

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

ESTÉTICAS DE LA LOCURA EN “DAS UNHEIMLICHE” DE S.  
FREUD Y “THE SHINING” DE S. KUBRICK

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de  
Posgrado Maestría Académica en Teoría Psicoanalítica para optar al grado y  
título de Maestría Académica en Psicología

EDGAR ROBERTO MARÍN VILLALOBOS

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2019

## Dedicatoria

A Roberto Marín Chaves, mi abuelo.

A Edgar Marín Aguilar, mi padre.

De su nieto e hijo, Edgar Roberto Marín Villalobos.

## **Agradecimientos**

A todas las personas con las que conversé, escucharon y aportaron a lo largo de la escritura de esta investigación.

Especial agradecimiento a Karen Poe Lang, directora, a Roxana Hidalgo Xirinachs, lectora, y a Marcelo Real Sónora, lector; con quienes mantuve un diálogo muy cercano, crítico y constructivo para la elaboración de esta investigación.

A cada docente, compañeros y compañeras de la Maestría en Teoría Psicoanalítica, una generación excepcional.

A Michaela Mühlbauer, Melvin Núñez por la traducción del resumen al idioma alemán, a Roxana González y Valeria López por su revisión.

A la Musa inextinguible, Musa entre musas: ojos hechos de poesía.

“Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Psicología de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Teoría Psicoanalítica.”

---

M.L. Mariano Fernández Sáenz  
**Representante del Decano**  
**Sistema de Estudios de Posgrado**

---

Dra. Karen Poe Lang  
**Directora de Tesis**

---

Dra. Roxana Hidalgo Xirinachs  
**Asesora**

---

M.Sc. Marcelo Real Sónora  
**Asesor**

---

M.Sc. Marietta Villalobos Barrantes  
**Directora**  
**Programa de Posgrado en Psicología**

---

Edgar Roberto Marín Villalobos  
**Sustentante**

## Tabla de contenido

Portada .....	i
Dedicatoria .....	ii
Agradecimientos .....	iii
Hoja de aprobación .....	iv
Tabla de contenido.....	v
Resumen .....	vii
Zusammenfassung .....	viii
Lista de cuadros .....	ix
Lista de figuras.....	x
Lista de abreviaturas .....	xi
<b>1. Aspectos introductorios.....</b>	<b>1</b>
1.1. Presentación y justificación .....	1
1.2. Planteamiento del problema .....	3
1.3. Objetivos .....	6
1.3.1. Objetivo general.....	6
1.3.2. Objetivos específicos .....	6
<b>2. Marco de referencia .....</b>	<b>7</b>
2.1. Antecedentes investigativos .....	7
2.1.1. Sobre la relación psicoanálisis y cine.....	7
2.1.2. Cine de terror y psicoanálisis.....	9
2.1.3. Aproximaciones investigativas a <i>The Shining</i> .....	13
2.1.4. Aproximaciones investigativas a <i>Das Unheimliche</i> .....	19
2.1.5. Recuento de tendencias .....	25
2.2. Consideraciones teóricas .....	27
2.2.1. Delimitación estética.....	27
2.2.2. En-lo-que-sería la locura: algunas imágenes teóricas y cinematográficas .....	34
<b>3. Método investigativo .....</b>	<b>39</b>
Método .....	39

Estrategia .....	40
Técnica de composición.....	43
<b>4. Lentes: Puntualizaciones sobre la mirada.....</b>	<b>49</b>
4.1. Medusa, de enigma a paradigma .....	55
4.2. Desojar: un diálogo entre el psicoanálisis y los estudios (anti)visuales .....	64
<b>5. Primera ojeada.....</b>	<b>77</b>
5.1. The Shining.....	79
5.2. Das Unheimliche.....	91
<b>6. Ojo al ojo. Esquicia especular .....</b>	<b>101</b>
6.1. The Shining. Texto .....	102
6. 2. The Shining. Subtexto .....	106
6.3. The Shining. Lectura .....	124
6.4. Das Unheimliche. Texto .....	130
6.5. Das Unheimliche. Subtexto .....	143
6.6. Das Unheimliche. Lectura.....	150
6.7. Esquicia especular .....	163
<b>7. De reojo: Segunda ojeada con Sickmund .....</b>	<b>171</b>
7.1. Klinos .....	171
7.2. Las gafas de Kubrick .....	186
7.3. Locura desvelada: un ojo que no se cierra .....	215
7.4. Sublificaciones: sublime, sublimación y subliminal .....	226
<b>8. A ojos bien cerrados - Desenlace .....</b>	<b>238</b>
Referencias bibliográficas.....	241
Anexos .....	252
Anexo 1. Ficha técnica de <i>The Shining</i> .....	253

## RESUMEN

La locura es una temática que ha ocupado por mucho tiempo y a diversas vertientes de estudio, entre ellas el psicoanálisis. No obstante, la estética -y aún más- las estéticas de la locura, no son ámbitos que puedan ser considerados centrales dentro de la tradición investigativa psicoanalítica; en esa marginalidad es la que Freud inscribe su indagación en *Das Unheimliche* (1919), texto que aborda un campo de lo estético traducido al español como «lo ominoso» o «lo siniestro». Es a través de un diálogo entre esa obra y la película *The shining* (1980, traducida al español como *El resplandor*) de Stanley Kubrick, que se analizan las propuestas estéticas de la locura, para efectuar una indagación sobre la fascinación por lo angustiante.

Para ello se construyó un método basado especialmente en el modo utilizado por Freud para la realización de sus conferencias y la triple referencialidad presente en *Das Unheimliche*: disertación lexical, interlocución con lo artístico y discusión con un doble contradictor (a manera de diálogo artificial); todo ello siguiendo una premisa orientadora: ¿cómo y qué de la locura dan a ver en sus obras?

Lo concerniente a la mirada resultó particularmente relevante, pues dirigió la estrategia investigativa mientras brindó elementos de especial pertinencia para el análisis de las obras. Al respecto, los principales hallazgos del análisis de *The shining* y *Das Unheimliche* es que en sus representaciones de la locura, esta última actúa de manera arquitectural en su composición y apreciación estética, su talante es des-estructurante, de ahí que posibilite una angustiante fascinación, en particular ambas obras constituyen un fascinante abismo laberíntico, un espejismo de lo demoníaco o maligno que puede resultar el reflejo de la locura y lo enloquecedor de sí. Precisamente, ambas obras funcionan como sus propios dobles: *Das Unheimliche* es unheimliche y *The Shining* es laberíntica (y también unheimliche, Kubrick se inspiró en el texto freudiano para su película), esto de manera performativa ya que son obras íntimas, secretistas, especulares, inquietas, encriptadas, atractivas, demoniacas, repetitivas... locas. En pocas palabras, en el tratamiento estético y de lo estético confluyen los recursos estilísticos y la manera misma en que se representa la locura. Del diálogo entre ambas obras también se desprendieron algunos baluartes clínicos: la angustia ante el descubrimiento, las torceduras temporales de lo «no del todo extinto» y su relación con la transferencia como actualización, lo poético adelantado a lo analítico, la relevancia de la literalidad, la preponderancia de la observación de sí, entre otras.

Por último, las principales formulaciones teóricas derivadas del análisis y discusión -especialmente con estudios antivisuales- de las obras seleccionadas son: lo *inmirable*, lo no trasladable a imagen; el *desoje*, angustia y pérdida del ojo (físico y metafórico); el *desvelo*, la fascinación como locura de vigilancia incesante; y las *sublificaciones*, entrecruce entre la sublimación (proceso), lo subliminal (estado-condición) y lo sublime (efecto).

Se concluye que el legado de Kubrick y Freud no es haber dicho las últimas palabras sobre el «shining» y lo «Unheimliche», sino palabras que siempre habría que considerar para incursionar en ellas.

## ZUSAMMENFASSUNG

Viele Richtungen der Wissenschaft, unter ihnen die Psychoanalyse, haben sich bereits viele Jahre lang ausführlich mit der Thematik des Wahnsinns auseinandergesetzt. Die Ästhetik des Wahnsinns, genauer gesagt seine verschiedenen Ästhetiken, gehören hingegen nicht zu den zentralen Forschungsbereichen der Psychoanalyse. Trotzdem, in seiner Abhandlung *Das Unheimliche* (1999, der Titel dieses Essays wird als "Lo Ominoso" oder "Lo Siniestro" ins Spanisch übersetzt), befasst Sigmund Freud sich mit einer dieser marginalen Ebenen der Ästhetik. Anhand eines dialogischen Vergleichs dieses Werkes von Freud mit dem Film *The Shining* von Stanley Kubrick (1980, übersetzt als "El Resplandor") analysiert diese Arbeit verschiedene Konzepte der Ästhetik des Wahnsinns, um eine Theorie über die Faszination der Angst aufzustellen.

Zu diesem Zweck wird eine Methode entwickelt, die insbesondere auf der Vorgehensweise Freuds bei seinen Vorlesungen und sowie auf seinen benutzte drei Leitmethoden in *Das Unheimliche*: Dem lexikalischen Vortrag, dem Dialog mit der Kunst und der Diskussion mit doppeltem Widerspruch (anhand künstlicher Dialoge). Im Zentrum steht dabei der folgende Forschungsfrage: Wie und welche Aspekte des Wahnsinns zeigen die beiden Werke auf?

Die Hauptergebnisse von dieser Analyse zwischen die Vorstellungen der Wahnsinn im *The Shining* und *Das Unheimliche* sind, dass letztere wird in seiner Zusammensetzung und ästhetischen Wertschätzung architektonisch agiert, auch ist seine Stimmung unstrukturiert und damit wird eine angstvolle Faszination ermöglicht. Insbesondere stellen beide Werke einen faszinierenden labyrinthischen Abgrund, eine Fata Morgana des Dämonischen oder Bösartigen, die das Spiegelbild des Wahnsinns und des Wahnsinns sein kann. Genau genommen funktionieren beiden Werke wie ihre eigene Doppelgänger: *Das Unheimliche* ist unheimlich und *The Shining* ist labyrinthisch (und auch unheimlich, denn Kubrick sich von Freuds Text inspirieren lässt); dies auf performative Weise, da sie intim, geheimnisvoll, spekulativ, unruhig, verschlüsselt, attraktiv, dämonisch, repetitiv... verrückte Werke sind. Im Kurz, in der ästhetischen und ästhetischen Behandlung treffen sich der Stilmittel aufeinander und die Art und Weise, wie der Wahnsinn dargestellt wird.

Aus dem Dialog zwischen den beiden Werken lassen sich einige Konzepte der klinischen Forschung ableiten, beziehungsweise die Angst bei der Entdeckung, die Windungen des "noch nicht vollständig Ausgestorbenen" und seine Beziehung mit der Übertragung als Aktualisierung, das Poetische vor dem Analytischen, die Relevanz der buchstäblichen Wahrheit und die Priorität der Selbstbeobachtung.

Letztendlich sind die wichtigsten Thesen, die sich aus der Analyse und Diskussion - insbesondere der anti-visuellen Studien- der ausgewählten Werke ableiten lassen: Das Nicht-Sichtbare, das Nicht-Abbildbare; das Verderben der Augen, die Angst und der Verlust der Augen (physisch und metaphorisch); den Deckel abnehmen, die Faszination als Wahnsinn der unaufhörlichen Wachsamkeit; sowie die ständige Überschneidung der Sublimation (Prozess), des Subliminalen (Zustand) und des Sublimen (Effekt).

Als Schlussfolgerung lässt sich festhalten, dass das Vermächtnis von Kubrick und Freud nicht darin besteht, die finalen Worte über das «Shining» und das «Unheimliche» gesprochen zu haben, sondern vielmehr, dass sie Worte finden, die stets als Einstieg in Betracht gezogen werden sollten, um die Thematiken zu beleuchten.

## Lista de cuadros

	pág.
Cuadro 1. Traducciones del fragmento con más “locura” en DU	138
Cuadro 2. Contraste de resultados	164
Cuadro 3. Especularidad de resultados	165
Cuadro 4. Acepciones de “desvelar” y “velar”	216

## Lista de figuras

	pág.
Figura 1. “Here’s Jhonny”	50
Figura 2. Looking, Overlooking	50
Figura 3. A-maze gaze	51
Figura 4. Cabeza de Medusa, Peter Paulus Rubens, 1618	57
Figura 5. Danny (y Tony)	107
Figura 6. Danny y Tony	107
Figura 7. Tony (y Danny)	108
Figura 8. Des-enlaces	110
Figura 9. Resplandeciendo	114
Figura 10. Solo trabajo y nada de juego hacen de Jack un chico aburrido	119
Figura 11. Bloody Danny	122
Figura 12. « RECDUM ».	123
Figura 13. «MURDEЯ»	123
Figura 14. Espejos	128
Figura 15. Steadycam	187
Figura 16. Grabando	188
Figura 17. Supervisión	189
Figura 18. Vigilante	190
Figura 19. Infravisión	191
Figura 20. Persecución	193
Figura 21. Inclusión	195
Figura 22. <i>Angoisse à deux</i>	199
Figura 23. For ever, and ever... ever	203
Figura 24. Jack el terrible y su hijo Danny	204
Figura 25. Here’s Jane!	209
Figura 26. Muerte desorbitada	220
Figura 27. Danny antivisual frente a lo Unheimliche	223

## Lista de abreviaturas

Das Unheimliche	DU
The Shining	TS
Lionel Klimkiewicz	LK
Luis López-Ballesteros	LLB
José Luis Etcheverry	JLE

## 1. Aspectos introductorios

### *1.1. Presentación y justificación*

Kubrick: *poeta de la imagen*, Freud: *literato de lo inconsciente*<sup>1</sup>; literato y poeta, ¿qué nos dicen dos composiciones de ambos autores sobre la locura, qué estética hay en la manera que la presentan?

