue. En lo *Unheimliche* hay entonces siempre algo de reminiscencia fallida, tal y como lo supo advertir Schelling. Algo parece y aparece, idéntico y distinto a la vez. Así, la dialéctica entre lo manifiesto y lo oculto, o lo secreto y lo que sale a la luz es, en el parecido *Unheimliche*, diametralmente opuesta a la que prima en el parecido tal y como lo aborda la tradición filosófica descrita más arriba, pues mientras en dicha tradición lo aparente debe ser combatido con la verdad, acá lo aparente tiene algo de verdadero.

¿Pero en qué consiste eso acontecido hasta cierto punto verdadero que retorna en lo *Unheimliche*? Para Freud, la clave está en el hecho de que lo que aparece remite en *Lo siniestro* a estadios primitivos de la vida anímica presuntamente superados. En lo *Unheimliche* hay una compulsión de repetición: algo reprimido retorna, pero dislocado, como lo mismo y distinto a la vez. Ese retorno lleva el signo de algo efectivamente acontecido pero que no acontece más sino por intermediación de la a/parición de lo parecido. En *The Missing*, eso que parece y no es, eso que aparece mediante la suplantación, es nada menos que la hija. Sophie no es Alice; Alice no es Sophie; ninguna de ellas es Lina. ¿Pero y si en cierto sentido lo fueran?

Si recordamos la reflexión freudiana acerca del duelo y la melancolía, los procesos de redireccionamiento de la energía libidinal hacia nuevos objetos forman parte integral en la recuperación de estadios anímicos ligados

a la pérdida de objetos amados.[1] Frente a una pérdida, el sujeto tiene ciertamente dos caminos: o la niega y asimila dentro de sí al objeto perdido (y consecuentemente pasa a instituirse a sí mismo como objeto de amor, pero también de castigo) o la acepta y reencauza la libido hacia un nuevo objeto. En ambos casos, con respecto al objeto amado, tiene lugar una suerte de substitución o suplantación, efectuada ya sea por el yo o por un nuevo objeto.

Según Judith Butler, la reflexión freudiana en este punto se torna una discusión acerca de la formación misma del sujeto y del lugar de la pérdida en dicha formación.

> En la medida en que el yo es el precipitado de los objetos de carga abandonados, constituye la solidificación de una historia de pérdidas, la sedimentación de diversas relaciones de sustitución a través del tiempo, la transformación de una función tropológica en efecto ontológico del yo.[2]

Dicho de otro modo, para Butler la melancolía y el duelo remiten a procesos presubjetivos en los que el yo se instituye a través de una cadena interminable de pérdidas. Dentro de esta lectura butleriana, si "somos" algo es nuestras pérdidas; si el yo nunca alcanza a conseguir una estabilidad completa es puesto que no es posible restituir del todo aquello que hemos perdido. Aún más: en los casos en los que logramos redirigir nuestra energía libidinal hacia nuevos objetos (esto es, en los procesos de duelo tramitados exitosamente en los que logramos suplantar el objeto amado), la cesura abierta por las pérdidas no deja de ser constituyente: la propia línea divisoria entre el yo y lo social se traza en la pérdida, o mejor, en la cadena interrumpida de pérdidas que es la vida.

Volviendo a *The Missing* (una de cuyas traducciones posibles es precisamente *La pérdida*), considero que la serie plantea un escenario en el que la suplantación también refiere cierto desdibujamiento del yo. Sin em-

1 Freud, Sigmund, *Obras completas*, XVII.
2 Acerca del efecto constituyente de la melancolía en los procesos de formación subjetiva véase Butler, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder*, pp. 183.

bargo, en la serie el yo no se pone entre paréntesis tanto por efecto de procesos melancólicos o de duelo, sino a partir de la irrupción de lo *Unheimliche*. No obstante, aquí se torna necesario disentir de Freud en un punto crucial, y es que esa irrupción no refiere a "convicciones primitivas superadas"[3], sino a los procesos formativos de subjetividad. En el caso de *The Missing* el parecido se da así contra un fondo de indiferenciación subjetiva en el que el yo no es, y quizá no puede ser, por causa de una serie de trasposiciones o intercam*bios* identitarios que son los que despiertan el sentimiento de lo *Unheimliche*. Sophie, Alison y Lena son, en el marco de la pérdida, "lo" mismo. *Lo ominoso* en la historia retratada por los hermanos Williams es, así, el modo en que la suplantación se torna verosímil en tanto y en cuanto las niñas desaparecidas son intercambiables una respecto de la otra por causa de la asimilación o igualación que el captor ha llevado a cabo en ellas. Las niñas resultan, a causa de ese proceso, iguales en tanto igualadas: sus marcas distintivas (v. gr. el tatuaje de Sophie) has sido disueltas por el secuestrador. Esto implica que, dada su extracción de los marcos habituales de la socialización, las niñas resultan básicamente iguales. El parecido y la diferencia son entonces fenómenos sociales.

La socialidad es, ciertamente, el agente introductor de diferencias o singularizaciones que ocultan un fondo de indiferencia ontológica. Lo temible y acechante en la trama de *The Missing* es la posibilidad, veladamente expuesta, de ser un cuerpo sin una subjetividad. Dicho en términos butlerianos: *The Missing* arroja una mirada a los procesos básicos de subjetivación y puntualiza el hecho de que en esos procesos formativos el lazo social es formador de singularidad, y no al revés.[4] A saber: *The Missing* pone en el tapete la discusión acerca de la preminencia del cuerpo por sobre la subjetividad y, en el límite, dibuja un escenario dentro del cual esa subjetividad puede quedar inconclusa o fallida y por ende diluida en un parecido vago pero acuciante.

3 Freud, Sigmund, *Ibid*, p. 149.

4 En este punto la lectura butleriana que estoy planteando se emparenta con la noción de *nuda vida* elaborada por Agamben, toda vez que si la subjetivación refiere a un proceso sociocultural, es también probable que un determinado entramado cultural desprovea a un cuerpo de subjetividad. Ese proceso de denegación subjetiva se corresponde así con el tipo de despojamiento que Agamben describe con la noción de *nuda vida*. Véase Agamben, Giorgio, *Homo Sacer*.

Dentro de esta propuesta interpretativa, en el parecido *Unheimliche* asoma la posibilidad –ciertamente aterradora– de que *nuestras propias diferencias como individuos sean, al fin y al cabo, asimilables o disolubles*. En una palabra, la serie plantea la pregunta de si no será acaso plausible que aún los seres amados que a nuestros ojos resultan más singulares e irrepetibles –en este caso los hijos perdidos– no sean tan distintos como creemos. Dentro de esta perspectiva, también lo *Unheimliche*, y no solo el duelo y la melancolía, constituiría un fenómeno limítrofe entre la mismidad y la diferencia que pone en evidencia el carácter ficcional, en la medida de socialmente construido, del sujeto.

En conclusión, lo *Unheimliche* pone de manifiesto un cierto parecido constituyente en el sujeto humano. Si, como lo señala Freud, lo *Unheimliche* surge de un resto de procesos anímicos no del todo superados, la incontestable y sobrecogedora eclosión de lo *Unheimliche* retratada en *The Missing* tiene lugar por cuanto nos hace intuir que, habida cuenta de nuestra común subjetividad inacabada, en el fondo, quizá no somos, ni nosotros ni los seres que amamos, tan distintos como nos gustaría.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio, *Homo Sacer*. Trad. Antonio Gimeno, Valencia, Pre-textos, 2013, 268 p.

Aristóteles, *Matafísica*, Trad. Tomás Calvo, Madrid, Gredos, 2014, 592 p.

Butler, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder*. Trad. Jacqueline Cruz, Madrid, Cátedra, 2010, 213 p.

Freud, Sigmund, *Obras completas*, XVII. Trad. José Luis Etcheverri, Buenos Aires, Amorrortu, 2013, 320 p.

Freud, Sigmund, *Das unheimliche*. Trad. Lionel F. Klimkiewicz, Buenos Aires, Mármol Izquierdo, 2014, 230 p.

Descartes, René, *Meditaciones metafísicas*. Trad. Vidal Peña 29, Madrid, Alfaguara, 1977, 466 p.

# Sobre lo numinoso y su relación con lo ominoso

Helena Maldonado

*¿Les aconsejo yo amor al prójimo?*
*Prefiero aconsejarles la huida del prójimo*
*y el amor al lejano.*
*Más elevado que el amor al prójimo*
*es el amor al lejano y al venidero.*
*Más elevado que el amor a los hombres es el amor*
*a las cosas y a los fantasmas.*
*Ese fantasma que corre delante de ti, es más bello que tú*
*¿por qué no le das tu carne y tus huesos?*
*Pero tú tienes miedo y corres hacia tu prójimo.*

Nietzsche

*Lo numinoso* es un término acuñado por Rudolf Otto en un texto clásico del ámbito de la filosofía de la religión titulado *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*.[1] En este escrito me propongo explorar un poco las diferencias y similitudes entre el término de *lo ominoso* de Freud y el término de *lo numinoso* de Otto. Me parece que este ejercicio puede ser interesante, dado que ambos términos tienen un amplio terreno en común y dado que en psicoanálisis rara vez se hace alusión a lo numinoso y creo que *lo ominoso* tiene una deuda con este primer término.

Hasta ahora no he encontrado que Freud aluda a *lo numinoso* en ningún

1 El título en alemán del texto es Das Helige. Según el diccionario Español-Alemán, se puede traducir como *Lo santo o lo sagrado*. Alianza editorial decidió traducirlo como *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Aunque santo tiene una connotación mucho más judeocristiana que sagrado. Cabe señalar que editorial Trotta sacó un ejemplar que tituló *Ensayos sobre lo numinoso* con apéndices y agregados que no vienen en la primera edición. En el prólogo de dicho ejemplar, se plantea que cualquier estudio de las religiones estaría condenada al fracaso si no toma en cuenta esta noción.

lugar de su obra, a pesar de que el texto de Otto se publicó en 1917, es decir, dos años antes que el texto de Freud, aunque como bien sabemos por Strachey, el manuscrito lo tenía Freud guardado mucho antes de su publicación.

Al parecer, Otto y Freud nunca se conocieron y tampoco he encontrado referencia alguna del uno en el otro. Sin embargo, es innegable que se desenvolvieron en la misma época y que los referentes son más o menos los mismos. Es decir, una época marcada por el ascenso del proyecto de la ilustración y la modernidad y también de la consecuente respuesta del romanticismo alemán con autores como Schelling, Schleiermacher, Schlegel, Novalis, etc. Por otro lado, creo que hay ciertas reservas por parte de Freud para trabajar autores que traten la experiencia religiosa porque si bien, se encuentra la correspondencia con Romain Rolland y con Oskar Pfister, aún así, me parece que Freud tenía sus serias reservas y que mantuvo siempre una prudente distancia.

Lacan, por otro lado, varias veces utiliza el término en especial en el seminario de la Ética donde dice lo siguiente:

> El asunto en el espíritu de la articulación de Freud es totalmente claro. Esto no quiere decir que fuera del monoteísmo no haya nada, lejos de ello. No nos brinda una teoría de los dioses, pero nos dice suficiente acerca de la atmósfera que habitualmente se connota como pagana, connotación todavía vinculada con su reducción a la esfera campesina. En esta atmósfera pagana, en la época en que estaba en pleno florecimiento, el numen surge a cada paso, en todos los recodos de las rutas, en las grutas, en el cruce de los caminos, trama la experiencia humana y podemos aún percibir sus huellas en muchos campos. Estos es lo que contrasta con la profesión de fe monoteísta.
>
> Lo numinoso surge a cada paso y, a la inversa, cada paso de lo numinoso deja una huella, engendra un memorial. No hace falta demasiado para que se eleve un templo, para que se instaure un nuevo culto. Lo numinoso pulula y actúa por doquier en la existencia humana, con tal abundancia además que, al final el hombre debe dar muestras de cierto dominio para no dejarse desbordar.

> La fábula testimonia este formidable envolvimiento y, al mismo tiempo, una degradación. Nos cuesta concebir que las fábulas antiguas, por más ricas de sentido que sean, sentido en el que todavía podemos mecernos, hayan podido ser compatibles con algo que entrañe una fe en los dioses, pues están marcadas, ya sean ellas heroicas o vulgares, por no sé qué desorden, ebriedad, anarquía de las pasiones divinas. La risa de los Olímpicos en la Ilíada lo ilustra lo suficientemente en el plano heroico. [1]

Para Lacan, entonces, por lo menos en este momento, *lo numinoso* se relaciona con lo pagano. Cosa que despliega otros posibles problemas y cuestionamientos que desafortunadamente en este momento no voy a desplegar.

Empecemos por adentrarnos en el término de *lo numinoso*. Rudolf Otto fue un estudioso de las religiones y a diferencia de algunos de sus contemporáneos consideró que lo que caracterizaba lo santo o *lo sagrado* era algo más que lo bueno. Es a esto a lo que llama *lo numinoso*.

¿Exactamente cómo es que esto *más* se expresa en *lo numinoso*?

En primer lugar, dice Otto, se trata de algo que tiene que ver con el misterio, *el mysterium tremendum* dice Otto. Es decir, no cualquier misterio, sino un misterio que tiene un carácter de tremendo y que apela a un algo extra que al mismo tiempo tiene algo de tremor y que escapa a las coordenadas de lo racional.

En este punto podemos encontrar un vínculo con *lo ominoso*. De hecho, al principio del texto, Otto se refiere específicamente al término *lo ominoso* y dice lo siguiente: "Hace tiempo en mi discusión con el animismo de Wundt, propuse la palabra Scheu (timidez o miedo) en la cual el carácter específico, es decir numinoso, solo se expresa por las comillas. También vale al objeto el miedo religioso. Su primer grado es el miedo demoniaco. Y tiene su primera palpitación en el sentimiento de *Lo siniestro*[2] o inqui-

1 Jacques Lacan,*El seminario. La ética*. Sesión del 16 de marzo de 1960.
2 Aquí los traductores optan por el término de *Lo siniestro*, tal y como López-Ballesteros habría hecho en su traducción de *Das Unheimlich*e de Freud, a diferencia de Etchéverry que optó por el término ominoso, el cual

etante (*Unheimliche*)"[3]. Otto lo piensa como el primer vestigio de cultura, puesto que dice, siguiendo a Lutero, que los hombres naturales, supongo que se refiere a los "primitivos" no son susceptibles de dicho sentimiento, puesto que se requiere del misterio, es decir, de una cierta sensibilidad o relación muy peculiar hacia lo sobrenatural propia de los hombres "civilizados". Creo que Otto se refiere, de alguna manera, a esto que Freud después desplegará en *El Malestar en la cultura*. Es decir, a la realidad humana concebida a partir de la distinción entre lo natural y lo cultural.

Este carácter de *mysterium tremendo*, para Otto, va de la mano de una experiencia de nulidad por parte del sujeto: *tú todo-yo nada* que lo lleva a experimentar un desvanecimiento de los límites de su conciencia yoíca. Esta manera de plantear el problema tiene una resonancia con lo que Romain Rolland llamó el *sentimiento oceánico* y que dio pauta para que Freud escribiese *El Malestar en la cultura*.

Esta nulidad, Otto la ejemplifica con términos como *nirvana* y *sunyata* propios del budismo y considera que esta nada, este vaciamiento es la vía regia al misticismo, y aquí sigue a Meister Eckhart. Se trata pues, de un vaciamiento que va de la mano de una cuestión energética y que consiste en el fondo del alma, según Ekchart.

Una nada que en realidad se vincula con la heterogeneidad absoluta, lo radicalmente otro, lo imposible de representar. Por último, un elemento muy importante de *lo numinoso* es la fascinación que despierta.

En realidad, el término de Otto está inspirado en *lo nouménico* de Kant y por eso se permite trazar el puente con *lo sublime*, pues también se puede experienciar *lo numinoso* en la experiencia estética. Es decir, *lo sublime* también se caracteriza por un sentimiento que rebaza los límites de la razón, sólo que tampoco esta definición alcanza a describir su centro. Por eso Otto insiste en que *lo numinoso* y *lo sublime* comparten el misterio y la fascinación.

---

hemos optado por utilizar, no sin cierta reticencia.
3 Rudolf Otto, *Lo santo*. Alianza editorial, Madrid, 1980, p. 25.

Es curioso, porque en realidad la tesis de Otto es que *lo numinoso* es una categoría *a priori* en el sentido kantiano y por ende estrictamente hablando es de carácter racional y de esta manera, en realidad desvanece toda idea de irracionalidad en la experiencia de *lo sagrado* y de *lo sublime*.

Otto parte de la experiencia religiosa, que es una de las experiencias más difíciles de dar cuenta, para demostrar que en realidad es una experiencia que tiene que ver con una categoría *a priori* que muestra los límites de la propia racionalidad y tan solo alcanza a rozar algo de lo irracional en sí mismo o en otros términos que plantea que lo irracional es parte de lo racional.

Creo que de alguna manera Freud parte de ahí, pero todavía da un paso más porque comienza con un análisis de *lo ominoso* (*Das Unheimliche*) en el sentido de lo más familiar, lo que se encuentra más cercano y luego entonces, encuentra un pequeño hilito que le permite ubicar lo no familiar en lo más cercano. De esta manera tensa la palabra hasta lograr que los opuestos coincidan en un solo punto, donde un es la marca de la represión. Así que, en Freud, sin tanto rodeo y de golpe estamos de lleno vía lo más cercano atravesados por lo inconsciente.

Ahora bien, quizá un punto sumamente interesante entre ambos radique en la forma en cómo se plantean la vivencia en sí misma. Es decir, en Freud el problema se plantea al distinguir entre *lo ominoso* (*Das Unheimliche*) que se vivencía y *lo ominoso* (*Das Unheimliche*) que se imagina y ahí despliega toda una serie de reflexiones en relación con la fantasía y con *lo ominoso* en la literatura, mientras que Otto lo que hace es plantear que el sentimiento de *lo numinoso*, es decir, la experiencia de *lo sagrado* existe dado que es algo que ya está de antemano como una categoría de la razón y no lo podríamos experienciar en el sentido empírico sin su correlato *a priori*.

En ambos, el estímulo externo es necesario y dispara una sensación específica. Sin embargo, en Freud hay un giro más, puesto que introduce el pliegue de la fantasía que se encuentra totalmente ausente en Otto. Además de que se trata de elementos sexuales que desembocan en el cuerpo, mientras que Otto nos habla de la experiencia de *lo sagrado* como

si fuera algo absolutamente independiente de toda corporalidad y por lo tanto de toda sexualidad. Esto no aparece por ningún lado en Otto, excepto cuando menciona la música como una experiencia que directamente cimbra los afectos y la sexualidad, pero a diferencia de lo supuestamente irracional de *lo numinoso*, lo irracional de la música afecta la sexualidad y por lo tanto se encuentra por debajo de la razón. En este sentido, hay en Otto una especie de escala de *lo numinoso*. Claro está que lo sexual aparece, además con cierta intensidad en la mística cristiana y esto sí lo trabaja Otto, pero sólo para ejemplificar ese extra.