El interés por esta temática radica principalmente en retomar cierta tradición investigativa del psicoanálisis consultando al arte, indagando los aportes que desde el arte se pueden extraer para la construcción y replanteamiento del edificio teórico psicoanalítico, como lo hizo el mismo Freud (1919) en su texto *Das Unheimliche* (“DU” en adelante; en español *Lo ominoso* o *Lo siniestro*) con el cuento de terror: *Der Sandmann* (traducido como *El Hombre de la arena*) de E. T. A. Hoffmann. Una segunda razón es la expansión de figuras que tradicionalmente pertenecían al género del terror –entre ellas algunas siluetas de la locura– a otros géneros y subgéneros en la actualidad, ejemplo de ello son películas con protagonistas vampiros, pero que son de marcado tono romántico, dramático, inclusive cómico<sup>2</sup>; con lo que cierto concepto de estética parece trascender lo meramente horroroso. Un tercer aspecto, que bien puede considerarse un argumento, es que precisamente lo angustiante conforma o instiga una serie de vivencias propias del sufrimiento y la existencia humana, pero que, al mismo tiempo, goza de un valor cultural, social y estético; y por tanto, son asequibles y de vigencia para los estudios desde el psicoanálisis, en especial cuando se ve interpelado por lo concerniente a la locura, en el entendido que este trata aquello relacionado con el orden de lo angustiante.

Ahora bien, la finalidad de adentrarse en este campo o temática investigativa radica precisamente en indagar sobre el posible matiz estético de la locura<sup>3</sup>, esto sin dejar de señalar

---

<sup>1</sup> La frase sobre Kubrick la tomo de Duncan (2013), la de Freud es más un reconocimiento popular.

<sup>2</sup> *Twilight* (2008), *Interview with the Vampire* (1994) y *Dracula dead and loving it* (1995), respectivamente.

<sup>3</sup> Desarrollado en el subapartado 2.2.1. Delimitación estética.

sus posibles amenazas -es decir haciendo una aproximación «romántica» a la locura-, sino más bien considerándolas en esa punzante tensión entre lo sufriente y lo seductor... lo fascinante<sup>4</sup>.

Dentro de esta quizá aparente ambigüedad, el *atractivo de la locura asociado a lo angustioso* data desde tiempos antiguos, ya sea en forma de mito, leyenda, religión... o arte (Eco, 2011). Sin embargo no carece de vigencia, ya que en la actualidad lo anterior se ha visto explicitado en, por ejemplo, las pantallas cinematográficas de todo el mundo; por lo que su producción y difusión audiovisual -acompañadas de avances tecnológicos y técnicos- se han ampliado al punto de tener, literalmente al alcance de la mano (vía teléfonos celulares), escalofriantes escenas perpetradas por «algún loco».

Valga agregar que existe un doble vacío investigativo, en tanto no se encontró ninguna investigación en nuestro país en la que se estudie el texto DU, sino solo cierta utilización conceptual de “lo ominoso” o “lo siniestro”<sup>5</sup>; ni tampoco investigaciones que echen mano de propuestas teóricas psicoanalíticas para estudiar el género del terror<sup>6</sup>, tan siquiera desde el campo de la Psicología. Únicamente se encontró una mención por parte de Cortés (2002) a Oscar Castillo quien produjo el primer largometraje costarricense basado en una leyenda: *La Segua* (1985). Aunque pertenece más al realismo mágico -e incluso Castillo sostiene que al realismo-, se pasa de lo mítico a lo psíquico, y, en palabras del escritor de la obra original, “todo el valor de la obra se quedó afuera. De una cosa psicológica pasó a una obra de terror” (Cañas, 2000, citado en Cortés, 2002, p. 268). En su artículo, Cortés menciona algunos conceptos que explícitamente describe como psicoanalíticos, pero de forma tímida: narcisismo en el miedo a envejecer y obsesión en la creencia firme y recurrente de la protagonista de ser la Segua.

Precisamente, es este terror a la propia locura el tema por el que se elige la película *The Shining* (“TS” en adelante; *El Resplandor* en español) de 1980, adaptada de la novela de Stephen

---

<sup>4</sup> Esta es una palabra clave que será discutida más adelante. Por el momento nótese su presencia principalmente en los Antecedentes investigativos.

<sup>5</sup> Cabe hacer notar desde ya que “lo siniestro” o “lo ominoso” como propuesta conceptual freudiana no debe ser tomado como equivalente del texto escrito por Freud: DU.

<sup>6</sup> Se toma este género ya que es, como se verá más adelante, en el que más se busca generar efectos angustiantes, de sobresalto, horror, incertidumbre, entre otros, a lo que se suma que *The Shining* es considerada una película de este género cinematográfico.

King del mismo nombre, publicada tres años antes, en tanto la “cosa psicológica” no se pierde al introducirse al ámbito del horror, sino más bien -considero- se intensifica. Además, al tratarse de una película que está pronta a cumplir cuatro décadas de haber sido estrenada, por el éxito y controversia que causó, existen importantes bases documentales acerca de la perspectiva del director sobre la película<sup>7</sup>, el proceso de filmación, de la adaptación del guion, entre otros, a lo que se suma el auge renovado que ha tenido esta película en cuanto aún se celebran festivales, se realizan reseñas, artículos e incluso documentales sobre ella (Thomson, 2013), adicionalmente fue reestrenada una versión remasterizada en el 2019 en el Festival de Cannes, mismo año en el que se estrena su secuela: *Doctor Sleep*, dirigida por Mike Flanagan. Por su parte, el texto DU cuenta con una publicación reciente (Freud, 2014) que presenta el manuscrito original en alemán, es decir, con tachaduras, cambios de palabras, entre otras «correcciones» efectuadas por el mismo Freud, al lado de una traducción directa, actualizada y comentada por su editor Lionel Klimkiewicz (en adelante LK), lo cual posibilita visitar el texto en cuestión y significa que aún se mantiene como un escrito enigmático para lectores del psicoanálisis. Vale pues «echarles un ojo».

## ***1.2. Planteamiento del problema***

Los canales en los que estamos expuestos cotidianamente a modalidades de terror y angustia se han multiplicado, ya que estas no se hallan únicamente en una vivencia directa, en el espacio público o en la prensa escrita, etc., sino que se presentan en variados medios comunicativos e interactivos. Buena parte de dicho terror es justificado por las acciones de aquellos considerados locos, o quizá acciones locas en sí mismas. Particularmente, existe todo un imaginario compartido, aceptado y reproducido, en el que, por ejemplo, la criminalidad y

---

<sup>7</sup> El que se cuente con una versión literaria de King y una cinematográfica de Kubrick, representa, más que una dificultad, un reto para la presente investigación. No obstante también una ventaja, ya que al tratarse de una adaptación se cotejan ambas perspectivas e incluso diferencian en alguna medida las modificaciones propias del director (desadaptaciones), y no de la versión original, pese a que este no es un objetivo central en el presente estudio.

la locura parecen fusionarse -cierta psicología, psiquiatría y psicoanálisis no escapan de ello, la construcción de perfiles forenses brutalmente generalizados de criminales alimenta de estereotipia no sólo a la academia, sino también a la sociedad en general- y lo que acontece es un etiquetamiento indiscriminado en el que se entremezclan las figuras criminal-loco que se ven exponencialmente intensificadas ante los constantes mensajes difundidos por los medios de comunicación acerca de la peligrosidad y «naturaleza criminal» de los llamados locos (Sánchez, 2008). En otras palabras, se configura la percepción de la locura como una otredad marginal, peligrosa. Esto vende, tiene un valor socio-cultural. Parece el cumplimiento de lo que desde 1947 señaló Siegfried Kracauer: “La tendencia actual [*thrillers*] es única en cuanto a su predilección por entornos familiares y cotidianos como escenarios para la violencia y el crimen (...) Los Frankensteins del pasado nos hacían estremecer a primera vista, pero el monstruo contemporáneo vive entre nosotros sin ser reconocido” (2016, p. 64).

A lo que se apunta como “predilección” en la pasada cita, hace de insinuación a la idea de que ya no es necesario leer las historias de Jack el destripador para encontrar «psicópatas», la cultura ha hecho un altar al «monstruo delincuente», especialmente ante la idea de que puede vivir cerca, muy cerca, que podemos ser la próxima víctima de un asalto o violación, en nuestro barrio, en nuestra propia casa... *lo íntimo se vuelve extraño*, ahí lo *unheimliche*<sup>8</sup> del asunto: mi asesino puede ser incluso un miembro de mi familia, solo bastaría que enloquezca. Precisamente, TS explota esta angustia basándose en la posibilidad de que ante determinadas condiciones, aún la persona más cercana puede devenir mi destructor. Evidentemente queda aún sin contestar por qué un relato tan cargado de muerte es a su vez tan gustado y tenido en alta estima cultural y estética. Esta cuestión será retomada más adelante en el apartado “Delimitación estética”, pero vale incluir desde ya una valiosa indicación de Aristóteles: “Determinemos, pues, qué incidentes y accidentes aparecen cual terribles de temer, cuáles otros como lamentables de compadecer (...) Empero, accidentes que pasen entre amigos -como

---

<sup>8</sup> Se considera valioso remitir a la nota *Sobre la palabra Unheimliche* del texto de LK (2014, pp. 25-29) que antecede a la obra para el esclarecimiento de la decisión de mantener la expresión “unheimliche” en su original, pues atiende a lo intraducible del término. Esa indicación es seguida en la presente investigación, señalamiento que será atendido en el capítulo 5. Primera ojeada.

cuando hermano mata o está a punto de matar o hacer algo parecido con hermano, o hijo con padre, o madre con hijo, o hijo con madre- son puntualmente los que se deben buscar” (2002, pp. 150-151). Hay entonces una cercanía estimulante y a su vez temida, precisamente siguiendo con Kracauer: “Conspiraciones siniestras se incuban puerta de por medio, dentro de un mundo que parece normal: cualquier vecino confiable puede convertirse en demonio” (2016, p. 65), o con Cuéllar (2008, p. 242): “La era post *Psycho* marca un cambio en la noción del monstruo porque lo acerca a nuestro contexto cotidiano. La frontera entre el bien y el mal se difumina, el monstruo ya no viene de fuera sino que está entre nosotros”; con DU podría puntualizarse “y en nosotros”.

Mi propuesta es que, si tanto a nivel mediático-informativo como en lo cinematográfico -entre otros ámbitos- la locura asociada a estos contenidos atrae, es porque existe algún aspecto que llama la atención, convoca e interesa a quien lo percibe. Mi sospecha, o si se quiere hipótesis, que concibo a partir de la indagación freudiana en el ámbito de la estética de lo Unheimliche y vinculada a lo que el autor menciona como locura en el escrito del mismo nombre, es que en cuanto más cercano, parecido, familiar es al espectador la figura o personaje presentado como locura o loco, mayor es su efecto unheimliche, pero que es proporcionalmente digerible y atractivo en tanto sea presentado como una otredad y/o mediante artificios estéticos. En otras palabras, es necesaria una elegante estrategia estética para que aun cuando se acerque vertiginosamente al espectador/lector lo angustiante de la (o mejor dicho, a su propia) locura, este la aprecie como arte o como una disertación teórica. Sin embargo, también cuento con una interrogante que será planteada y problematizada más adelante, pero que por el momento cabe anunciar: ¿se limita la estética a un papel ornamental o colaborativo en la metabolización de la angustia?

Si bien es cierto la locura y lo Unheimliche, en tanto ámbito estético, son popularmente considerados experiencias o adjetivos que evocan malestar o sufrimiento, cabe preguntarse el por qué cierta articulación de los mismos puede constituirse en un arte o una propuesta teórica. En suma, ¿cómo se presenta la locura en DU de Freud y TS de Kubrick que *fascina* estéticamente?

### ***1.3. Objetivos***

#### **1.3.1. Objetivo general**

Analizar las propuestas estéticas de la locura en el texto DU de Sigmund Freud y en la película TS de Stanley Kubrick, para efectuar una indagación sobre la fascinación por lo angustiante.

#### **1.3.2. Objetivos específicos**

Dilucidar los recursos estéticos utilizados en DU y en TS con la finalidad de precisar el estilo de los autores.

Describir la manera en que se presenta la locura en DU y en TS con el propósito de esbozar su expresión en tales obras.

Puntualizar los alcances estéticos, teóricos y clínicos de la representación de la locura en TS y DU, para el enriquecimiento del debate psicoanalítico.

## 2. Marco de referencia

### 2.1. Antecedentes investigativos

#### 2.1.1. Sobre la relación psicoanálisis y cine

El psicoanálisis tuvo una relación más que cercana con el arte desde sus inicios (Starobinski, 1989), Freud poseía numerosas obras de arte, “el consultorio y el estudio lucían como el museo privado de un ávido y erudito coleccionador de antigüedades” (Pollock, 2006, p. 1). Para Starobinski (1989), parte de este acercamiento al arte, se debe a que Freud buscó la validación y enriquecimiento de su teoría mediante el análisis de producciones artísticas, pero además para ampliar su campo de aplicación más allá de la clínica, postulándola como una especie de herramienta interpretativa de la cultura.