Ahora bien, el aspecto del misterio, sigue siendo un aspecto muy interesante en el análisis de Otto porque no obstante el carácter de tremendum (que algunos vinculan al contexto protestante propio de Otto), introduce la vacuidad. Habría que trabajar un poco más sobre este término, pero no deja de ser realmente fascinante porque se trata de una vía negativa.

Así pues, creo que *lo ominoso* tiene una deuda con *lo numinoso* y que se trata de cuestiones propias de la época relacionadas específicamente con el romanticismo alemán donde se exalta el misterio y donde se quiso llevar lo sagrado hacia la estética.

En el caso de Otto, se trataba de despejar toda moral y toda ética del campo de *lo sagrado* con el fin de demostrar que *lo numinoso* es una categoría *a priori*. En el caso de Freud, en cambio, se trata de explorar estos elementos, pero en el terreno de lo psíquico y en el camino, Freud da un paso al costado cuando se trata de lo místico o lo religioso, pero el problema está ahí y lo interesante para nosotros hoy en día es, insisto, el lugar del misterio. Creo que tanto Freud como Otto se encuentran ligados a una tradición ilustrada que plantea las cosas en términos de racional/irracional y que ambos pretenden iluminar la oscuridad de lo irracional vía el método racional, a pesar de que Freud lo hace de una manera mucho más cercana y en función de la realidad psíquica. Por esto mismo, me parece muy interesante y sumamente fecundo la mirada de Lacan al respecto porque vuelve a traer el numen aunque lo ubique del lado del paganismo, cosa que abre una serie de problemas muy interesantes porque revela la relación de Lacan con el judeocristianismo, pero por lo pronto

me limito a plantear que el misterio es algo que ha ido perdiendo terreno en este nuestro mundo tan iluminado y lo digo en el sentido del acelerado desarrollo de la técnica y también en el sentido de la ilustración, es decir, de lo iluminado por la razón. Al respecto hay un texto de Didi-Huberman sobre las luciérnagas que trata junto con Passolini, Agamben y Benjamin este asunto y en donde se plantea muy seriamente un fenómeno muy peculiar: la extinción de estos pequeños insectos. En 1975 Pasolini escribió un texto que tituló *El artículo de las luciérnagas*. "Se trata", dice Huberman "de una lamentación fúnebre en que en Italia desparecieron las luciérnagas, esas señales humanas de la inocencia aniquiladas por la noche o por la luz de los reflectores del fascismo triunfante".[1] Y es que para Pasolini estos insectos eran mágicos y para él su desaparición es un signo funesto. Un signo de carácter político porque muestra que el fascismo triunfó y que los intelectuales no se dieron cuenta de que las luciérnagas se estaban extinguiendo. Se trata, para Pasolini, de un genocidio cultural que va de la mano del desarrollo de la técnica, de la excesiva iluminación artificial que imposibilita y obstaculiza un tipo distinto de iluminación como el de las luciérnagas. Así que Didi-Huberman, citando a Agamben considera, cosa con la que estoy muy de acuerdo, que lo que toca hoy no es iluminar con la luz de la razón, sino todo lo contrario: "oscurecer el espectáculo del siglo presente con el fin de percibir en esa oscuridad la luz que trata de alcanzarnos y no puede". "Es una tarea, añade Agamben, que exige coraje -virtud política- y poesía que es el arte de fracturar el lenguaje, de quebrar las apariencias, de desunir la unidad del tiempo."

1 Georges, Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciernagas*, ed. Abada, Madrid, 2012, p. 18.

## Bibliografía

FREUD, Sigmund, Das *unheim*liche. Trad. Lionel F. Klimkiewicz, Buenos Aires, Mármol Izquierdo, 2014, 230 p.

FREUD, Sigmund, Obras Completas. Ed. Amorrortú. Buenos Aires, 1976.

GEORGES, Didi-Huberman, Supervivencia de las luciernagas, ed. Abada, Madrid, 2012.

OTTO, Rudolf, Lo Santo. Ed. Alianza, Madrid, 1996.

# Madeleine como Olimpia: Variaciones a partir de lo siniestro en Vértigo de Alfred Hitchcock

Carolina Sanabria

En 2012, para su calificación decenal de la mejor película de todos los tiempos, la prestigiosa revista británica de cine *Sight and Sound* anunció que la lista pasaba a modificarse tras 50 años en los que *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles estuvo a la cabeza. La película no era sino *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock. Si bien es harto conocido el carácter arbitrario de los parámetros de toda taxonomía, criterios de ese tipo actúan como indicadores de lo que se espera como ideal en la reflexión iconológica, funcionando como una suerte de proto canon al estilo del elaborado por Harold Bloom en la literatura, dentro de los cuales algunos tímidos estudios –entre los que me permito incluirme[1]– han sugerido correspondencias entre Vértigo con el *Hamlet* de William Shakespeare. En todo caso, la calificación mencionada no deja de ofrecer un pretexto para volver a pensar este filme que en el momento de su estreno no tuvo una acogida tan entusiasta de público y la recepción crítica se revaloró con el paso de los años.

La película focaliza su trama alrededor del sujeto masculino protagónico

1 Carolina Sanabria, *Ofelia fementida. Transescrituras desde la literatura, la pintura, el cine*.

porque, como Laura Mulvey indica, es el que interesa en el cine dominante[1]: el detective John 'Scottie' Ferguson, protagonizado por James Stewart, un viejo conocido de Hitchcock, con el que había trabajado en la anterior *Rear Window* (1954) y que en cuya escena resolutoria terminaba colgando de una ventana, tal y como inicia *Vertigo*. Sólo que, como dice Eugenio Trías, mientras su anterior personaje estaba limitado físicamente, con su pierna escayolada, aquí la parálisis es del orden[2] psíquico. La encomienda de su antiguo compañero de estudios Gavin Elster lo conduce a un fatal adentramiento simbólico a los infiernos, pues la película, como la novela en la que se basa, *Sueurs froides* (1954) de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, constituye en primera instancia una reactualización del mito de Orfeo. El hecho, por cierto, de que el título con que la película se comercializó en las salas españolas hubiera sido *De entre los muertos* no resulta tampoco tan desacertado como podría pensar un eventual espectador presuntuoso convencido de la traducción literal de que "no se apega al original" mientras que precisamente es un título que permite traslucir ese espíritu de *lo ominoso* señalado hace un siglo por Freud "que emana de la omnipotencia de las idea, de la inmediata realización de los deseos, de las ocultas fuerzas nefastas o del retorno de los muertos"[3], los cuales en la película se materializan con la irrupción de Madeleine en la vida del protagonista, de la que por cierto tampoco se ha discutido tanto como se ha hecho de Scottie.

Evidentemente la presencia femenina no es el único responsable del efecto al que se le pueda atribuir la perturbación del protagonista de Hoffmann. En su caso, Freud mismo vincula ese estado a lo que vio en su estudio del personaje Nataniel como la "espantosa muerte de su amado padre"[4], agravada además por súbita, que en la película corresponde al trauma con que inicia, a saber, la caída del compañero policía en la persecución por los tejados de San Francisco en la persecución de un delincuente. En

1 Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*.
2 Si bien es cierto que su indisposición móvil es física, también a nivel psíquico se trata de un personaje herido, aunque no en la misma medida que Scottie. Se puede considerar que hay una evolución de este tipo narrativo encarnado en el mismo actor, como se ha elaborado en otra parte, véase Carolina Sanabria, *Adaptaciones subliminales: tres obras maestras de Alfred Hitchcock*.
3 Sigmund Freud, *Lo siniestro*, p. 18.
4 *Ibid*, p. 18.

esa escena Scottie resbala y queda colgando de una canaleta, ante lo cual el agente se devuelve para tratar de ayudarlo, pero en vano porque se precipita al vacío. La caída mortal de policía –el padre, la ley, que deja de cumplir su deber para auxiliar a un protagonista en apuros que en cierto modo encarna el papel del hijo[5]– deja sensiblemente marcado el horror en Scottie que a partir de entonces aqueja el efecto de vértigo logrado por Hitchcock a partir de la célebre estrategia técnica combinatoria entre el *travelling* hacia adelante y el *zoom* hacia atrás. Por sus ojos ha sido inoculado el equivalente a la arena: el daño, el veneno, el trauma que lo deja sensiblemente incapacitado para seguir trabajando. En la experiencia psicoanalítica, Freud, recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil que "persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos"[6]. En Scottie se manifiesta como un mal correlacionado: el vértigo, es decir, la pérdida de equilibrio, relacionada en primera instancia con la privación del sustituto paterno al que ve desplomarse ante su imposibilidad de hacer nada. Las secuelas del trauma se aprecian tanto en su baja laboral como en el bastón que porta en la siguiente escena del apartamento de su amiga Midge.

Precisamente la adición en el filme de este personaje femenino inexistente en el texto literario tiene una paridad con la sensata –de elocuente nombre– Clara.[7] Se sabe que Scottie estuvo prometido con Midge alguna vez y esta decidió terminar la relación sin ofrecer mayor explicación. Pero el interés narrativo de este personaje está menos en sí misma que en servir de contraposición de un tipo femenino radicalmente distinto, pues es dinámica, independiente, activa, no está sujeta a un esposo ni a delirios, vagabundeos y alucinaciones fantasmales. Y lo más importante: Midge no está en apuros, es decir, no necesita ser salvada, por lo que no genera el menor interés en el protagonista.

Pero el verdadero mal termina inyectándose definitivamente en Scot-

5 José Luis Castro de Paz, *Alfred Hitchcock. Vértigo/De entre los muertos*, p. 42.
6 S. Freud, *Lo siniestro*, p. 29.
7 Tanto que el relato de Hoffmann cierra aludiendo a que se casó y tuvo tres encantadores niños, encontrando por fin "la felicidad hogareña que prometía su alma serena y apacible y que jamás hubiera podido procurarle el fogoso y exaltado Nataniel", E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, p. 126.

tie con la aparición de Madeleine. Su entrada por primera vez –también por el cauce visual– lo deja afectado. Por eso su introducción podía ser cualquier cosa excepto arrebatadora. En confabulación previa con el antiguo compañero de estudios Gavin Elster, se había fraguado que aquel se ocultara entre los comensales para dársela a ver. La escena en cuestión tiene lugar en el restaurante *Zoom* y es narrada desde un portentoso *travelling* desde el momento en que ambos se levantan de la mesa y se dirigen a la salida. Pero mientras Elster se rezaga unos instantes, Madeleine, magníficamente ataviada con un largo traje de noche verde mar, se adelanta y surca desde la profundidad, encaminándose a la cámara para ser introducida ante Scottie y, en virtud del predominio de la perspectiva subjetiva, alineada, el espectador. Hitchcock la capta en un ritmo retardado y con una banda sonora que llega a un *crescendo* musical. Tras unos pocos pasos se detiene y durante un par de segundos se le capta de perfil, no frontal, como correspondería a las técnicas de representación tradicional[1], por lo cual Stoichita ha definido este retrato como un *anti-icono* que explota "las posibilidades expresivas del perfil, al que se le atribuyen poderes especiales en la figuración de las cualidades –en principio invisibles– del alma, creencia que conoció su apogeo en los estudios fisiognómicos del siglo XVIII"[2]. Sin embargo, ante esta aparición, Scottie es incapaz de resistir la visión y mirarla de frente para apreciarla –como era la idea–, de modo que su mirada se torna al sesgo y vuelve a la derecha hacia abajo mientras que el contraplano de ella la enmarca justo en el momento en que hace lo mismo a la izquierda, en dirección contraria, buscando a Elster. Aparte de subvertir el tópico del primer encuentro de la pareja –que para Stoichita constituye la gran originalidad de Hitchcock frente a tantos lugares comunes[3] de los melodramas románticos–, es ahí donde tiene lugar la estructura semejante a un eclipse de rotación inversa que Castro de Paz llama doble sol.[4] Se trata así de uno de los momentos más hermosos y sutiles de la escritura fílmica hitchcockiana tejido en conjunto con el

1 En un capítulo de su libro dedicado a la película, Stoichita compara este perfil con otro de la segunda parte, de Judy, cuando se retrata a la joven de perfil, sólo que, a diferencia del de Madeleine, mira hacia atrás –hacia el pasado–. No es la única diferencia, puesto que lo que en realidad se visualiza es su silueta, su sombra, por lo que "adopta el carácter de un negativo absoluto". Véase Stoichita, Víctor I., *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, p. 268.

2 V. Stoichita, *Simulacros*…, p. 267.

3 *Ibid*., p. 265.

4 José Luis Castro de Paz, *Alfred Hitchcock*, p. 140.

*crescendo* de Bernard Herrmann que dota a la secuencia de un especial dramatismo desde la perspectiva de aquel que siente revivir de nuevo el vértigo porque como ha dicho Eugenio Trías, "el personaje está literalmente fijado en algo, un abismo, que teme ver y le fascina".[5]

Originalmente Madeleine encarna un personaje que desde la misma novela de Boileau y Narcejac se ha vinculado tanto con ascendientes clásicos como Eurídice o Galatea en función de otro masculino que es movido por afección (Orfeo y Scottie) o que directamente la crea (Pigmalión y Elster). Dentro de los esquemas míticos sería importante enriquecer el tipo con otras procedencias como la posterior tradición romántica y la emanada de la pluma de E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann* (1816). En este caso, Madeleine es, lo mismo que la autómata[6], un objeto ideado, construido expresamente para engañar a otro, en su caso, vestida, peinada, maquillada y habiendo adoptado modos ajenos, a saber, los de la verdadera esposa de Elster a la que Scottie no conoce. Por tal razón esta función tenía que recaer en una actriz –Judy Barton–, como se revelará en la segunda parte, es decir, alguien que se dedica profesionalmente a hacer pasar fingimientos por verdades. El resultado final ha sido producto de la preparación cuidadosa de un inventor que pone en práctica la técnica y la pericia en manejos de manipulación. Elster es, en efecto, un maestro en subyugar a la mujer y no en vano dice añorar los tiempos de poder y libertad que ejercían los hombres en la colonización de San Francisco.

A las claras está que en este universo hay una naturaleza afín a *Lo siniestro*, que "no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión".[7] En el idioma alemán hay una relación entre '*heimlich*'

5 Eugenio Trías, *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*, p. 61.
6 Pero la diferencia entre objetos animados e inanimados puede cobrar matices ominosos a la luz de otras relaciones. Freud recordaba que Jentsch se había referido a la naturaleza del sentimiento desde "la duda de si un ser que parece vivo, está animado y viceversa, si un objeto sin vida podría estar animado" en referencia a la impresión causada por las figuras de cera, muñecas bien hechas y autómatas. Véase S. Freud, *Lo siniestro*, p. 79. Por eso era ominosa Olimpia, una autómata cuya ausencia de vida queda delatada por los ojos, según Segismundo, el buen amigo de Nataniel ("nos ha parecido a todos sin vida y sin alma […] nos parece que perteneciera a un orden de seres inanimados, y que sólo fingiera vivir…"), E. T. A. Hoffmann, *El hombre*…, p. 115. Es similar a lo que ocurre con la Madeleine del texto literario, según la primera impresión que le causa al protagonista Flavières, *alter ego* de Ferguson.
7 S. Freud, *Lo siniestro*, p. 46.

con la acción de ocultar. Madeleine es ese objeto bello que encubre una mascarada criminal –la farsa de Gavin Elster para asesinar a su esposa– y al mismo tiempo la clave que permite sacar a la luz una verdad, a costa de un tercero, el propio Scottie. Él no será, sin embargo, la única víctima de ese secreto, y no porque en la segunda parte se revele maquinador y manipulador –que repite lo mismo que Elster e incluso mostrándose tan inclemente como este–, sino más bien porque la damnificada última será ella misma; más que destructiva –que lo es, en el género negro en que se inscribe el drama bien ocupa el paradigma de *La femme fatale*– resulta, por el secreto que se guarda, autodestructiva. Y por eso, como dice Laura Mulvey, a la mujer se le castiga, habiendo sido de previo objeto de contemplación, con lo que habrían transcurrido los dos caminos del inconsciente masculino para escapar de la ansiedad que la visualización femenina le genera.[1]

El secreto es un encubrimiento, es un acto de velar la visión, que está relacionado con el mal que aqueja a Scottie, que no puede mirar hacia abajo, hacia las profundidades que vienen siendo no solo literales sino metafóricas. La película se urde en torno a ese secreto que, aunque se devela al final, pasa por alto elementos que configuran la narrativa dominante de Hollywood, como la justicia poética (la feliz huida de Elster a Suiza) –de hecho, la película no es enteramente clásica sino manierista en tanto participa de la crisis del cine clásico y funciona como un "juego de espejismos donde ningún acto puede encontrar su densidad".[2]

En ese sentido, una de las características del cine manierista es la preeminencia de la mirada por encima del acto, lo que implica un desplazamiento del personaje ya no como sujeto del acto sino de la mirada[3], que encuentra privilegio en esa primera parte del filme en la que Madeleine aparece como objeto de la mirada en el seguimiento llevado a cabo por el protagonista. Más aún: Madeleine es el *summum* del neologismo de *to-be-looked-at-ness* al que Mulvey había recurrido para referirse al papel

1 Laura Mulvey, *Placer visua*l… p. 14.
2 Jesús González Requena, *Clásico, manierista, postclásico: los modos de representación del cine americano*, pp. 571-572
3 *Ibid*., p. 573.

tradicional exhibicionista de las mujeres que son a la vez miradas y exhibidas desde una apariencia codificada fuertemente para causar un enérgico impacto visual y erótico.[4] Es, en efecto, vista desde distintas formas: como un cuadro en el museo, desde su reflejo en espejos en la floristería, evanescente en el cementerio, como sombra antes de arrojarse al río, lo que mantiene el paradigma de desigualdad sexual en el que el placer de mirar lo ocupa el polo masculino activo y al femenino el pasivo de la mostración.[5] Crítica de este modo hegemónico y dominante de narrativas, Mulvey llegó a ilustrar su teoría en películas de Hitchcock –en cuenta *Vertigo*– para cuestionar la subyugación patriarcal de Madeleine. Sin embargo, el conflicto no la afecta sólo a ella, sino también a Scottie, a quien se le impide ver la trama urdida por Elster, sustraída a ojos ajenos que no sean de su complicidad, con el propósito de utilizarlo como coartada del empresario. Por lo mismo '*heimlich*' también significa 'cerrado', 'impenetrable'[6], lo que permite retornar al significado de escondido, peligroso.