Freud instauró un espacio de interlocución con el arte que en adelante marcará buena parte de la teoría psicoanalítica, espacio que no carece de dificultades y marañas. Si bien es cierto que la relación investigativa entre psicoanálisis y arte puede ser considerada como tradicional, representa además un campo de estudio inagotable que, conforme continúa el quehacer artístico, también puede considerarse vigente y actual. No obstante, en cuanto al cine, existen algunas particularidades destacables (Badou, 1997).

Año 1895.

22 de marzo: Los hermanos Lumière proyectan la primer película: *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* (Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir.)

A mitad de mayo: Sigmund Freud y Joseph Breuer publican el texto inaugural del psicoanálisis: *Studien über Hysterie*, (*Estudios sobre la histeria*).

Curiosamente, tanto los trabajos de los hermanos Lumière para fotografiar imágenes en movimiento como el tratamiento de Anna O. efectuado por Joseph Breuer inician en 1892.

Pese al buen augurio que podría representar estas coincidencias, la relación de Freud con lo cinematográfico fue más bien apática. En su visita a los Estados Unidos en septiembre de 1909, Freud -junto a Jung, Ferenczi y Jones- fue invitado por Abraham Brill (primer

psicoanalista estadounidense) a una sala de cine en la Tercera Avenida de Manhattan para ver la primer película de sus vidas. Era un *western*. Para Freud no fue la gran cosa, “hay que decir que Sigmund no era un esteta de vanguardia”<sup>9</sup> (Badou, 1977, p. 179). Precisamente le interesaba más el arte antiguo o clásico, antes que la efervescencia de movimientos artísticos de su medio, aun ocurriendo en la misma Viena, nombres como Klimt y Kokoschka le eran desconocidos (Badou, 1997), o incluso siendo considerado como el «santo patrón» por los fundadores del Surrealismo (Marín, 2013), Freud más bien se mostró reticente a estos acercamientos.

Con el cine no fue la excepción. Después del *western* visto en New York, “nunca más volvería a una sala de cine, pero sería el cine el que volvería a él. Con bombos y platillos” (Badou, 1997, p. 180). Se trata de otro desencuentro entre Freud y el cine, en esta ocasión con Hollywood: el reconocido productor de cine Samuel Goldwyn ofreció en 1924 a Freud la suma de \$100 000 para que colaborara en la realización de una película; Freud se negó incluso a reunirse con Goldwyn. Sus razones iban desde el desagrado por Estados Unidos y sus valores (entre ellos su comportamentalismo, materialismo y consumismo especialmente), así como por la reputación de vulgaridad que precedía a Goldwyn, hasta cierto escepticismo de que las ideas psicoanalíticas pudieran ser plasmadas en la gran pantalla. (Shortland, 1987)

De cualquier forma, el cine no ha dejado de experimentar y representar temas que competen al psicoanálisis, incluso desde los primeros días del cine ya las figuras del *lunático* y el *asilo* fascinaban a productores y audiencia, figuras que no dejaban de estar vinculadas a la locura. Precisamente, esta fascinación incluía parte del gusto por ciertos efectos vinculados con la angustia, por ejemplo el film de 1948 *Snake Pit*, muestra “*parte de los horrores de vivir en un hospital mental en Estados Unidos durante los cuarentas (...) Rumores corrían por todo Hollywood describiendo el contexto de filmación como rebosante en escenas de violencia y terror*”<sup>10</sup> (Shortland, 1987, pp. 424-425). A lo que se sumó la reacción del público: “*reportes de la prensa*

---

<sup>9</sup> Traducción propia del original: “il faut dire que Sigmund n’est pas un esthète d’avantgarde”.

<sup>10</sup> Traducción propia del original: “*something of the horrors of life in American mental hospitals during the forties (...) Rumours circulating around Hollywood described the film scenario brimming with scenes of violence and horror*”.

cinematográfica y las primeras críticas del estreno la describían en términos fantasmagóricos como 'horripilantemente angustiada', 'de pesadilla', 'casi insoportable'"<sup>11</sup> (p. 425). Con estos adjetivos, no queda duda de que la representación cinematográfica de la locura causa intensos efectos.

### 2.1.2. Cine de terror y psicoanálisis

Los nuevos films hablan menos de los abusos sociales que de las aberraciones psicológicas. Y esta vez el fracaso del cine en ofrecer o sugerir soluciones resulta particularmente desolador; el miedo omnipresente que amenaza la integridad psíquica del individuo promedio se acepta como algo inevitable e inescrutable.

Kracauer, *¿Las películas de terror de Hollywood reflejan un estado mental norteamericano?*, 1947

Dentro de las investigaciones consultadas, se distinguen tres principales vertientes: en primera instancia la relación histórica y/o semejanzas entre el cine de terror y el psicoanálisis; en segunda instancia la descripción de la experiencia como espectador de una película de terror en el cine; en tercer lugar la utilización de conceptos de corte psicoanalítico para el análisis de personajes, del contenido del texto cinematográfico y/o del director.

#### *- Relación histórica y semejanzas*

En el subapartado de introducción a los antecedentes ya se ha mencionado el trabajo de Shortland (1987) en el que destaca la influencia del psicoanálisis y la psiquiatría en el cine en general. Esta investigación efectúa una recapitulación de películas -especialmente de la primera mitad del siglo XX- en las que asuntos e incluso casos biográficos son llevados a las

---

<sup>11</sup> Traducción propia del original: "reports of the film in the media and first night reviews which described it in ghoulish terms as 'dreadfully harrowing', 'nightmarish', and 'almost unbearable'".

pantallas de cine, tocando temáticas referidas a pacientes, asilos y muy frecuentemente figuras de terapeutas. Sobre estos últimos, Kracauer comenta sobre cierto tipo de películas que

pone en escena la cura psicoanalítica para mostrar cómo se restaura el equilibrio mental desde adentro: mitad mago y mitad mecánico, el psicoanalista o el psiquiatra levanta el séptimo velo que cubre el alma de su paciente, evalúa los fragmentos dispersos y en pocos segundos reorganiza las piezas del rompecabezas, lo cual resulta en que el paciente vuelve a funcionar con perfecta normalidad... como un reloj recién arreglado. (2016, pp. 70-71)

Estas representaciones ilusorias forman parte de las razones para el ya mencionado rechazo de Freud sobre la intención de trasladar ideas psicoanalíticas al cine, no obstante, Cuéllar (2008) remitiendo a la centralidad del concepto de *otro*<sup>12</sup> psicoanalítico para con el análisis del cine, también puntualiza que “irónicamente, el cine de horror siempre fue el *otro* cine. A pesar del interés y la fascinación que producía, tanto entre críticos como espectadores, el cine de horror no gozaba de la misma atención como lo hacían otros géneros” (p. 243). Pero, ¿no es el psicoanálisis un saber relativamente marginal? Considero que no es ajeno de hallarse ubicado en el estatuto de otredad en numerosos ámbitos: médico, terapéutico, científico, cultural, ya sea por lo controversial de sus postulados teóricos o de su método clínico, incluso por motivo de su propio fundador (Jones 1961).

Tales marginalidades parecen guardar relación entre sí. En un estudio sobre la influencia del psicoanálisis sobre el cine a través de la historia, en su única mención al género de terror, Gabbard (2001) puntúa: “Incluso los géneros de poca monta como las películas de horror tipo *slasher* y de ciencia ficción han generado todo un campo de indagación

---

<sup>12</sup> “Este *otro* no necesariamente cohabita por fuera del individuo o de la cultura, sino que es un *otro* que ha sido reprimido y que para poder ser repudiado y rechazado tiene que ser proyectado externamente” (pp. 229-230). Una aseveración que se acerca al concepto de lo abyecto de Julia Kristeva, en tanto “es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (1988, p. 11). De hecho en su problematización sobre el lugar de lo abyecto, lo ubica en lo arrojado, lo excluido, lo extraviado. Nunca es único ni total, sino más bien divisible y plegable, lo describe incluso como catastrófico. Particularmente, respecto a la otredad, menciona: “Lo abyecto no es mi correlato que, al ofrecerme un apoyo sobre alguien o sobre algo distinto, me permitiría ser, más o menos diferenciada o autónoma” (p. 8).

psicoanalítica. De hecho, Noël Carrol (1981) en cierta ocasión comentó que el psicoanálisis es «más o menos la *lingua franca* del cine de terror y por lo tanto la herramienta crítica privilegiada para discutir el género»<sup>13</sup> (p. 245). Con estas palabras queda aún más fundamentada la cercanía de tales campos.

- *La experiencia del espectador en el cine de terror*

En esta vertiente destacan las comparaciones entre el asistir a una película de terror y las reacciones que surgen por ello, discutidas teóricamente desde el psicoanálisis. En ciertos casos hay un énfasis entre el mismo escenario de la sala de cine (León, 2005), en tanto brinda al espectador una experiencia psíquica profunda y compleja; en otros casos se mencionan procesos psíquicos ocurridos durante la exposición a un relato cinematográfico de terror, entre ellos identificaciones, necesidad de auto-castigo, catarsis, entre otros. Al respecto, León (2005) agrega: “no es arriesgado afirmar que el espectáculo cinematográfico de horror es una moderna, poderosísima y eficaz forma de sublimación y terapia social para las “pulsiones de muerte” innatas del ser humano. Por supuesto, éste es apenas un asomo a las profundidades de un fenómeno abismal” (p. 50). Sí considero arriesgada esta afirmación, en tanto establece una especie de proceso o secuencialidad muy directa entre nociones no necesariamente ubicables en un mismo plano: terapia y sublimación, pulsión como algo innato. No obstante, deja explicitado que las elucubraciones teóricas son, al menos, un comienzo para la investigación en este campo.

En cuanto a la visita como tal a la sala de cine y sus posibles efectos en el espectador al presenciar una película de terror, Lowenstein (1998) plantea una pregunta relevante: “¿Cuándo lo impactante del horror hiere y cuándo sana? O, más precisamente, ¿cuándo revela un trauma histórico y cuándo lo estetiza y explota?”<sup>14</sup> (p. 48), a la que sumo una interrogante: ¿solo se

---

<sup>13</sup> Traducción propia del original: “Even the low-brow genres of slasher horror movie and science fiction films have generated a whole field of psychoanalytic scholarship. Indeed, Noel Carroll (1981) once commented that psychoanalysis is «more or less the *lingua franca* of the horror film and thus the privileged critical tool for discussing the genre»”.

<sup>14</sup> Traducción propia del original: “When does shock horror hurt and when does it heal? Or, more precisely, when does it unmask historical trauma and when does it aestheticize and exploit it?”.

desenmascara o se estetiza, son mutuamente excluyentes, incluso opuestos? El poner atención a los recursos y efectos estéticos en DU y TS podrían problematizar esta aparente dicotomía.

- *Análisis de personajes, narrativa y director*

A diferencia de las vertientes anteriores, en esta tendencia se ubican la mayoría de trabajos de investigación, especialmente bajo la forma de «psicoanálisis aplicado» o referente teórico secundario. Tanto en el apartado de Método como en el subapartado Recuento de tendencias discuto mi posicionamiento y el de esta investigación en particular- al respecto, por el momento me limito a presentarlas. Twitchel (1983) efectúa una descripción del auge del género del terror en general en el contexto estadounidense post-Vietnam para luego concentrarse en el cine y en la representación cinematográfica (también incluye la literaria) de *Frankenstein*, en parte utilizando conceptos psicoanalíticos como latencia, complejo de Edipo y etapas de desarrollo psicosexual.

En su análisis de la película *The bloody banquet*, Taylor (2001) emplea escritos freudianos para comentar y explicar impulsos y temores humanos asociados a la angustia de castración, la agresión y al canibalismo; destaca el uso del texto DU para tal objetivo. También recalco que el autor busca esclarecer las intenciones del director Brian De Palma a través de su película gracias a la pericia freudiana en el campo del horror.

Un estudio que se diferencia de estos usos bastante acrílicos de la teoría psicoanalítica es el realizado por Deleyto (1996), ya que expone su discusión sobre teorías feministas, psicoanalíticas y críticas del cine<sup>15</sup> en torno a la película *Alien 3*. En su debate, incluye temáticas relativas al «masoquismo femenino» y el complejo de castración, a lo desconocido de la mujer y cómo el cine de terror ha explotado dicha noción hasta plantearse una especie de «monstruo femenino». En una línea similar, se ubican otros estudios en los que se recurre a imágenes cinematográficas del terror para exponer críticas y discusiones concernientes a la feminidad y

---

<sup>15</sup> Especialmente a la problematización de la célebre Laura Mulvey, quien utiliza parte de los tres ámbitos para plantear su propuesta en la que critica el lugar de la mujer en el cine hollywoodense apoyándose en la teoría psicoanalítica, en tanto sirve de objeto de la mirada, nunca o casi nunca como sujeto o agente de la mirada.

crítica feminista, como el de Sullivan, Grenberg y Landau (2009), en el que utilizan la película *Rosemary's baby* para hablar sobre el retorno de lo reprimido y nuevamente «el monstruo femenino»; no obstante, un ejemplo particular es el de Briefel (2005), en tanto expone aspectos como el masoquismo, la identificación e incluso la menstruación, pero desde la perspectiva de los monstruos (el título de su artículo es *Monster pains*). Esta aproximación resulta refrescante y a su vez constituye un insumo relevante para la presente investigación puesto que se busca acceder a la dimensión de lo estético de la locura a partir de la inesperada perspectiva o voz del «monstruo en sí», se le escucha, lo cual para el psicoanálisis es central.

En «otra cara de la moneda» respecto al tema del género, Holmlund (1986), utiliza términos y escritos freudianos para la caracterización del personaje principal de la película de suspenso *Tightrope*, en tanto representa la supuesta imagen psicoanalítica “masculina por excelencia”: activo, sádico, heterosexual. No obstante, el texto se centra en la cuestión del *doppelgänger* o doble, y cómo el protagonista siendo detective entra en conflicto al seguir la huella de un asesino y violador que se le asemeja en sus deseos ocultos. Cabe subrayar que para el análisis de la temática del doble, se recurre nuevamente al texto freudiano DU. De manera similar, pero ahora respecto a dos películas alemanas de principio de siglo pasado -de Max Mack's *Der Andere* (*El Otro*) y de Stellan Rye's *Der Student von Prag* (*El estudiante de Praga*)-, Andriopolous (2006) discute, a partir de DU, sobre lo terrorífico que puede resultar la reproducción de la imagen de sí, en tanto una aparición fantasmagórica vendría a robarnos lo que es más propio de sí: el (supuesto) derecho a la propia imagen.

Antes de proseguir con las aproximaciones investigativas a TS y a DU, se recomienda en primera instancia leer el texto y ver la película o al menos adelantarse al capítulo 5. Primera ojeada, en el que presento una sinopsis y un sumario de tales obras.

### 2.1.3. Aproximaciones investigativas a *The Shining*

En cuanto a la literatura encontrada sobre TS se pueden ubicar dos principales tendencias: reseñas y críticas a nivel artístico-estético, y análisis a nivel teórico. Estas tendencias se describen a continuación:

- *Crítica cinematográfica*

En este ámbito se encontraron tres reseñas relevantes<sup>16</sup> descritas de forma cronológica. En la reseña de Cook (1984) se menciona lo novedoso de la película de terror en tanto no se ajusta por completo a lo convencional, también realiza una descripción de las escenas «cortadas» de la versión lanzada al público. Ya desde esta reseña se mencionan algunos contenidos ocultos de la película y posibles relaciones con acontecimientos y temáticas consideradas externas, tan siquiera secundarias, especialmente con el holocausto de nativos norteamericanos. Quizá lo más relevante es que Cook (1984) propone que TS es aterradora por su alusión a lo paranormal y fantasmagórico, pero que su principal potencial terrorífico lo constituyen las vicisitudes de la familia Torrance en la soledad y aislamiento del *Overlook Hotel*; lo más escalofriante es lo familiar.

Por su parte, Kite (2012) no sólo revisa TS, invitando al lector a ver o volver a ver la película, sino que lo hace exponiendo el documental *Room 237* de Rodney Ascher, en el cual se compilan de manera intensa y visualmente provocadora una serie de comentarios de eruditos en Kubrick y/o TS. Se propone que este film es todo un ensamblaje de diversos rompecabezas que, a manera de *rebus*, presenta mensajes cifrados para cada espectador, al tiempo que reúne a quienes la miren bajo un conjunto de temáticas de primera importancia del siglo XX, y de la civilización en general... cada quien hace su propia lectura, pero esta siempre remitirá a eventos colectivos. De manera muy similar, Thomson (2013) plantea el reavivamiento del interés por esta película, para lo cual el estreno de *Room 237* es una excelente excusa. Con el juego de palabras “Why *The Shining* continues to shine” (p. 56) el autor inaugura su texto, el cual no deja de mantener un tono casi jocoso, precisamente, sostiene que muchas

---

<sup>16</sup> Se privilegiaron aquellas críticas que tuvieran un estatuto de comentario de experto y no de mera cobertura periodística.

de las condiciones de grabación y aún el contenido de TS, más que asustar, terminan siendo graciosas. Hay tantas contradicciones, el film está tan plagado de imposibles que a un fino observador le podrían causar risa antes que angustia. ¿Este es un sentido del humor retorcido? ¿Juega Kubrick con una afilada y oscura ironía? en tanto espectadores, ¿juega Kubrick con nosotros?

- *Análisis teóricos*

Si bien es cierto que los abordajes teóricos no son estrictamente desde el psicoanálisis, en algunos casos los autores sí emplean o aluden a conceptos psicoanalíticos. Precisamente, no de forma directa desde el psicoanálisis, pero sí citando varios teóricos psicoanalíticos, Vallina (2010) trabaja la influencia que tiene el entorno sobre algunos personajes en la narrativa gótica norteamericana. Aun cuando tampoco aborda el cine, resulta relevante mencionarlo ya que una de las obras que incluye en su artículo es *The Shining* de Stephen King. Se menciona que el hotel es una especie de *doppelgänger* de Jack -el protagonista, siendo este apenas un ejemplo de los múltiples juegos de espejos presentes en la novela. Se postula que no es que el edificio ejerza una fuerza maligna sobre Jack empujándolo a realizar espantosos hechos, sino que facilita la salida a la superficie de lo latente en el personaje. Su maldad siempre ha estado ahí. Además, se menciona que el autor juega con lo real/ficcionado, en tanto mantiene la duda o incluso fusiona ambos niveles. Sostiene el suspenso. En tercera y última instancia, se recurre más explícitamente al psicoanálisis para explicar el vínculo padre-hijo en la trama; para ello explican nuevamente a partir de relaciones especulares la tensión presente en ambos: Jack no quiere que Danny -su hijo- se convierta en él (en tanto él mismo se ha convertido en su propio padre<sup>17</sup>), Danny no quiere ser como Jack. Se trata de la búsqueda de un quiebre de la repetición.

---

<sup>17</sup> “la narración nos revela que de niño había sufrido abusos por parte de su padre, por lo que la influencia del hotel y sus imágenes fantasmales se limitan a hacer rebrotar esa violencia, la cual dirigirá Jack en esta ocasión contra su propio hijo, Danny” (Vallina, 2010, p. 47). Sin duda, la novela brinda elementos importantes a considerar, por lo que no se descarta trabajar con ella, si bien no directamente, sí como fuente de consulta de algunas particularidades o para cotejar «distorsiones» provenientes del director o en su (des)adaptación al cine.

Ya en el cine, esta relación entre Jack y su esposa e hijo, es discutida por Kilker (2006) que en cuanto al psicoanálisis utiliza primordialmente la perspectiva feminista (Kristeva e Irigaray) -y apoyándose en algunas declaraciones de Kubrick-, argumenta como Jack Torrance puede ser considerado un «monstruo masculino», esto en contraste con ciertas imágenes cinematográficas del terror (*Carrie*) pero también construcciones teóricas en lo relativo al género. También cercana a discusiones sobre el género, Planka (2012) revisa no sólo TS, sino además *A Clockwork Orange*, *Full Metal Jacket* y *Eyes Wide Shut*, todas dirigidas por Kubrick, para comentar y problematizar la imagen/concepto de mujer en dichos trabajos del director. Se considera relevante que recurre no solo a teóricos del género y cine (De Beauvoir, Bordieu y Mulvey, entre otros), sino en gran medida a teóricos psicoanalíticos (Freud y Lacan). En cuanto a TS, Wendy es presentada como un contraejemplo de lo acostumbrado en otros films de Kubrick respecto al rol de las mujeres, en tanto usualmente son “víctima y accesorio decorativo” (p. 56), y es más bien Jack quien aparece como víctima de su propia lujuria y fantasía, volcando su enojo contra su esposa e hijo.

Siguiendo una línea similar, Nolan (2011) efectúa una revisión no sólo teórica psicoanalítica -nuevamente esencialmente feminista- sino de otras investigaciones sobre TS<sup>18</sup>, lo cual lo hace un trabajo sobresaliente. En cuanto a su contenido, enfocándose en su alusión a Freud, Nolan (2011) comenta:

Durante la grabación, Kubrick lee *El malestar en la cultura* y «Lo ominoso.» Ambos textos apuntan al hecho que Kubrick estaba más interesado en explorar las dinámicas de la familia en tanto representa lo jerárquico, los sistemas de poder de la dominación masculina. Además, Kubrick puso hábilmente la psique masculina en un crisol, donde cada historia se convierte en una película de terror (p. 184)<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Una vez más el texto freudiano empleado es DU, sin embargo una vez más se le da un tratamiento algo superficial, en tanto hace calzar conceptos con escenas y viceversa. En lo referente a la revisión de otras investigaciones, resulta relevante constatar que aborda muchas fuentes consultadas en el presente apartado de antecedentes.

<sup>19</sup> Traducción propia del original: “During filming, Kubrick read Freud's *Civilization and Its Discontents* and "The Uncanny." Both texts point to the fact that Kubrick was more interested in exploring the dynamics of the family insofar as it represents the hierarchical, male-dominated systems of power, rather than exploring the specific

Resultó tanto significativo como unheimlice que Kubrick leyera dichos textos freudianos durante la realización de la película, ¡especialmente DU! De mi parte, topar con este hallazgo lo considero fundamental (e incluso «probatorio») de la pertinencia de efectuar la presente investigación. Cabe agregar que Hoile (1984) afirma que no sólo Kubrick leyó estos textos freudianos, sino también su co-guionista Diane Johnson. También surge la inquietud sobre el lugar del texto *El malestar en la cultura* en TS y su posible articulación con DU. Otro concepto mencionado tanto en este artículo como en el escrito freudiano es el de la «omnipotencia del pensamiento», que Nolan relaciona con cierta «inferioridad» infantil-fantásica de aquellos personajes que no son El Hombre: masculino, blanco y adulto.

Otro estudio que efectúa una recopilación bibliográfica similar a la del artículo anterior y que además recurre con frecuencia a la teoría de género es el de Metz (1997); sin embargo, en lo que respecta al principal interés de la presente propuesta, su relación con el psicoanálisis es apenas una mención sobre DU y algunas de sus aplicaciones a la comprensión de las mujeres en relatos cinematográficos, y otra sobre *Romances familiares* (también un texto de Freud) para comentar sobre las tensiones –usualmente subrepticias– del drama edípico en la dinámica familiar.

Vinculado a lo anterior, Cocks (2010) argumenta en su artículo sobre la presencia implícita pero rastreable de la Shoah en TS, es decir, una especie de subtexto sobre el mal, mismo que Kubrick sabe mostrar a medias y no exento de ambigüedades y cierres inconclusos. Es destacable que el autor no solamente se remite a Freud a nivel teórico (empleando lo Unheimliche fundamentalmente<sup>20</sup>, pero también referencias sobre los sueños), sino también biográfico, tendiendo lazos entre Kubrick y Freud: ambos judíos, con cierto recelo sobre la sociedad moderna, el impacto del nazismo en la vida de ambos, la presencia de mixturas más

---

tragedy of the Torrance family, as King does in the novel. Further, Kubrick has deftly placed the male psyche in a crucible, wherein each story becomes a horror film”.

<sup>20</sup> También huelga anotar que distingue -a través de dicho concepto- una diferencia entre la película de Kubrick y la novela de King, en tanto la primera está más cercana a lo grotesco e insospechadamente sobrenatural, y por ende de efectos ominosos.

que dicotomías polarizadas en la naturaleza humana (la belleza y el horror, por ejemplo), entre otros.

Continuando con aspectos «ocultos» en TS, Caldwell y Umland (1986) realizan una aproximación teórica para discutir sobre el juego como metáfora kubrickiana, al remitirse al psicoanálisis lo hacen apenas como un vistazo y a partir de su relación con el escrutinio de cuentos de hadas; rasgo que comparte con el escrito de Smith (1997), en el cual trabaja la ironía kubrickiana a través de los subtextos y la manera de implicar al público en su película; la mención del psicoanálisis es también a propósito del texto de Hoile (1984) respecto a lo Unheimliche y los cuentos de hadas en TS. Dicho artículo, debate algunas explicaciones de lo terrorífico que resulta TS, al argumentar que hay una estructura paralela entre los horrores adultos e infantiles, evidenciado en que tanto Kubrick como Johnson leyeron DU de Freud (horror adulto) y *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* de Bettelheim (horror infantil) para la escritura del guion. Su exposición sobre el texto freudiano es puntual y descriptiva, más que incisiva y crítica. No obstante, su análisis de las similitudes entre el escrito freudiano y el film kubrickiano son relevantes, básicamente: es partir de lo familiar lo que hace unheimliche la película, a lo que se suma el verse atrapado<sup>21</sup> en la inevitabilidad de las tensiones familiares aumentadas por el aislamiento en el Hotel, en el que las posibles salidas únicamente terminan por apresar aún más a quien intente huir (propuesto como compulsión a la repetición). Se emplean los conceptos de doble y lo especular, complejo de Edipo, omnipotencia del pensamiento. Finalmente, se postula a Wendy como el personaje con el que la audiencia vendría a identificarse, en medio de los otros dos personajes que viven y actúan en un mundo fantástico propio... a lo que agregó: ¿propio?

---

<sup>21</sup> Al respecto, la inclusión de Kubrick de un laberinto -que no aparece en la novela de King- en el que ocurre el clímax del conflicto padre-hijo, lo relaciona a diversos cuentos infantiles, pero también a la mitología griega con el personaje del Minotauro, y nuevamente al texto de DU en el que Freud relata haberse perdido en una ciudad italiana laberíntica.