Ya el mismo Jentsch postulaba, según llegó a consignar Freud, "como caso por excelencia de *Lo siniestro*, 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', aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas 'sabias' y las autómatas"[7]. Aquí el mecanismo funciona a la inversa de Olimpia: si aquí ésta era una muñeca que el ambulante óptico Guiseppe Coppola pretendía hacer pasar por un ser animado para la confusión de Nataniel, tratándose de Madeleine se está ante una humana animada o una muerta viva que se desempeña al revés, como un autómata (que ejecuta órdenes precisas *siempre y cuando* se mantenga como tal, en lo que resulta plenamente obediente).

Y así muere, sin haber proferido una sola palabra, como la encarnación de la esposa de Elster que había simulado ser. Este detalle es significativo. Bien sabida es la relación que existe entre el habla y la humanidad. La palabra es la definición y esencia del ser humano, desde los griegos que

4 L. Mulvey, *Placer visua*l…, p. 10.
5 *Ibid*., p. 9.
6 S. Freud, *Lo siniestro*, p. 20.
7 *Ibid*., p. 21.

lo vinculan al lógos (lógon dè mónon a5nqrwpoV e5xei tw<n zv'wn). La palabra es lo que se refiere a la capacidad humana para comunicar, en lo cual radica precisamente la diferencia específica con los animales.[1] Y más tarde Santo Tomás amplía en torno a la etimología del griego 'persona' como quien posee razón y discurso autónomo.[2] Ello permite postular que Madeleine no tiene autonomía ni siquiera en el lenguaje, porque no emite su propio discurso. Como la muñeca Olimpia que únicamente era capaz de proferir "¡ah, ah, ah!" como toda respuesta a cualquier pregunta o comentario de su interlocutor, Madeleine se limita a reproducir el guion escrito por Elster que por lo visto tiene la propiedad de subyugar, de embelesar más que el habla común, consuetudinaria. En tanto es construida por este Pigmalión malévolo, no tiene nombre, voluntad ni emancipación. El carácter siniestro del doble apuntado por Freud se refuerza al ser manipulado por otro, como también ocurre con otro duplicado clásico del cine mudo: el robot María de *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang que suplanta a la carismática líder María para lanzar discursos incendiarios del científico que la creó para manipular a las masas de trabajadores. Madeleine es tan sólo el continente que oculta en su imponente y trabajada fachada la nada. No pasa, en última instancia, de resultar al final más que un vacío, un abismo ante el que habrá finalmente de encontrarse Scottie –lo que explica que ante su primera visión no resista cruzar la mirada con ella–.

Es tal la inmersión en la naturaleza artificial que ni siquiera se lo permite en soledad, cuando al despertar en la cama de Scottie le pregunta qué hace ahí. Al salir, tiene lugar el sutil giro de sus ojos, como si guardara algún cierto pudor en saberse vista desnuda por él, esto es, como si no hubiera estado previsto en el plan urdido con antelación. Luego tiene lugar el fatídico acontecimiento que recluirá al protagonista durante un tiempo indefinido. A partir de la vuelta al mundo de un convaleciente Scottie en una clara segunda parte, la película se construye narrativamente a partir del retorno de lo igual, que es, de nuevo, una de las manifestaciones de lo terrorífico. Con la irrupción de la anodina Judy aparece lo que Freud identifica como una de las modalidades de manifestación de *Lo siniestro*,

1 Ignacio García Peña, "Animal racional: breve historia de una definición", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Vol. 27, 2010, p. 300.
2 Giovanni Reale y Antiseri, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico. II. Del humanismo a Kant*.

la sustitución del yo por el doble y la repetición: "finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales".[3] Sólo que Judy, a diferencia de Madeleine y de Olimpia, exuda subjetividad por todos sus poros. Y ante esa otra presencia la película recrea los esfuerzos inútiles y patéticos de Scottie por volver a traer a la vida a Madeleine –un fenómeno que vendría a ser calificado por William James Thomas Mitchell como sustrato de una actitud de *doble conciencia* en la imagen en torno a la creencia irracional de la revivificación de un sujeto pasado.[4] De ahí que, una vez culminado el proceso de conversión y Judy disfrazada de Madeleine sale del cuarto de baño con el moño que –nunca mejor dicho– corona el *streap tease* a la inversa, según el propio Hitchcock[5], aparece con aspecto fantasmagórico, como convencionalmente se presentan los espectros en el mundo bidimensional: traslúcida, intangible, opalescente. La escenografía parece haberse confabulado, por la iluminación contrastada con tonos y texturas de tonalidades verdosas que se cuelan desde el exterior, lo que la sugiere como un fantasma que paulatinamente va adquiriendo su propia carnalidad hasta alcanzar a Scottie. Es probable que Hitchcock hubiera leído el célebre texto de Freud y lo hubiera hecho como forma de subrayar la expresión de *Lo siniestro* en el momento mismo de la aparición de los muertos, los espíritus y los espectros, en sintonía con su ensayo.[6] La atmósfera resulta irreal por la iluminación verdosa y la figura misma, en su pausada salida y aproximación al héroe, donde la mujer parece provenir, en remisión al título utilizado en España, directamente *De entre los muertos*, para, tal vez, llevarse a Scottie consigo –si no es que el título, que mantiene la ambigüedad a las claras, se refiera más bien a este que más bien funge como un vivo entre los muertos, otra posibilidad no excluyente–.[7]

Da la impresión de que se hubiera operado en ella una metamorfosis que

3 S. Freud, *Lo siniestro*, p 34.
4 W. J. T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*, p. 31.
5 François Truffaut, *Hitchcock*, p. 208.
6 S. Freud, *Lo siniestro*, p. 46.
7 Como fue el motivo de la literatura romántica del siglo XIX con la muerte, también conocida como la Dama blanca, que llama al caballero, por lo general disoluto, a acompañarla a los infiernos. *El estudiante de Salamanca* (1840) de José de Espronceda es un buen ejemplo de ello.

a pesar de su sorprendente parecido con el original –con la que *supone* muerta– no llega a ser cabal, porque en el fondo se intuye –para lo cual también contribuyen los acordes elegiacos de la banda sonora de Herrmann– que hay algo que no calza. Pero en ese instante Scottie no tiene en cuenta nada de eso, encandilado ante su propia creación final, completa, perfecta. Como trasunto que cumple el viejo sueño de la creación de imágenes vivas en un simulacro esta vez no técnico sino orgánico, la reaparición de Madeleine condensa lo que Freud llamó '*unheimlich*': el momento en que las formas más ordinarias de la negación de la superstición retornan como verdades incontestables. Como decía Žižek discurriendo sobre la imposibilidad de la relación sexual en otra película de Hitchcock –*The Lady Vanishes* (1938) que toca un tema similar y en cierto modo se anticipa a *Vertigo*–, "no resulta difícil reconocer en esa figura fantasmática la aparición de La Mujer (*La femme*), la mujer 'toda' que podría llenar la falta en el hombre, que podría ser su complemento, y no sólo su suplemento, su compañera ideal, con la sería finalmente posible la relación sexual".[1] Si la película hubiera acabado en este punto, lo que arguye Žižek podría serlo, en efecto, pero no es así. A pesar de que Scottie hubiera logrado la perfección en la apariencia de Judy, ocurre que precisamente no es Madeleine y tarde o temprano algo tendría que delatar el autoengaño: su propia creación.

En un pequeño detalle, la súbita visión el medallón de Madeleine que también lucía el retrato de Carlota Valdés le revela la verdad. Hay en todo ello un funcionamiento análogo de quien creía muerta: Madeleine cumple un desempeño a la inversa porque actuando como una mujer animada –aunque cada vez más cercana a la muerta pronta a ser, esto es, una pre-muerta–, una vez que se produce la develación del secreto, ella misma revela su naturaleza fraudulenta, es decir, vacía, hueca –de ahí la capacidad de invocar su vértigo–, que funciona semejante a una autómata a las órdenes de quien ha sido su creador a través de la simulación de una mujer viva. Y eso es lo que causa el disgusto de Scottie, como le reprocha, al final, su falsedad: "Tú fuiste la copia, tú fuiste la falsificación". Stoichita ha planteado, en ese sentido, que no es la posesión lo que exaspera a

1 Slavoj Žižek, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, p. 114.

Scottie, sino la creación –investida de la carga erótica de la posesión– de Madeleine por otro[2]: tanto primera como más perfecta, que es lo que en realidad lo hiere. Si la de Elster había sido la copia de la esposa real, y bien toda copia se define degradada, desalmada –etimológicamente sin alma, sin vida por sí misma–, la de Scottie es, si cabe, más devaluada aún por ser una copia de segundo grado, es decir, de menor valor aún, una copia de una copia. En todo caso, lo que está en juego es un asunto narcisista: lo que en realidad lo mortifica es no haber sido él su primer Pigmalión, no haber alcanzado el nivel de virtuosismo de su predecesor que logra haber cifrado en el engaño precisamente a él, un detective de profesión que se encarga de resolver incidentes en aras de la verdad –y como tal viene a reactualizar el mítico duelo de pintores del Libro 35 de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo donde Parrasio derrota ostensiblemente a Zeuxis–. Pero tal vez sea esa amarga constatación –la naturaleza hueca de su amada– en donde pueda residir su cura.