#### 2.1.4. Aproximaciones investigativas a *Das Unheimliche*<sup>22</sup>

De manera similar a lo hallado en las reseñas o comentarios a TS, en las investigaciones relacionadas con el texto DU destaca que dicho texto es principalmente utilizado como categoría conceptual, usualmente con usos acrílicos y repetitivos del término, o tomando solo algún tema aislado del texto (Vardoulakis, 2006; Cohn, 2004) y no como objeto de estudio. Lo último es el campo que interesa indagar para efectos del presente subapartado.

Cixous (1976), en un texto ya considerado clásico sobre las aproximaciones a DU (Wilson, 2010), entra de lleno -con un estilo inspiradoramente atrevido- a escudriñar a través de una lectura entre lo literario y lo psicoanalítico el texto freudiano, denominado por la autora como una “strange theoretical novel” (p. 525). De hecho, el mismo texto de Cixous es a su vez un escrito que comparte tal apelativo, por lo que una síntesis es, más que inviable, improductiva. Por lo tanto, destacaré sucintamente los principales nudos en los que el texto invita a resquebrajar, estirar, arrugar e incluso crear algo con y sobre el escrito freudiano. DU tiene algo «salvaje», algo de invitación transgresora de lo estético -entre otros ámbitos- para lo cual Freud usa un método peculiarmente inquietante; no deja intacto al lector, colocándolo en una especie de laberinto (p. 525), teatro de marionetas (p. 525), detrás de su prismático (p. 534) en el que la incertidumbre entre lo real y la ficción es el tono predominante, provocando un *extraño placer* guiado por y en contra del diseño freudiano de escritura. Precisamente, respecto a Freud, Cixous propone la duda (y luego a E. T. A. Hoffman) como el doble del autor; al tiempo de figurar a Freud como un caprichoso encargado del montaje (“*stage-setter*”) de este texto, apuntando a la fascinación de Freud por el poeta, por lo que en este texto sucumbe a la tentación de escribir empleando los recursos estéticos que se procura investigar, el texto mismo “functions like a fiction”<sup>23</sup> (p. 531), incluso re-escibe estructuralmente el texto *Der Sandman*.

---

<sup>22</sup> En el Capítulo V. Primera ojeada, específicamente en el subapartado v.ii. *Das Unheimliche*, se presenta un sumario del texto, esto en caso de que quien lee no se encuentre familiarizado o quiera recordar su contenido.

<sup>23</sup> Hasta llevarnos a la relevante y juguetona pregunta, con la cual Cixous introduce la parte final de su texto: “What is fiction in reality?” [“¿Qué es en realidad la ficción?”] (p. 546).

En esta línea privilegio ahora dos aspectos en particular que se vinculan a lo unheimliche de DU. El primero es que “Este texto avanza como su propia metáfora”<sup>24</sup> (p. 526), en parte por ser lo Unheimliche -en tanto concepto- no conceptualizable, quizá solo figurable, agregando “cualquier análisis de lo *Siniestro* [*Unheimliche*] es en sí mismo un «Un», marca de la represión y peligroso estremecimiento de lo *siniestro* [*Heimliche*”<sup>25</sup> (p. 545). El segundo es que la autora propone que la represión freudiana es el motor mismo del escrito, al punto de plantear que “Lo siniestro está en los cimientos del análisis de Freud”<sup>26</sup>(p. 526), precisamente porque “hablar de muerte es morir. Hablar de castración es también atravesarla (sea para cancelarla, castrarla) o efectuarla”<sup>27</sup> (p. 547), en otras palabras, al hablar de aquello destinado a lo oculto sale a la luz, se hace un brillante ocultista.

Todd (1986) también inquiere sobre el tono de escritura freudiano, al cual caracteriza de dubitativo. Precisamente, expone un “fallo” freudiano en la primera edición de DU respecto a una sustitución del nombre Schelling por Schleiermacher. Al respecto alude que el nombre erróneo significa ‘hacedor de velos’ y que particularmente la frase de Schelling citada a continuación es explícitamente sobre el velo. Con lo anterior afirma que hay una represión freudiana en el texto. También subraya que la distinción entre “veil” y “unveil” (velar y develar en español), tiene -de manera similar a “heimlich” y “unheimliche”- una relación confusa, algo ambivalente. Incluso, afirma que este es un aspecto estructurante a DU: “el doble movimiento

---

<sup>24</sup> Traducción propia del original: “This text proceeds as its own metaphor”.

<sup>25</sup> Traducción propia del original: “any analysis of the *Unheimliche* is in itself an *Un*, a mark of repression and the dangerous vibration of the *Heimliche*”. Como se aprecia, hay una gran dificultad en hallar una traducción que permita dar cuenta de la propuesta freudiana del prefijo «postizo» en *Un-heimliche*. Se optó por colocar en minúscula el segundo “siniestro” como una forma de dar cuenta de ese resto.

<sup>26</sup> Traducción propia del original: “the *Unheimliche* is at the root of Freud's analysis”. Como puede apreciarse, existe cierta ambigüedad en “análisis de Freud”, pues puede estarse refiriendo a análisis freudiano del texto o al (auto)análisis de Freud. Sostengo la ambigüedad, pero facilito el párrafo completo para que quien lee tome su propio criterio: “Everything takes place as if the *Unheimliche* went back to Freud himself in a vicious interchange between pursued and pursuer; as if one of Freud's repressions acted as the motor re-presenting at each moment the analysis of the repression which Freud was analyzing: the *Unheimliche* is at the root of Freud's analysis”.

<sup>27</sup> Traducción propia del original: “to speak of death is to die. To speak of castration is either to surmount it (thus to cancel it, to castrate it) or to effect it”.

de *lo siniestro* (velar y develar) es también el movimiento del ensayo freudiano ‘Lo siniestro’<sup>28</sup>. (p. 522)

En cuanto a lo que Freud no termina de-velando en su texto, Todd comenta “Dos motivos, en particular, son dejados de lado por Freud: *la centralidad de la figura de la mujer* en muchos de sus ejemplos y el tema relacionado de *ver y ser visto*”<sup>29</sup> [destacado propio] (1986, p. 521); el lugar que Freud da a Olimpia en su texto y la pérdida de los ojos -equiparada a la castración-, respectivamente. Es en lo relativo a la castración en que confluyen las temáticas señaladas: lo femenino como lo que no se ve. En términos freudianos una genitalidad no visible. La autora también critica la homologación freudiana pene-vista, promulgando a propósito del animismo: vista-poder de dar vida femenino, y que si hay mirada castradora femenina es en tanto “El no puede entender la diferencia sexual más allá de indentificar lo otro como ‘no hombre’”<sup>30</sup> (p. 527). Ese “El” de la cita anterior hace referencia al hombre, pero también a Freud (Él), incluso a un Freud cegado como autor de DU, ya que

Esta negación le hace imposible a él ver que sus ejemplos en “Das Unheimliche” cuentan una historia sobre el miedo de los hombres a las mujeres y las consecuencias sociales de ese miedo. Si él no logra ver la mujer velada, si él aparta sus ojos, es porque él, también, teme ser «cegado»<sup>31</sup>. (p. 528)

Por último, la cercanía entre los significados de Unheimliche asociados a lo hogareño y el lugar íntimo-doméstico tradicional y estereotipadamente adjudicado a la mujer es un postulado a destacar de este artículo.

---

<sup>28</sup> Traducción propia del original: “the double movement of the *Unheimliche* (veiling and unveiling) is also the movement of “Das Unheimliche”-of Freud's essay”.

<sup>29</sup> Traducción propia del original: “Two motifs, in particular, are regularly pushed aside by Freud: the central figure of woman in many of his examples and the related theme of seeing and being seen”.

<sup>30</sup> Traducción propia del original: “He can not understand sexual difference beyond identifying the other as “not man””.

<sup>31</sup> Traducción propia del original: “This denial made it impossible for him to see that his examples in “Das Unheimliche” tell a story about men's fear of women and the social consequences of that fear. If he failed to see the veiled woman, if he averted his eyes, it was because he, too, was afraid of being “blinded””.

Gray (1989) también retoma la tensión íntimo-público para hacer crítica de cierta estrategia freudiana de hacer leer, “semiotizando” elementos a conveniencia interpretativa, “al interpretar lo siniestro en términos de lo psicológicamente «personal» y lo «privado», Freud «secretamente» suprime sus vínculos a lo sociológico”<sup>32</sup> (p. 475), siendo uno de esos elementos la ya debatida correlación pene-ojos. Subrayando los componentes a los que Freud da especial énfasis en DU, la principal premisa de Gray es que “la provocación hermenéutica constitutiva de esta y otras narrativas psicológicas es de hecho un recurso hermenéutrico [hermeneutrick]: representa un intento en parte del texto de desviar la atención interpretativa lejos de impulsos político-subversivos particulares esenciales a su constitución misma”<sup>33</sup> (p. 475). Nuevamente se achaca a Freud dejar a un lado la dimensión cultural en su trabajo, pero ¿no es la literatura y su indagación lexical un acercamiento a la o las culturas?. Por último, cabe anotar que utiliza la hipótesis citada para abordar a partir de DU la obra *Reitergeschichte* de Hofmannsthal, poniendo en relación ambos textos.

Del Conde (1994), efectúa una recapitulación de lo que considera son los más destacables aportes del texto DU, al cual califica como “penetrante” (p. 190), intercalando algunos comentarios propios, entre ellos: alusión a representaciones teatrales de la obra de E.T.A. Hoffman, problematización de la equiparación freudiana de ojo y pene en relación con la angustia de castración, proponiendo una senda más simbólica e integrativa de lo genital (tanto masculino como femenino), la centralidad del tema del doble, de la extrañeza ante lo posible pero inesperado, de la intraductibilidad del término *Unheimliche*; y finalizando con “entre todos los trabajos de Freud dedicados a temas relacionados con el arte y la literatura, éste es el que me parece más rico en nociones estéticas y en aplicabilidad” (p. 196), con lo cual concuerdo parcialmente, pues no podría colocarlo como primero entre todos, pero sí entre los más destacables.

---

<sup>32</sup> Traducción propia del original: “by interpreting the uncanny in terms of the psychologically "personal" and the "private," Freud "secretly" suppresses its sociological correlatives”.

<sup>33</sup> Traducción propia del original: “the hermeneutical provocation constitutive of this and similar psychic narratives is in fact a *hermeneutrick*: it represents an attempt on the part of the text to divert interpretive attention away from particular subversive political impulses essential to its constitution”.

Kristeva (1996) realiza un recorrido a través de los principales ejes temáticos en DU, privilegiando el mecanismo de la represión en tanto “el constructor del otro y, en definitiva, de lo extraño” (p. 361). Al hablar de extraño, la autora -siguiendo a Freud- alude “a la *muerte* y a lo *femenino* [agregará luego la pulsión indomeñable], a lo último y al origen que nos absorben y nos constituyen para inquietarnos cuando retorna” (p. 362).

Más allá de su repaso por el texto freudiano, destaco tres de sus propuestas sobre lo Unheimliche. Primera y algo más teórica: es “proyección al mismo tiempo que elaboración primera de la pulsión de muerte” (p. 368). Segunda y ligada a la psicodinamia: “sería el índice de nuestras latencias psicóticas, de la fragilidad de nuestra represión” (p. 363), que, incluso puede llegar a representar “la vía libre al pasaje al acto, hasta la paranoia y el crimen” (p. 366), sin dejar de incluir su relación con las fobias. En este punto brinda una formulación relevante: “la angustia se refiere a un *objeto*, en cambio la inquietante extrañeza [expresión a la que fue traducida Das unheimliche al francés: *L'inquiétante étrangeté*] es una *desestructuración del yo* que puede, ora perdurar como *síntoma* psicótico, ora inscribirse como *apertura* hacia lo nuevo, en una tentativa de adaptación a lo incongruente” (p. 364). Tercera y cercana a la dimensión sociocultural, Kristeva comenta: “ya no es producción artística ni patológica, sino ley psíquica que permite enfrentar lo desconocido y elaborarlo en el proceso de *Kulturarbeit*, de la obra de la civilización” (p. 365). Cierra su discusión sobre DU refiriéndose a lo político y a algunas reflexiones sobre la otredad y la cuestión migratoria, de lo cual destaco: “Lo extranjero está en nosotros” (p. 367).