La puesta en escena finalmente ha sido montada por el Otro conspirativo para que Scottie piense que su amada ha muerto, de donde se sigue la herencia de una pasión necrófila, como su precedente directo Orfeo. Pero por otro lado la naturaleza de Madeleine es ambivalente, porque puede vérsele como una muerta, pero también como un vacío, ya que en realidad quien ha muerto es la esposa de Elster y no la mujer que Scottie trató en la primera parte de la película, lo que favorecería la explicación de Huntjens que postula que aquel se ha enamorado de una mujer que no existe.[3] Es más, en virtud de la elaborada puesta en escena, se estaría tratando en efecto de una mujer que en definitiva nunca existió, lo cual es más desolador si cabe porque esa posibilidad ni siquiera cuenta con el consuelo de un recuerdo fáctico, de un referente, aunque al menos fuera falseado en segundo grado. De ahí que Žižek hubiera planteado que "[e]s precisamente esta relación imposible entre la figura fantasmática de La Otra Mujer y la mujer 'empírica' que se encuentra elevada a ese lugar sublime, y el terrible precio que ella tiene que pagar por esto, lo que con-

2 V. Stoichita, *Simulacros*…, p. 257.
3 Joyce Huntjens, "Vertigo. A Vertiginous Gap in Reality and a Woman Who Doesn't Exist", *Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative*.

stituye el núcleo mismo de [esa] otra obra de Hitchcock".[1] Y es que, como suele ocurrir con las imágenes seductoras pero falsas, tras el deseo solo queda la carencia, ese vacío literal que se despliega a sus pies y lo impele a arrojarse. Por eso, el último plano visualiza a un desolado protagonista mirando el abismo en el borde del campanario en una imagen que asimismo evoca a Nataniel inmóvil en lo alto de la torre del ayuntamiento, con la mirada detenida en la fuente de su locura, antes de lanzarse. Pero en el caso del protagonista hitchcockiano se desconoce su futuro tras haber participado "en la aniquilación sacrificial de su objeto de deseo".[2] En tono de derrota, su postura parece abrazar el vacío, la nada, la muerte. De esta suerte, *Lo siniestro* corporizado por esa muñeca humana alcanza, con su desaparición definitiva del cuadro, la forma ambivalente y paradójica de la curación del protagonista.

1 S. Žižek, *Todo lo que usted*…, p., 117.
2 Jesús González Requena, *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, p. 156.

## Bibliografía


Boileau, Pierre & Narcejac, Thomas, *Sudores fríos*. Trad. Marta Pino, Barcelona: RBA, 2013, 168 p.

Castro de paz, José Luis, *Alfred Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2000, 228 p.

_____, *Alfred Hitchcock. Vértigo/De entre los muertos*, Barcelona, Paidós, 1999, 127 p.

Freud, Sigmund, *Lo siniestro*, Trad. L. Rosenthal, Buenos Aires, López Crespo, 1976, 65 p.

García Peña, Ignacio, "Animal racional: breve historia de una definición", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Vol. 27, 2010, 295-313 p.

González Requena, Jesús, *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Granada, Centro José Guerrero, 2011, p. 358.

_____ , *Clásico, manierista, postclásico: los modos de representación del cine americano*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2006, 584 p.

Hitchcock, Alfred, *Vertigo*, Estados Unidos, Paramount, 1958, 128 min.

Hoffmann, E. T. A., *El hombre de la arena*, Trad. I. Béccar, Argentina, Amorrortu, 1976, 127 p.

Huntjens, Joyce, "Vertigo. A Vertiginous Gap in Reality and a Woman Who Doesn't Exist", *Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative*, Issue 5, http://wwwimageandnarrative.be/uncanny/joycehutjents.htm, january 2003.

Mitchell, W. J. T., *¿Qué quieren las imágenes?*.Trad. Isabel Mellén, Bilbao: Sans-Soleil, 2007, 441 p.

Mulvey, Laura, *Placer visual y cine narrativo*. Trad. Jenaro Talens, Valencia, Instituto Shakespeare, 1988, 23 p.

Reale, Giovanni & Antiseri, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico. II. Del humanismo a Kant.* Trad. Juan Andrés Iglesias, Madrid, Herder, 2010, 822 p.

Sanabria, Carolina, *Las adaptaciones subliminales. Tres obras maestras de Hitchcock*, Madrid, Clementine J. C., 2013, 208 p.

_____, Ofelia fementida. *Transescrituras desde la literatura, la pintura, el cine*, Barcelona, Laertes, 2019, 211 p.

Stoichita, Victor I., *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Trad. Anna María Coderch, Madrid, Siruela, 2006, 337 p.

Trías, Eugenio, *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*, Madrid, Taurus, 1998, 237 p.

Truffaut, François, *Hitchcock*. Trad. Rafael del Moral, Madrid, Akal, 1991, 320 p.

Žižek, Slavoj (comp.), *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Trad. Jorge Piatigorsky, Argentina, Manantial, 2013, 206 p.

# Kubrick, aprendiz y maestro de lo *Unheim*liche

Roberto Marín Villalobos

Kubrick es un poeta cinematográfico, incluso ha sido nombrado como el "poeta de la imagen".[1] Su única película considerada del género del terror es *The Shining* y, curiosamente, su co-guionista Diane Johnson menciona en una entrevista que "Él estaba interesado, casi abstractamente, en la idea de hacer una película de terror, tratando de *entender lo que horroriza* a las audiencias y porqué estas *disfrutan de ser aterrorizadas. Era una especie de investigación que continúo a través de la película misma*".[2] [cursiva propia] Estas palabras son particularmente relevantes porque Kubrick leyó y le pidió a ella que leyera *Das Unheimliche* para la realización de *The Shining*, y a pesar de que dentro de los referentes teóricos de Kubrick se cuentan varios textos psicoanalíticos (*Malestar en la cultura*, también de Freud y *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, de Bettelheim), el de mayor influencia fue *Das Unheimliche*.[3] Tal y como el título lo indica, quisiera presentar cómo la genialidad de Kubrick se expresa en su capacidad de metabolización del texto freudiano, o sea, aprende de Freud, pero además produce una obra que lo ubica como maestro de lo *Unheimliche*.

1 Duncan, Paul, *Stanley Kubrick. Filmografía completa*, p. 3.
2 Johnson, Diane, *Kubrick, The definitive edition*, entrevista del 12 de diciembre, 1998, p. 293.
3 Cf., Christopher, Hoile. "The uncanny and the fairy tale in Kubrick's *The Shining*", *Literature Film Quarterly*, vol. 12, no.1, p. 4-12; Larry, Caldwell y Samuel, Umland, "«Come and play with us»: the play metaphor in Kubrick's Shining", *Literature Film Quarterly*, vol. 14, no. 2, p. 106-111; Geoffrey, Cocks, "A Quality of Obsession Considerably Further East: The Holocaust in the Cinema of Stanley Kubrick", *Shofar: An Interdisciplinary Journal Of Jewish Studies*, vol. 28, no. 4, p. 72-85; Amy, Nolan, Seeing is digesting: Labyrinths of historical ruin in Stanley Kubrick's *The Shining*. *Cultural Critique*, vol. 77, p. 180-204.

A pesar de que Freud inicia este texto con una indagación lexical, recurre especialmente a la literatura, a la clínica y a experiencias propias para profundizar en lo que provoca efectos *Unheimliche*, separando lo real vivenciado de lo artificial ficcionado, estando este segundo ámbito particularmente poblado de imágenes. Lo curioso es que Kubrick no recurre tanto a los ejemplos concretos dados por Freud (quizá a excepción del regreso de los muertos) para presentarlos en *The Shining*, sino a ciertas estrategias y recursos estéticos. Considero que el principal de ellos es la repetición, presentada en *Das Unheimliche* como compulsión de repetición, misma "que depende probablemente de la naturaleza más íntima de las pulsiones, suficientemente fuerte para sobreponerse al principio de placer, que confiere el carácter demoniaco a ciertos aspectos de la vida anímica".[1]

Volviendo a las estrategias y recursos estéticos en un sentido general, me di a la tarea de rastrear en *Das Unheimliche* cada vez que Freud alude a ellos, los reconstruí -en un sentido de orden, respetando su textualidad- únicamente cambiando la frase "poeta" por "Kubrick", poeta de la imagen. El resultado es asombroso, pues comprueba que Kubrick prácticamente siguió al pie de la letra todas estas observaciones o indicaciones freudianas para la producción de efectos *Unheimliche*, no obstante, suena como si Freud estuviera haciendo un comentario post-mortem de *The Shining*. A continuación presento la reconstrucción o almazuela textual, para luego detenerme en algunos fotogramas de la película (señalados con números entre paréntesis cuadrados) que ilustran escenas en las que Kubrick «aplicó» estos recursos o estrategias; pero que no solo aplicó, sino que en algunos casos supera la indicación; de ahí aprendiz y maestro:

> Es verdad que «Kubrick» produce inicialmente en nosotros una especie de incertidumbre {inseguridad}, de modo que al principio no nos deja adivinar, seguramente no sin intención, si él va a introducirnos en un mundo real o en un mundo fantástico creado por su albedrío (p. 89) [1]. Se tiene un efecto a menudo y fácilmente *unheim*lich cuando el límite entre fantasía y realidad está borrado, cuando algo aparece frente a nosotros como real y previamente lo habíamos tenido por fantástico, cuando un

1 Sigmund, Freud, *Das Unheimlich*e, p. 109.

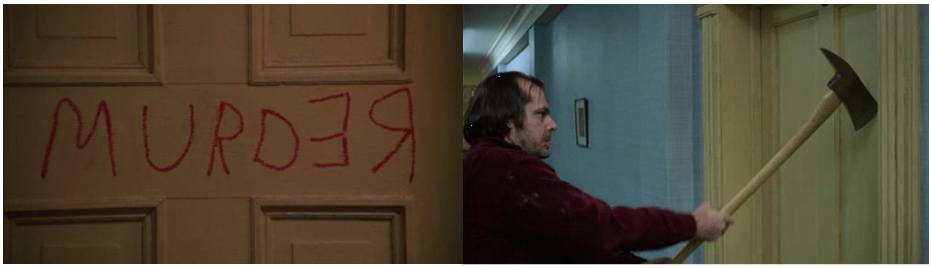
símbolo asume la plena operación y significado de lo simbolizado y cosas por el estilo (p. 123) [2]. Entre las muchas libertades de «Kubrick» también se cuenta la de elegir el mundo de representación a su gusto, de modo que coincida con la realidad que nos es familiar o se aleje de ella de alguna manera. En todo caso nosotros lo seguimos (p. 151). Adaptamos nuestro juicio a las condiciones de esta realidad fingida (p. 152). Para con «Kubrick», somos particularmente ~~pasivos~~ obedientes: mediante el estado de ánimo en el que nos coloca a través de las expectativas que provoca en nosotros, puede desviar nuestros procesos de sentimientos de cierto resultado y llevarlos a otro, y puede frecuentemente obtener con un mismo material efectos muy diversos (p. 157) [3]. «Kubrick» puede también acrecentar y multiplicar lo *Unheim*liche mucho más allá de la dimensión de lo que es posible en el vivenciar, haciendo suceder en tales acontecimientos lo que en la 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 [4]. Reaccionamos ante sus ficciones como hubiéramos reaccionado frente a vivencias propias [5]; cuando notamos el engaño es demasiado tarde, pues «Kubrick» ya logró su propósito, pero yo debo afirmar que él no obtuvo un efecto puro (pp. 153-155). «Kubrick» tiene todavía un recurso a disposición mediante el cual puede sustraerse a nuestra rebelión y al mismo tiempo mejorar las condiciones para lograr más sus propósitos. Este medio consiste en no dejarnos adivinar por largo tiempo qué premisas en verdad eligió para el mundo adoptado por él, o que se evita -con arte y astucia- una aclaración decisiva hasta el final (p. 155). Al final del libro [película], cuando se agregan con posterioridad ~~los esclarecimientos~~ las premisas de la acción que hasta entonces habían sido disimuladas al lector [audiencia], el resultado no le provee al mismo un esclarecimiento, sino una confusión total. «Kubrick» ha acumulado demasiados elementos de la misma especie; la impresión del conjunto no sufre por ella, pero sí la comprensión.[2] (p. 97) [6]

2 *Ibid*., los números de página propios de cada fragmento se señalan entre paréntesis en cada caso.

Pasemos a las imágenes:

1. Tony (¿Danny?) / Danny (Tony)

Desde esta perspectiva no se ve -al menos directamente- quien habla, pues si bien es cierto se puede suponer que el reflejo es reacción directa a la imagen frente a él, el enfoque nunca está puesto sobre el rostro de Danny, de hecho, tampoco su brazo es observable desde este ángulo. Es al menos inquietante que Kubrick haya decidido mostrar de esta manera un diálogo tan importante pues se trata del momento en que Danny tiene un espantoso y sangriento augurio. En todo caso, con esta sutileza de perspectiva, ya el poeta cinematográfico nos hace dudar de la realidad a través de un recurso visual narrativo: lo reflejado, ¿es real?




2. MURDER

En esta escena se presentan dos coincidencias remarcables. La primera de ellas es precisamente un asunto especular: la confusa frase repetida de Danny "Redrum", que además pasa a escribir en una puerta, se vuelve finalmente legible gracias a ser leía en el espejo, se hace real al cobrar sentido, y al mismo tiempo se vuelve real -segunda coincidencia- pues en ese instante Jack usa su hacha contra la puerta para intentar entrar y aniquilar a su familia; recordemos de la almazuela: "cuando un símbolo asume la plena operación y significado de lo simbolizado", pero no solo eso, respecto a esta consonancia casi simultánea, Kubrick también parece seguir otra indicación freudiana: "La impresión de lo *Unheimliche*n habría sido aún más fuerte si hubiera mediado un tiempo más breve entre aquella exclamación y el accidente." (Freud, 2014, p. 111)

Esta densidad de lo *Unheimliche* conduce al siguiente conjunto de imágenes, en el cual la repetición está muy presente, pero en esta ocasión lo sobresaliente es que logra "obtener con un mismo material efectos muy diversos", este material son las hermanas Grady.

3. Hermanas Grady

Lo magistral está en la danza de repetición y novedad macabra. Danny ya había visto a las niñas el día de la llegada al Hotel Overlook, las encuentra por segunda vez ya entrado el invierno (elemento familiar), pero en esta ocasión en circunstancias aún más inusuales, pues prácticamente aparecen al doblar en una esquina con su triciclo; las niñas lo saludan por su nombre (elemento extraño) y lo invitan a jugar con ellas "por siempre y para siempre"[1] (elemento familiar-extraño, *Unheimliche*), frase cuya gemelar pronunciación ocurre mientras se intercala con la visión relampagueante de los cadáveres descuartizados de las niñas junto a un hacha, instrumento -como podrá notarse- idéntico al que empuña Jack en el segundo fotograma aquí presentado. Cabe hacer notar que en la película su aparición es inversa, por lo que la aparición de ¿esa? hacha en manos de Jack es el elemento *Unheimliche*, vivido de esta forma gracias a la premonición de Danny.

1 "Come play with us, forever and ever" en el original en inglés, es en sí misma una frase-repetición, aparece en numerosos cuentos infantiles, es además dicha en varias ocasiones y, encima de todo, al unísono por un par de hermanas… ¡gemelas! Los ecos no se sufren como cacofonía o redundancia gracias al tratamiento *unheim*liche que Kubrick da a la escena.

3.2. Masacre con hacha

A propósito de la premonición, la orientación de la película hace pensar que solamente Danny y ocasionalmente Jack son quienes tienen visiones, prácticamente es hasta el desenlace del filme en el que se presenta a Wendy frente a un torrencial de imágenes que, aunado a lo anterior, desencajan a nivel de contenido de los avistamientos de su esposo e hijo. El siguiente recuadro ejemplifica el "engaño" o salida de "la realidad común", aun cuando ya lo común sea horripilante, pues raya en lo absurdo, es decir se despega de la propia diégesis de la película.

4. Wendy, ¿shining?

De nuevo, la genialidad kubrickeana está en ir aún más allá, pues sobrepasa su propia ficción. Esto mientras coloca a la audiencia en un péndulo de fantasía y realidad, representado en la almazuela en la frase que da pie al quinto fotograma: "Reaccionamos ante sus ficciones como hubiéramos reaccionado frente a vivencias propias."

5. *angoisse à deux*

La perspectiva visual de la escena hace de *la angustia* de Wendy un espejo al espectador, pues la cámara prácticamente se recuesta sobre la pared al otro lado de la puerta, vemos lo que ella ve simétrica e inversamente. *La angustia* hace vértice entre quien está con el cuchillo y en peligro en relación a quien está sin cuchillo y fuera de peligro en una *angoisse à deux*, o angustia de a dos, haciendo juego con el cuadro clínico *folie à deux*, traducido como locura de a dos o locura compartida.[1] Esta escena es uno de los momentos más espe(cta)culares de la película.

Otro momento de gran impacto es su última escena, la cual coincide con las últimas palabras de la almazuela construida, "«Kubrick» ha acumulado demasiados elementos de la misma especie; la impresión del conjunto no sufre por ella, pero sí la comprensión", y una imagen vale más que mil palabras…

1 Jean, Allouch. *Locura compartida. Folie à deux.*

6. Fotografía del ¿final?

Esta fotografía hace dudar sobre los acontecimientos de prácticamente toda la película, es una especie de des-enlace de elementos que justamente desamarran los nudos explicativos que la audiencia haya podido formarse. Lo anterior debido a que en ella aparece Jack o alguien muy similar a él y dicha imagen fue captada el 4 de julio de 1921, Jack sería un viejo. Con este último gesto el punto de fuga no se da como una infinitud hacia el futuro, sino que el abismo se abre, también, hacia el pasado: siempre fue y por siempre será. Desde lo estético es terriblemente sublime.[1] Final abierto en el que resuenan las palabras del vigilante anterior, Charles Grady, a Jack: "Usted ha sido el vigilante siempre".

Este es solo el repertorio más "técnico" para producir efectos *Unheimliche*, enfocados en la duda por la realidad y con un claro apoyo en la repetición, lo cual de momento suena muy cercano a lo postulado por

1 Immanuel, Kant. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime.*

Jentsch en su texto *Sobre la psicología de lo Unheimlichen* de 1906, debatido precisamente por eso en *Das Unheimliche* por Freud. Sin embargo, hay otros momentos donde Kubrick produce lo *Unheimliche* de otras maneras y por otros motivos, solamente me detendré en la que, considero, es la escena más *Unheimliche* del filme, el diálogo en la cama entre Danny y Jack[2]:

> Danny: Do you like this hotel?
>
> [Jack smiles and looks at Danny.]
>
> Jack: Yes, I do. I love it. Don't you?
>
> Danny: I guess so.
>
> Jack: Good. I want you to like it here. I wish we could stay here *for ever, and ever... ever.*
>
> Danny: Dad?
>
> Jack: What?
>
> Danny: You wouldn't ever hurt Mummy and me, would you?
>
> Jack: What do you mean? [cursiva propia][3]