Royle (2003), en su libro *The uncanny* (título en inglés al que se tradujo DU), examina desde diversos ángulos lo siniestro, desde la filosofía, teoría literaria, estudios culturales así como el psicoanálisis. El tercer capítulo *Literature, teaching, psychoanalysis* versa específicamente sobre aportes extraídos -o extraíbles- del escrito freudiano al lado de algunos postulados derridianos. Subrayo a continuación algunos puntos: la dificultad de traducción, no solo de Unheimliche, sino también de la expresión alemana «es spukt» («it haunts», «it spooks», al inglés; «que atormenta», en español), frente a lo que alude que lo unheimliche no solo se trata de lo oculto que sale a la luz, sino de lo elusivo, encriptado, lo que está por verse; otro punto

lo introduce a través de un tríptico que adjetiva como fantasmagórico, conformado por la incertidumbre intelectual (tomado de Jentsch), la literatura y el psicoanálisis, tal triada la ubica como necesaria para el ejercicio de la enseñanza -tema central de este capítulo. Sobre esto último interesa especialmente abordar lo concerniente a DU. En primer lugar, se menciona cierto grado de mecanicidad tanto en estudiantes como en docentes en cuanto a sus quehaceres en la Universidad, casi devenidos autómatas (personaje central del cuento *Der Sandmann* y del animismo en DU). En segunda instancia, se expone la necesidad de extrañamiento respecto a Freud, de un Freud que enseñó no solo que somos extraños para sí mismos, sino que se puede aprender mucho al extrañarnos de sí mismos. Junto a esto, Royle también destaca la importante diferencia de aprender *sobre* psicoanálisis y aprender *del* psicoanálisis, ubicando la segunda como fundamental. Y en tercer lugar, como lo que se aprende no responde al presente, sino que la temporalidad de ciertos acontecimientos o fenómenos es retroactiva (“Nachträglichkeit, after-effect, après-coup”, alemán, inglés y francés, respectivamente, p. 60), culminando con que el tiempo de lo fantasmal no es el pasado, ni el presente, sino de lo que está por venir... de vuelta. Esta problematización de la temporalidad a partir de DU la considero valiosa, en tanto subvierte la idea de la angustia como mera reavivación de un trauma pasado y del pasado.

Cohn (2004) realiza un escrutinio de cómo algunas figuras del catálogo de lo Unheimliche freudiano han influido en procesos de composición musical. Si bien es cierto este estudio no realiza un abordaje incisivo al texto DU, sí expone cómo dicho escrito ha inspirado trabajo artístico, incluyendo el inesperado ámbito musical. En general, citando a Nicholas Royle, Cohn destaca que DU ha devenido “un punto de referencia clave en discusiones de arte y literatura, filosofía, cine, estudios de la cultura y de la diferenciación sexual”<sup>34</sup> (2004, p. 287). Con lo que queda nuevamente constatada la relevancia de dicho texto en amplios y variados campos, incluyendo la presente investigación.

---

<sup>34</sup> Traducción propia del original: “a key reference-point in discussions of art and literature, philosophy, film, cultural studies, and sexual difference”.

### 2.1.5. Recuento de tendencias

En cuanto a la relación entre cine de terror y psicoanálisis destacan su rango de marginalidad, pero que hay un claro interés mutuo, es decir para la producción artística cinematográfica como para la producción de saber psicoanalítico. No obstante, en cuanto a TS se vislumbra mayoritariamente un uso acrítico de teoría psicoanalítica, siendo el principal referente Freud y su texto DU; no obstante también se encontraron trabajos de análisis teórico más reflexivos, más típicos de las aproximaciones realizadas con o junto a aportes psicoanalíticos feministas y teoría de género (Nolan, 2011; Kilker, 2006), lo cual curiosamente ocurre también respecto a DU (Cixous, 1976; Del Conde, 1994; Kristeva, 1996). El hallar numerosos trabajos desde esta perspectiva resultó algo inesperado, pero relevante, en tanto podría ser signo de una marginalidad más. De ahí que surja la inquietud por prestar atención a los personajes de Olimpia y Wendy, y por extensión a lo femenino en relación con las estéticas de la locura en TS y DU, pero principalmente trascender ese lugar de «objeto» de estudio e incluir perspectivas feministas a la discusión.

Otro aspecto en común entre TS y DU es la notable intensión de escudriñarles en busca de mensajes o vínculos «ocultos». En este punto destaca que el mismo Kubrick y su co-guionista leyeron DU durante el rodaje de TS, a lo que se suma que Freud re-escribe (¿adapta?) *Der Sandman* presentando su versión del relato en DU (Cixous, 1976), quizá no sea muy distinto al trabajo cinematográfico de Kubrick con la novela *The Shining* de Stephen King. Vale la pena investigarlo.

Precisamente, dentro de los principales alicientes académicos que se desprenden de la búsqueda de antecedentes se encuentran tres, las cuales se detallan a continuación.

La primera es cierto uso acrítico de la teoría. Hay un uso instrumental de la categoría *Unheimliche* en el estudio de TS, a excepción de Hoile (1984), además en la mayoría de ocasiones se dice que el personaje Jack Torrance enloquece, se expone en un tono casi coloquial, sin un abordaje más profundo o analítico de la locura. La relación entre TS y DU ha sido fundamentalmente bajo la forma de aplicación conceptual, sin destacar el lugar de la

locura en esta película ni dejar de recurrir a los recursos del orden de lo patológico o sobrenatural.

La segunda es que a pesar de que DU es considerado un texto tanto paradigmático como enigmático teórica, narrativa, y estéticamente hablando, hay más una utilería teórica de lo Unheimliche (concepto) que un análisis de DU (texto), salvo algunas magistrales excepciones. Lo anterior invita a considerar que se trata de un texto de lectura escabrosa.

El tercer punto es que aún en 2013 hay reseñas sobre TS, y se estrenan artículos no sólo teóricos o de crítica cinematográfica, sino incluso interesantes mixturas bajo la forma de documental, a lo que se suma la publicación del manuscrito inédito y bilingüe de DU en el 2014.

Si se hallaron dos principales tendencias en lo concerniente a TS (reseñas y críticas a nivel artístico-estético, y análisis a nivel teórico, por aparte), esta investigación tiende a (con)fundir ambas. Mientras que respecto a los antecedentes de DU, se retoma el énfasis en lo estructural y la forma (Cixous, 1976; Todd, 1986; Gray, 1989), es decir, habría mayor interés en lo tambaleante argumentativo o estilístico de Freud en su texto que en buscar una síntesis conceptual de lo Unheimliche.

Por lo tanto, lo novedoso de esta investigación en relación con los antecedentes es poner en franca interlocución dos obras a las que hasta el momento se les ha dado un tratamiento predominantemente de aplicación conceptual, y no de diálogo; a lo que se suma una irreflexión respecto a la locura, se la presenta como un mero desquiciamiento furioso sin mayores posibilidades de lectura. Por lo anterior se conjetura que, siendo DU un texto difícil de leer y que vale la pena investigarlo en sí mismo, un acercamiento junto a otra obra realizada con cierta inspiración en él, en este caso TS, una película nada fácil de ver, *pueda revelar aristas insospechadas sobre la delicia angustiante, esa extraña estética sobre la locura, lo enloquecedor, lo enloquecido.*

## 2.2. Consideraciones teóricas

### 2.2.1. Delimitación estética

Freud plantea como inusual el interés del psicoanalista –o por extensión del psicoanálisis- por lo estético. Él mismo parece trazar una delimitación:

El psicoanalista siente sólo raramente el incentivo para emprender investigaciones estéticas, ni siquiera en el caso de no limitar la estética a la doctrina de lo bello, sino que se la considere como ciencia de las cualidades de nuestro sentir (...) a veces ocurre que él debe interesarse por un campo determinado de la estética, y éste entonces está normalmente ubicado en uno **alejado, descuidado** por la literatura especializada en estética [destacado propio] (1919, p. 41).

Es pues, lo alejado y descuidado precisamente materia prima por excelencia para el psicoanálisis. ¿Qué entender por estética? Precisamente, para delimitar, definir:

El término latino *aesthetica*, creado por Baumgarten en sus *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735), proviene del griego *aisthesis* (sensación, sensibilidad). La define como: *αἴσθητά ἐπιστήμες αἴσθητικῆς; scientia cognitionis sensitivae*. La ciencia moderna de la estética surge así como un conocimiento sensible que llega a expresarse en la aprehensión de lo bello y la obra de arte y que se distingue de la lógica como ciencia del saber cognitivo o conocimiento racional. Se trata de un término equívoco, pues conlleva tanto una teoría de lo sensible en general, como de la obra de arte en particular. (Real, s.f., p. 1)

Se observa como lo estético se encuentra estrechamente enlazado a lo sensible, y muy rápidamente a lo bello y artístico. Morales (2011) realiza una interesante discusión acerca de la cuestión estética, brindando una compacta y sucinta mención sobre la historia de lo bello,

distingue algunos quiebres en su cauce histórico. Se pasa de que hay cosas bellas<sup>35</sup> -en tanto bondadosas (hay un vínculo a lo moral), armónicas y proporcionadas, vale incluir: cercanas a la noción de divinidad, a que hay cosas que producen efectos gustosos y placenteros<sup>36</sup>; pero el principal hito lo inaugura lo sublime.

Lo sublime, definido por Morales (2011) como “el sentimiento que ante la inmensidad se abre al impacto de lo inconmensurable. Lo sublime impacta y atemoriza, sobrecoge ante la inmensidad de lo presentado” (p. 168). Se aleja, pues, de la idea de la medida, de lo divino y de lo ordenado. Precisamente, y siguiendo a Kant, Morales dice: “el día es bello, la noche es sublime (...) ante la inmensidad de un tornado, el infinito desorden de una mar furiosa o la negrura del infinito nocturno, *el sujeto experimenta angustia y dolor (...) lo amenaza y lo convoca*” [destacado propio] (p. 168). Se puede inferir que no se trata entonces de atributos de un objeto, ni la apreciación sola del sujeto; es el efecto del uno sobre el otro, es exponerse a lo insondable de un objeto que refleja mi propia sombra<sup>37</sup>. Particular seguir a Kant, pues como señala Luis Jiménez Moreno (2015) en su introducción al texto *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*<sup>38</sup>: “en el conjunto de la obra kantiana, no es tema, ni son métodos propios suyos los que Kant ejercita en las Observaciones acerca del sentimiento. Tampoco profesionalmente le correspondió nunca tratar estos asuntos directamente como tarea de clase para sus lecciones” (p. 9); entonces ¿para qué seguirlo?

---

<sup>35</sup> Idea presente desde *La poética* de Aristóteles, según su comentador Juan David García Bacca “el arte incluye, parecidamente [a la técnica], un conjunto de actos sobre un conjunto de materiales a los que se impone un orden especial, no por ideas, sino por un valor del tipo de *belleza*” (García, 2002, p. 17).

<sup>36</sup> También para Aristóteles, en las tragedias no han de presentarse las acciones ni cosas “con truculencia, ni infundirse miedo mediante espectáculos monstruosos, que no ha de buscar la tragedia el producir toda clase de placeres o afectos, sino los propios” (2002, p. 45).

<sup>37</sup> “Son mis más fieles seguidores y sin embargo sienten tal vergüenza de llevar mi nombre en público que llegan hasta el extremo de reprochárselo a los demás como un signo de deshonor y de infamia” decía la Locura, en el célebre *Morias Enkomion*, de 1511, escrito por Erasmo de Rotterdam (p. 6). Es a su vez un recordatorio de la dimensión socio-política que atraviesa la construcción de la otredad, la cual, en tanto comporta cierta elaboración imaginaria, no deja de ser un pacto estético.

<sup>38</sup> Es inquietante saber que lo escribió “en 1763, cuando pasaba una **temporada de vacaciones en una casa de campo, en pleno bosque**, no lejos de Königsberg, en el **silencio** de la naturaleza” [destacado propio] (Jiménez en Kant, 2015, p. 12). Esta escritura se dio en circunstancias cercanas a las de Jack Torrance en TS.

Es sabido que Immanuel Kant tuvo una influencia enorme sobre el pensamiento moderno -y como se verá en breve también en Freud, habiendo enseñado en numerosos y diversos campos: Ética, Geografía, Física, Metafísica, Matemáticas y Lógica, además de un acercamiento a otros ámbitos de su interés. Sobre asuntos estéticos no se abocó para efectos de su enseñanza, pero sí incursionó, quizá por curiosidad intelectual, en ella. Se puede percibir esa lejanía o marginalidad también acá.

Si bien es un texto de gran fineza en el tratamiento de las sutiles diferencias en el plano de lo sensible, concuerdo con Vörländer cuando afirma que su contenido es “más bien moral-psicológico y antropológico” (citado en Kant, 2015, p. 23). No obstante, extraigo dos aspectos que considero de alta relevancia. El primero es sobre la imperiosidad de que lo sublime se intercale o confluya con lo bello, pues “aquellos en quienes coinciden ambos sentimientos encontrarán que la afección de lo sublime es más poderosa que la de lo bello, sólo que la primera sin la alternancia o el acompañamiento de la segunda fatiga y no puede disfrutarse por tanto tiempo” (Kant, 2015, p. 40). Aspecto al que Morales (2011) -con claro apoyo en Lacan- otorga centralidad es que el psicoanálisis ha mostrado cómo lo bello es velo de lo terrible de la muerte, y del goce en tanto “erotización de la destrucción” (p. 170). Incluso apunta que “el psicoanálisis va más allá de lo bello pues se especifica en otro campo; sí en aquel de lo sublime” (p. 170), de eso que fascina... o como lo menciona LK (2014) siguiendo a E. Burke (1729-1797) -pionero en el campo de la filosofía de lo sublime y coetáneo de Kant: “Es una especie de *horror delicioso*, una tranquilidad con un matiz de terror. Lo encontramos por ejemplo, en objetos grandes y amenazantes. El terror es su causa y el asombro su efecto, y frente a él los movimientos del alma se suspenden” (p. 170).