Además de ese familiar (padre) que se vuelve extraño (amenazante), hay una nueva ultra densidad de repeticiones: en el diálogo de la escena completa, el compás que marca y estructura el intercambio lo compone la pregunta y respuesta de hijo y padre, respectivamente: "Dad?" / "Yes?", en tres ocasiones; también como puede notarse se repite la copiosa frase de gemelas Grady, pero ahora con un tercer y lapidario "ever"; Jack como tales hermanas quiere jugar, basta con recordar la frase tecleada incontables veces en la máquina de escribir «*All work and no play makes Jack a dull boy*»; el gesto devorador con el que enfatiza el último "ever" acentúa la mixtura de amenaza y cercanía, lo cual parece evidenciarse para Danny en tanto seguidamente pregunta si le va a hacer daño, es decir, se insinúa la posibilidad de que Jack repita la masacre de Grady y también los hechos caníbales de la compañía de Boulder… pero hay una repetición más, al menos para mí, la posición de padre e hijo no puedo dejar de vincularla

2 Stanley, Kubrick. *The Shining*, 52:42-57:00.

3 Subtitulado al español como: "¿Te gusta este hotel? / Claro. Mucho. ¿A ti no? / Sí. / Me alegro. / Quiero que estés a gusto. Me gustaría que nos quedáramos aquí...para siempre...jamás. / ¿Qué? / ¿Nunca nos harás daño a mamá o a mí? / ¿Qué dices?" (55:25-56:15)

con la pintura de Illiá Repin *Iván el terrible y su hijo Iván* (1581), de la que ahora presento un recuadro y, junto a él, un fotograma de la escena que hace un guiño intermedial:

Jack el terrible y su hijo Danny

Los ojos perdidos del padre, la expresión inerte del hijo, también manifiesta en sus ojos, la disposición corporal de ambos… son coincidencias casi calcadas. Si bien es cierto no hay manera de asegurarnos que Kubrick o alguien de la producción se haya inspirado en la pintura para la realización de la escena, tampoco hay garantía de que no lo hayan hecho, una similitud tan marcada inclina la balanza un tanto más hacia lo segundo.

En conclusión, Kubrick logra engarzar dos influjos de terrible potencia y quizá contradictorios: la duda como algo que se mantiene abierto -al menos a nivel narrativo y diegético- al mismo tiempo que presenta una serie de repeticiones que, aunque por momentos parezcan tender al infinito, se cierran sobre sí mismas cual uróboro. Todo esto lo hace radicalizando algunos recursos sin llegar a la exageración, logra sostener un carácter dubitativo casi constante, mientras configura una altísima saturación de múltiples repeticiones que, gracias al fino tratamiento de los elementos en cuestión, hace sentir angustia, hace sentir lo *Unheimliche* sin hacerlo evidente.

## Bibliografía


Allouch, Jean, *Locura compartida*. Folie à deux. México, Libro Artefacto, elp, 1997, 167 p.

Caldwell, Larry y Umland, Samuel, "'Come and play with us': the play metaphor in Kubrick's Shining", *Literature Film Quarterly*. Vol. XIV, no. 2, 1986, pp. 106-111.

Cocks, Geoffrey, "A Quality of Obsession Considerably Further East: The Holocaust in the Cinema of Stanley Kubrick", *Shofar: An Interdisciplinary Journal Of Jewish Studies.* Vol XXVIII, no. 4, 2010, pp. 72-85.

Duncan, Paul, *Stanley Kubrick. Filmografía completa.* China, TASCHEN, 2013, 192 p.

Freud, Sigmund, *Das Unheimliche: manuscrito inédito*. Ed. Lionel, Klimkiewicz, Buenos Aires, Argentina, Mármol-Izquierdo, 2014, 230 p.

Hoile, Christopher, "The uncanny and the fairy tale in Kubrick's The shining", *Literature Film Quarterly.* Vol. XII, no. 1, 1984, pp. 4-12.

Kant, Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. España, Alianza Editorial, 2013, 191 p.

Jenstch, Ernst, *Sobre la psicología de lo Unheimlichen*. Trads. Lionel Klimkiewicz y Lena, Walther, Buenos Aires, Argentina, Mármol-Izquierdo, 2014[1906], 230 p.

Johnson, Diane. "Entrevista". En Kubrick, *The definitive edition*, Micheal, Ciment, Estados Unidos, Faber and Faber, 12 de diciembre, 1998.

Kubrick, Stanley, *The Shining*. Estados Unidos, Warner Bros, 1980.

Nolan, Amy, "Seeing is digesting: Labyrinths of historical ruin in Stanley Kubrick's The Shining", *Cultural Critique*. No. 77, 2011, pp. 180-204.

# Río Sucio, dirigida por Gustavo Fallas

Bértold Salas Murillo

La presentación de *Río Sucio*, cuyo "preestreno académico" debemos a la generosidad de su realizador Gustavo Fallas, ocurre en el marco de un coloquio que conmemora la publicación de una obra tan breve como relevante: *Lo siniestro* o *Lo ominoso*, de Sigmund Freud. Ciertamente, esto condiciona el abordaje de este que es el segundo largometraje del director, después de *Puerto Padre* (2013). No es *Río Sucio*, simplemente, sino *Río Sucio y, con, a través de, Lo siniestro*. Incluso es posible a una doble pregunta. Primero, la evidente: ¿Se puede hablar de *Río Sucio*, desde *Lo siniestro*, o desde las figuras de *Lo siniestro* reconocidas por Freud? También, la que es la inversa: ¿Se puede hablar de las figuras de *Lo siniestro*, de Freud, a partir de los ejemplos que ofrece Fallas en su filme? En el presente texto hacemos un poco de ambas cosas.

Son varias las figuras que Freud asocia a *Lo siniestro*. Resaltemos las que adquieren cuerpo, voz y movimiento en *Río Sucio*. *Lo siniestro* (Um*heimliche*) tiene por núcleo *la angustia*. Pero parece que no cualquier angustia. Es una angustia relacionada con lo que es familiar o doméstico. Es decir, con el espacio que debería ser acogedor pero que, descubre el padre del psicoanálisis, puede estar colmado de secretos y de ocultamientos, como los que encontramos en *Río Sucio* y su herencia de crímenes y culpas. Se trata de lo reprimido, eso por lo que, como dice Freud, las "[c]osas famil-

iares pueden tornarse siniestras".[1] No hay hogar acogedor en el filme de Fallas: la casa de Polaco, como le dicen al abuelo, no es la que un nieto visitaría con ilusión, por ser un mundo de obsequios, juegos y permisividad. Ricardo, el nieto, encuentra allí escasas palabras y hostilidad, así como la carne de un zorro pelón (o zarigüeya) por única cena. El abuelo tampoco es el de la teleserie de animación japonesa *Heidi* (1974), de Isao Takahata, que tan profundamente marcó la infancia de los espectadores costarricenses. No: este es un abuelo al borde de la locura, paranoico y colmado de culpas, quien además comienza a perder su vista.

Como en el cuento de E. T. A. Hoffmann que motiva *Lo siniestro*, "*El hombre de la arena*", en *Río Sucio* encontramos la referencia a la ceguera y la ausencia de uno, o acaso varios padres. El más ausente, y más mencionado, es el de Ricardo. No está muerto, sino en prisión, y esto es un secreto, hasta que el hijo se lo grita al abuelo. Esto es también siniestro, lo cual tiene que ver, como explica Freud, con esos secretos que ahora se manifiestan.[2] Mayores secretos guarda el otro padre ausente, es decir el abuelo, quien carga con el recuerdo un crimen. Además de lo reprimido, *Lo siniestro* se relaciona con el doble, una figura que es posible reconocer en *Río Sucio*, a través del fugitivo de la justicia y Lautaro, el indígena que trabaja en la finca vecina, quienes son el mismo en la mente de Polaco.

Sin embargo, el motivo más asociado con *Lo siniestro* es el ya mencionado de la pérdida de la visión. En *Río Sucio*, la dificultad de la visión, o la completa ausencia de esta, es un motivo recurrente. Piénsese en que el filme comienza con imágenes poco claras, acompañadas por una música que ya en ese momento resulta inquietante, a las que sigue la voz de un hombre en algo que parece un forcejeo. Muy pronto se revela qué ha provocado estos segundos de zozobra: es simplemente un hombre que intenta forzar a un ternero a amamantarse. Una imagen familiar en el mundo rural costarricense, que aquí se convierte en la puerta de ingreso a un relato cargado de trabas y angustias.

La propuesta audiovisual coloca al espectador en el lugar de las víctimas

1 Freud, "*Lo siniestro*", p. 12.
2 Freud, p. 17.

de esta angustia, el abuelo y el nieto, el primero perdiendo la visión, el segundo reconociendo la emergencia de lo reprimido. Más que el vacío o el silencio, lo que es clave en *Río Sucio* es lo opaco: lo que se oye, pero no se distingue; lo que solo aparece por sus contornos, pues la penumbra, la neblina, los vapores, o el cansancio de la vista, impiden precisar; lo que se ve, pero no se sabe qué significa. Esto se da además de manera gradual. Si bien conocemos cada vez mejor a los personajes y sus conflictos, la imagen se torna cada vez más equívoca. Los planos, sugerentes más que explícitos, constituyen una invitación para que el espectador especule, dé de sí e interprete, a través de todo el largometraje. La película abunda en estas operaciones: desenfoques, fueras de campo, vacíos y frases a medias, todos cobrando sentido solamente en la imaginación del espectador.

Filme de una calculada propuesta formal, *Río Sucio* constituye sin duda una oportunidad para aproximarse a la noción freudiana de siniestro. Es decir, no para explicar un filme a través del psicoanálisis, como suele hacerse, sino para mejor comprender una cierta noción del psicoanálisis a través de la obra de Gustavo Fallas.

## Bibliografía

FREUD, Sigmund. "Lo siniestro", en E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena. Precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud* (9-35). Barcelona, El Barquero, 2008 (original 1919), 91pp.