En relación con la suspensión del alma se encuentra la segunda cuestión que destaco del texto de Kant, en ella hay dos niveles: una frase y una nota al pie al final de la misma. La frase pone en relación lo sublime y el terror:

Lo sublime, a su vez, es de diferentes especies. Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano

sublime. A lo primero lo llamo *sublime-terrible*, a lo segundo *noble* y a lo tercero lo *magnífico*. La soledad profunda es sublime, pero de una manera terrible\*. (2015, p. 36)

Es visible la polifonía de las sensibilidades y nominaciones, pero lo que más subrayo es la soledad sublime y terrible como puerta a la nota al pie, marcada en la cita anterior con un asterisco. Esta nota al pie es singularmente larga, se trata de un intertexto que Kant no cita con exactitud (¿su versión?), la cual cito *in extenso* -debido a la unicidad del relato y a la potencia estética de este- a continuación:

Solo pretendo dar un ejemplo del horror noble que puede infundir la descripción de una soledad absoluta y por cuyo motivo extraigo algunos pasajes del sueño de *Carazán* en el *Brem, Magazin*, IV, p. 539. Este rico avaro había cerrado su corazón para la compasión y para el amor a los demás, en la medida en que aumentaban sus riquezas. Mientras tanto, a la par que iba enfriándose en él su amor al prójimo, crecía la diligencia en sus oraciones y en las prácticas religiosas. Después de estas declaraciones, continúa diciendo: una noche, cuando yo estaba sacando mis cuentas, y calculaba el beneficio del negocio, el sueño se apoderó de mí. En tal estado, vi al ángel de la muerte que venía hacia mí como un torbellino, me golpeó antes de que yo pudiera excusar el terrible golpe. Quedé helado cuando descubrí que mi suerte para la eternidad estaba echada y que nada podía añadirse a todo el bien que yo había realizado, ni podía quitarse nada de todo el mal que yo había hecho. Fui conducido ante el trono de aquel que habitaba en el tercer cielo. El resplandor que fulguraba delante de mí, me habló de esta manera: *Carazán*, tu culto a Dios ha sido rechazado. Tú has cerrado tu corazón al amor del prójimo y has retenido con mano férrea tus tesoros. Has vivido sólo para ti mismo y por eso debes vivir solo por toda la eternidad y ser expulsado de toda comunidad con la creación entera. En un instante fui arrastrado por un poder invisible y empujado a través del espléndido edificio de la creación. Pronto dejé atrás innumerables mundos. Cuando me acercaba al extremo límite \ de la naturaleza, advertí que las sombras del vacío sin límites se hundían en la profundidad abismal ante mí. ¡Un imperio horrible de **silencio** eterno, **soledad** y

**tinieblas!** Un horror inexpresable me asaltó ante tal espectáculo. Poco a poco fui perdiendo de vista las últimas estrellas y finalmente se extinguió el último brillo chispeante de luz en la oscuridad más intensa. A cada instante, se aumentaban las **angustias** mortales de la desesperación, del mismo modo que continuamente se acrecentaba mi alejamiento del último mundo habitado. Entonces consideré, con una congoja insoportable que, aunque me hubiesen llevado diez mil veces mil años más allá de los límites de todo lo creado, seguiría viendo delante de mí, a pesar de todo, el inconmensurable abismo de las tinieblas, sin ayuda ni esperanza alguna de volver. Con este aturdimiento extendí mis manos hacia los objetos de la realidad con tal violencia que me desperté. Y ahora he aprendido a estimar a los hombres en alto grado; pues hasta el más pequeño de aquellos a los que yo había rechazado en mi puerta, lo hubiera preferido con mucho, a todos los tesoros del Golconda en aquella horrible soledad. [destacado propio] (pp. 36-37)

Es más que evidente la presencia de la misma constelación de elementos que en el tríptico freudiano de la angustia en DU, a recordar: “De la **soledad**, del **silencio** y de la **oscuridad**, nada podemos decir, salvo que estos son realmente los factores a los que está vinculada la angustia infantil, que en la mayoría de los seres humanos nunca se extinguió completamente” [destacado propio] (Freud, 2014, p. 159). A lo anterior se suma que Kant escribió estas *Observaciones* en “el silencio de la naturaleza”, la nota al pie aparece a propósito de la “soledad profunda” y que el relato no deja de ser –en un sentido coloquial– bastante oscuro; habla de “las angustias mortales”.

A propósito de la angustia, retomo unas pocas palabras de Lacan dedicadas a DU al final de la clase del 28 de noviembre de 1962 de su Seminario, que vinculan DU con la estética en su función frente a la angustia, palabras que bien pueden ser leídas como una queja, pero también como una invitación:

Les ruego que se tomen la molestia de releer, con esta introducción que les hago, el artículo de Freud sobre lo *Unheimlichkeit*. Es un artículo que nunca he oído comentar, y

a propósito del cual nadie parece haberse percatado siquiera de que es el eslabón indispensable para abordar la cuestión de la angustia. (Lacan, 22 de noviembre, 1962, p. 52)

La “introducción” mencionada se da durante la clase del 28 de noviembre de 1962, en la cual, entre otras cosas, comenta sobre la imagen especular y sobre el lugar de la escena frente a «el mundo» (el cosmos, lo material). Respecto a la primera, destaco que  $i(a)$ , es decir, la imagen especular que reviste el objeto de deseo (objeto de angustia<sup>39</sup>), lo estetiza (desangustiándolo en su *superficie*) para poder soportarlo. El sujeto logra su acceso al objeto  $a$  en el momento de su identificación o posicionamiento como  $i: S(a)$ . La imagen funciona en tanto recubre la angustia del deseo; no obstante, no lo recubre todo ni del todo. No por ello habría que desestimar el prestigio (o *glamour*) que significa  $i$  para  $a$ , en tanto es imagen virtual de una imagen real. En cuanto a lo segundo, extraigo la lectura de una escena dentro de otra escena que realiza a propósito de *Hamlet* de Shakespeare, y con ello el juego de identificaciones, que más precisamente podría pensarse en un juego de espejos<sup>40</sup>.

Volviendo a lo mencionado por Lacan (1962) al final de esta clase en relación a DU, este hace una segunda invitación:

Así como abordé el inconsciente mediante el *Witz*, abordaré este año la angustia mediante lo *Unheimlichkeit*. Lo *unheimlich* es lo que surge en el lugar donde debería estar el *menosphi*. De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta y con razón. Cuando algo surge ahí, lo que ocurre, si puedo expresarme así, es que la falta viene a faltar. Esto podrá parecerles una agudeza, un *conchetto*, muy propio de mi estilo, del que todo el mundo sabe que gongoriza. Pues bien,

---

<sup>39</sup> Respecto al objeto  $a$ , Lacan (1962) también menciona “Cuando Freud habla del objeto a propósito de la angustia se trata siempre de este objeto  $a$ , cuyas características constituyentes tan solo hemos esbozado y que estamos poniendo en el centro de la actualidad” (p. 50).

<sup>40</sup> Particularmente el discernimiento de escenas y las tramas especulares en ellas contenidas es un aspecto a considerar para la puesta en tensión de DU y TS en tanto podría existir también una especie de *mise en abyme* del texto en la película. No se descarta echar mano de algunos importantes aportes respecto a lo intermedial, la adaptación, el montaje (Király, 2010; Cisneros, 2013), entre otros para la discusión y problematización de los intersticios entre DU y TS.

me importa un bledo. Tan solo les haré observar que pueden producirse muchas cosas que van en la dirección de la **anomalía**, y que no es esto lo que nos angustia. Pero si de pronto falta toda norma, o sea, lo que constituye a la anomalía como aquello que es la falta, si de pronto eso no falta, en ese momento es cuando empieza la angustia. **Traten de aplicar esto a muchas cosas.** [destacado propio] (p. 16).

Me referiré ahora a las dos partes destacadas, a propósito de esta delimitación estética. En cuanto a la palabra anomalía, me parece de lo más pertinente a la hora de pensar en todas las clases y tipos de desviaciones monstruosas; no obstante, y a la hora de referirnos al ámbito estético, lo anormal no alcanza para angustiar, pasamos más bien a una dimensión donde no hay parámetros normativos de distinción, no hay norma, no hay ley... entramos pues, en territorios de lo innombrable (así como no hay imagen de la falta). Es en esta nebulosidad en que no hay referente donde inicia la angustia, en términos freudianos compatible con la angustia expectante<sup>41</sup>. En lo relativo al segundo segmento destacado de la cita, el poner imagen, velo, nombre al vacío también puede ser una estrategia simbólica para provocar o apaciguar la angustia en otros, estrategia no faltante de estética, siendo no pocas veces función del cine y la teoría. Sin embargo, cabe aquí nuevamente la crítica de si esta propuesta sobre la estética estaría regulada por una lógica dicotómica de falta y no falta, velo o no velo.

Precisamente, más que un estado u otro, interesa el movimiento, la tensión que genera por ejemplo el develamiento; tensión que puede ser *sentida* (recordar el inicio de este apartado, en particular la relación estética-sensación) como insoportable, ¿no es ese acaso el campo de lo angustiante? “Aunque tal sensación pueda ser intolerable por momentos o de forma continua, un análisis no buscará desembarazarse sin más de la misma. Pues en la estética analítica se trata más bien de una problematización de la sensación tomada en cuanto tal. Y es en virtud de esta problematización que puede sobrevenir una singular producción estética de sí mismo” (Real, s.f., p. 6).

---

<sup>41</sup> En palabras de Freud, es aquella “angustia general, libremente flotante, dispuesta a enlazarse pasajeramente a cualquier posibilidad emergente; esto es, como angustia expectante” (1932 [1933], p. 3147)

Si lo sublime fisura la estructura dicotómica fealdad-belleza, quizá la indagación aquí propuesta sobre DU y TS pueda estremecer la aparente función de la estética como mera reguladora de efectos y afectos o como manto imaginario para la asimilación de lo inefable. Queda esta inquietud como cierre abierto a este subapartado, se le dará nuevamente espacio en el capítulo 4. Lentes: Puntualizaciones sobre la mirada.

### 2.2.2. En-lo-que-sería la locura: algunas imágenes teóricas y cinematográficas

Y por este motivo el arte de la poesía es propio o de naturales bien nacidos o de locos; de aquéllos, por su multiforme y bella plasticidad; de éstos, por su potencia de éxtasis.

Aristóteles, *La poética*, 2002

En consonancia con el final del subapartado anterior, parto del punto de imposibilidad para definir la locura. Renuncio a la definición y a la búsqueda de aplacar la angustia que el definir representa, pero no a la imaginación o imaginario, por lo tanto en este apartado se ofrecen pinceladas sobre propuestas que la comentan, buscando introducir una problematización en torno a postulados que se consideran pertinentes respecto a la locura, a través de temáticas vinculadas a TS y DU: la otredad, el encierro y la mirada. Se privilegia lo imaginario en tanto en la discusión del subapartado anterior se encontró fundamental, especialmente en cuanto a lo estético, de ahí que se denominen imágenes teóricas y cinematográficas, por lo tanto se recurrirá tanto al ámbito de la academia como del cine. Es quizá más sencillo figurar imágenes cinematográficas que teóricas, respecto a las segundas, aludo a la poética<sup>42</sup> de la palabra escrita, a ese costado estético algo olvidado en el quehacer académico, a esas propuestas que “problematizan sus propias aspiraciones formalizadoras y estructurantes (...) [que] dicen algo de su decir; plantean relaciones complejas entre lo que

---

<sup>42</sup> Retomando una definición lexical, así como Freud en DU, de la Real Academia Española, en su primera acepción: “Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa”.

quisiéramos llamar la forma y el fondo, o continente y contenido, relaciones que muestran el carácter indisociable de dichos términos” (Fernández, 2011, p. 53).

En esa vía, sirva el trabajo de Foucault (1976) sobre la locura a través de la historia en el período clásico -siglos XIV al XVII- del contexto europeo como columna vertebral, siendo un referente central para discutir la articulación de imaginarios míticos, sociales, religiosos y artísticos que no dejan de tener vigencia. A lo largo de este texto *una* definición de locura escapa. Precisamente en un periodo de ambigüedad respecto a la locura, esta fue tomada como divina y fascinante<sup>43</sup>, al tiempo que tenebrosa y repudiable, esos que tienen cierto *brillo* pueden encandilar y convertirse en figuras sombrías, pasando de la palabra del loco como verdad a un extrañamiento de su discurso: una peligrosidad moral. “La locura no tiene tanto que ver con la verdad y con el mundo, como con el hombre y con la verdad de sí mismo, que él sabe percibir” (p. 45), esta verdad, aparece como asociada a lo maligno, bajo una lista de maldades resumidas “en una palabra, a todo lo que el hombre ha podido inventar respecto a irregularidades de su propia conducta” (p. 46), de su propia moral.

Un aspecto de malignidad surge del ser humano que “no puede responder de su propia existencia, en el curso del siglo XVI se ha vuelto una figura que la Edad Media no habría reconocido”<sup>44</sup> (p. 91). Bajo el manto de lo irreconocible y con la carga de ser inútil, la locura se personifica en el loco, en este caso en el loco vago, es “el momento en que la locura es percibida en el horizonte social de la pobreza, **de la incapacidad de trabajar, de la imposibilidad de integrarse al grupo**; el momento en que comienza a asimilarse a los problemas de la ciudad” [destacado propio] (p. 124).

---

<sup>43</sup> “¿Cuál es, pues, el poder de la fascinación, que en esta época se ejerce a través de las imágenes de la locura?” (Foucault, 1974, pp. 37-38), a lo que el mismo autor parece responder en dos vías: primera, su naturaleza bestial-biológica, las monstruosas imposibilidades reunidas en el *bestiarium*; segunda, su naturaleza cultural-simbólica, el caos no velado, los abismos del pensamiento y de la creencia.

<sup>44</sup> En la exposición de Foucault de este siglo en vísperas de la industrialización se equipara el sentido de existencia con el trabajo, se condena la ociosidad (“madre de todos los males”, 1974, p. 110) desde las potestades pseudo-jurídicas (políticas excusadas en lo médico). Ahora el mal de la locura no es entendido desde la sensibilidad religiosa, sino de una sensibilidad colectiva que discierne a quienes pertenecen al grupo de la inutilidad social.

Precisamente, resulta paradójico que sea ante la «necesidad» de encierro -de sujetos cuyas capacidades mentales y/o tendencias antisociales- que se constituyen los máximos representantes de una forma de existencia antisocializada y contrasocializante: las instituciones totales<sup>45</sup>, entendidas como

el lugar de residencia y de trabajo donde un gran número de individuos en igual situación, aislados de la sociedad por un considerable período de tiempo comparten en su encierro una rutina diaria administrada formalmente. La institución total presenta un carácter binario por el hecho de enfrentar internos y personal. (Almarcha, 1977, p. 202)

Del encierro caritativo y físicamente inhumano medieval, al encierro punitivo/preventivo (estatal o privado) e incivilizado -sin dejar condiciones físicas deplorables- moderno nos encontramos con variaciones superficiales a instituciones en las que es palpable su (i)lógica de funcionamiento, así como los efectos que las instituciones que regulan cada espacio y momento de las vidas de los internados tienen sobre estos. La materialidad personificada de la locura («el loco» como encarnación enfermiza de la locura), lo que se hace con él y en qué condiciones, es central, pues nos acerca a pensar que hay lugares cuya sola forma y modo de funcionamiento son «enloquecedores». Así sucede en *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Forman, 1975), cuyo protagonista McMurphy -valga acotar interpretado por Jack Nicholson- decide ingresar a una institución psiquiátrica, cuya cotidianidad fragua una especie de transición en él, evidenciándose que cada vez se muestra más lejana la pretensión de salud mental de la normativa institucional tiránica, precisamente al final de la película McMurphy queda, como anuncia su título en español, «atrapado sin salida» después de haber (sido) atravesado (por) la existencia manicomial... “el internado será entonces la eliminación espontánea de los «asociales»” (Foucault, 1976, p. 126).

Con el fin de desentonar en lo que puede percibirse como una presentación romántico-trágica de la locura, difuminando aires de victimización del -así llamado- loco, olvidando la

---

<sup>45</sup> Concepto acuñado por Erving Goffman en un trabajo considerado clásico. Consultar *Internados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1972). Primera edición en inglés, 1961.

posible nocividad de ciertas experiencias de la locura, huelga recordar que se padece de y por esta, que incluso “la experiencia de la locura como enfermedad, por limitada que sea, no puede negarse” (Foucault, 1976, p. 183). Sin necesariamente patologizar, hay pasiones sufribles e hirientes, hay pasiones que angustian, hay también angustias enloquecedoras.

Lo anterior no carece de un componente estético, es la locura misma como agente/objeto de la mirada, que al *ser mirada*, estremece. Retomando el comentario de Lacan sobre DU en el que la principal fuente de angustia es ahí donde cualquier previsión se difumina, y la idea misma de la existencia de una estructura u orden se vuelve ridícula, la célebre película *Psycho* de Hitchcock (1960) no hace menos que eso en el espacio cinematográfico, al hacer algo diferente a lo supuesto, al ir más allá, al innovar de forma terrorífica y trasgresora lo que se suponen son los límites fílmicos. Esto lo logra al impulsar al típicamente pasivo espectador de cine a construir la historia de la película mediante una mentira que dice la verdad: *todo lo que ha visto es cierto y ocurrió así, pero hay algo que los ojos no alcanzaron a ver*. La película es sin duda un ejemplo idóneo de lo mencionado por Freud (1919) en DU respecto a los recursos con los que cuenta el autor para hacernos dudar de la realidad, todo gracias a la perspectiva: “nos percatamos de que *el autor quiere hacernos mirar* a nosotros mismos por las gafas o los prismáticos del óptico demoníaco, y hasta que quizás ha atisbado en persona por ese instrumento” [destacado propio] (p. 230). Con Hitchcock, miramos como Bates mira, nos coloca no solo desde una posición visual o perspectiva muy particular -para Slavoj Žižek “visión de Dios” (2003, p. 159), sino que somos acomodados incluso en cierta postura emocional (Morel, 2011). Con Žižek y Freud, estamos entre *dioses* y *demonios*.

El psicoanálisis mismo no deja de ser un lente a través del cual podemos mirar la locura, un lente que enfoca y desenfoca en algunos aspectos, pero que también, y quizá principalmente, nos refleja en ella. ¿Hay, pues, quien se libre de la locura? Allouch (2000) en su texto *Perturbación en pernepsi* lo discute, pero en vez de incluir a un todos en algo, desdibuja la tendencia nosológica psicoanalítica estructural (Perversión, Neurosis, Psicosis), es decir

excluye el gesto de inclusión<sup>46</sup>, poniendo sobre la mesa precisamente la universalidad de la locura (inexistencia del no-loco), una discusión algo «fuera de enfoque» dentro de la tradición psicoanalítica, pues en ella se tiende a considerar que al hacer uso de nombres psiquiátricos el acto de categorización se rompe. No es así.

Algo del texto de Allouch y de la película de Hitchcock angustia: nos pone ahí en el no-lugar de la locura, mediante artificios de perspectiva insospechados. *Algos* (pena y dolor en griego) que atañe a la mirada. A este propósito una última vértebra foucaultiana: precisamente en el siglo XVII, el error y la ceguera eran palabras relativas a la idea de la locura; entendiendo por ceguera la discapacidad de captar y entender la realidad tal y como es. La locura no se ubica en ningún lado, sino en medio de dos tierras: entre el sueño y la vigilia, entre la visión y la ceguera, entre lo correcto y el error; la locura es pues un espacio inexistente, una nada, una *razón deslumbrada*, la noche en medio día, la oscuridad en la luz... un *benevolente Sol negro*.

A modo de *collage*, la locura tanto en su dimensión trágica como crítica se presenta (y es presentada) de manera admirable gracias a una intención de ajenidad, externalización y extrañeza, en complicidad con gestos y tecnologías de control, haciendo de la locura una silueta con la nómina de otredad, un otro angustiantemente propio.

---

<sup>46</sup> Recurre al *umbral*, como ese espacio al que apunta Foucault que es el lugar de la locura y del loco: “es puesto en el interior del exterior e inversamente. Posición altamente simbólica, que seguirá siendo suya hasta nuestros días, con sólo que admitamos que la fortaleza de antaño se ha convertido en el castillo de nuestra conciencia” (1976, p. 25).

### 3. Método investigativo

Tan sólo señalo los lugares donde el film duele, en donde puede aprenderse alguna cosa padeciéndolo  
 Cabrera, *Cine: 100 años de filosofía*, 1999

...y hasta no me asombraría llegar a saber que el psicoanálisis, que se ocupa de poner en descubierto tales fuerzas secretas, se ha vuelto ominoso para muchas personas justamente por eso  
 Freud, *Lo ominoso*, 1919

**Método...** y no metodología. La descripción de la estrategia investigativa seguida trata de la propuesta de un método y no una metodología en tanto el «logos» queda en suspenso. El sentido o saber son palabras que en la presente investigación son puestas entre signos de interrogación, por tanto lo propuesto como modo de investigar ha de ser congruente con dicha premisa; el psicoanálisis -con las puntualizaciones que serán descritas a continuación- lo es. “-Para hablar de la locura, habría que tener el talento de un poeta. Concluía Foucault, tras deslumbrar al tribunal y al auditorio” (Eribon, 1992, p. 154). Parece necesario animarse a interferir la supuesta solidez académica con un poco de volatilidad lírica.

El sustento epistemológico de este método propuesto es que se basa enteramente en formulaciones freudianas sobre cómo mirar (leer/observar), y cómo expresar (escribir/decir) algo; con esto destilo un método en una especie de «retorno a Freud» a lo Lacan, pero no necesariamente lacaniano. Para Mahony un modo excepcional:

Aferrándose a lo esquivo y desbordado del inconsciente, él **inventó una estrategia técnicamente nueva de hablar** que le debe y aun así trasciende tanto la tradición oral y escrita y que, no solo entre las terapias sino en la gran historia del discurso, se posiciona aparte de cualquier cosa **dicha, escrita o leída** antes<sup>47</sup> [destacado propio] (1987, p. 154).

---

<sup>47</sup> Traducción propia del original: “Grappling with the boundless elusiveness of the unconscious, he invented a technically novel kind of talking strategy which is indebted to and yet transcends both oral and written traditions and which, not only among therapies but also in the greater history of discourse, stands apart from whatever before has been spoken, written, or read”.

**Estrategia.** Tomar la mirada como el posicionamiento del espectador/lector como parte de la propuesta estética de Kubrick y Freud es fundamental, la pregunta ¿qué nos dan a ver?, es guía para entablar una especie de diálogo (de)constructivo sobre la locura para la teoría de la angustia en lo estético (psicoanálisis) y la composición estética angustiante (cine de terror). Es decir, sin dejar de ser un abordaje teórico, la cuestión estética entra de lleno a la problematización de DU y TS; tampoco se suspenderá la discusión teórica por el hecho de abordar aspectos que puedan ser considerados eminentemente estéticos. En palabras más claras, si, por ejemplo, el director decide no dar elementos suficientes para saber si determinada escena es perceptible para todos los personajes o es alucinatoria solo para uno de ellos, sabemos que está usando el recurso de la duda o interrogante sobre la realidad subjetiva o realidad colectiva. Es un juego de miradas.

Qué dan a ver y hacia dónde mirar. ¿Dónde posaba Freud su mirada? En lo «residual», aquello considerado como los restos del saber y de la ciencia (sueños, chistes, lapsus, etc.), y en cuanto a la estética no fue la excepción: se ocupó de lo ominoso, un campo marginal dentro de ella. Respecto a las relaciones entre cine y psicoanálisis, en su libro *Almodóvar y Freud*, Poe menciona que lo escribe “si es que eso puede decirse- utilizando el modo de leer psicoanalítico, es decir, prestando atención a los silencios, los lapsus, los olvidos, es decir, a todo aquello que hace trastabillar el discurso” (2013, p. 13). No obstante, también apunta Benjamin (2009) que “**Un vistazo al psicoanálisis ilustra esa capacidad [de examen y representación] desde otro lugar. De hecho, el film enriqueció nuestro mundo perceptivo con métodos que pueden ser ilustrados con la teoría freudiana**” [destacado propio] (p. 120)

Partiendo tanto de dificultades como de enriquecimientos, se consideró asumir un posicionamiento y no una posición, puesto que el primer vocablo se acerca más a la necesidad activa de movilidad y cambio respecto al objeto de investigación, en este sentido será una estrategia de investigación «inquieta»<sup>48</sup>, en otras palabras, se busca que sea lo suficientemente

---

<sup>48</sup> No se pretende saber el cómo antes del qué, un método con fases e instrumentos definidos y definatorios antes que una aproximación al objeto de estudio como tal.

flexible para hacer caso de las vicisitudes y particularidades necesariamente imprevistas del objeto, al tiempo que el método sirviera de guía a la cual retornar para no perderse en el infinito ámbito de posibilidades epistemológicas que la complejidad de un objeto de investigación puede reparar; incluyendo específicamente las interlocuciones entre psicoanálisis y cine. (De Lauretis, 2010)

En este sentido la figura del ancla se ajusta bastante bien. Un ancla que pueda ser levada en el tiempo oportuno, que permita la difícil combinación de versatilidad y rigor. En el psicoanálisis existe una por excelencia: la atención flotante. No es poner atención a todas las cosas, sino a cualquier cosa utilizando el inconsciente -del investigador- como órgano de escucha, de mirada, de palabra y dando cuenta de ella a través de una escritura sincera.

Se presta atención a cualquier detalle relacionado o relacionable con la locura: desde su mención/aparición más explícita hasta a eso que puede ser considerado más oscuro: el sesgo, lo nimio, lo insignificante, lo superficial, lo obvio, incluso lo propio. Un ejemplo sumamente llamativo y pertinente en el psicoanálisis es el del Moisés de Miguel Ángel, en tanto Freud recurre al dibujo para poner en movimiento la famosa escultura y argumentar su conjetura analítica; de haber tenido a mano tecnología actual, ¿no habría utilizado técnicas de animación con el Moisés, como Nathaniel anima a Olimpia en *Der Sandmann*? He aquí el ojo unheimliche freudiano, cabe recordar el segundo epígrafe de esta sección. La atención, a propósito de la definición de lo Unheimliche como «aquello destinado a lo oculto que sale a la luz», se ejercerá en tres posibles niveles: uno, lo explícito o a la luz (texto), lo que los autores *dan a ver tal cual*; dos, lo implícito o lo oculto (subtexto), lo que se infiere a partir de elementos visibles en la obra, lo que los autores *dan a ver como misterio o enigma*; tres, lo que solo quien mira puede ver (lectura): lo que toda obra implica, su expectación, de lo que los autores *no tienen garantía de que sea visto*, pues es lo propio de quien mira<sup>49</sup>. Esto último equivale al ejercicio de poner en movimiento una escultura por parte de Freud, quien además afirma “es sólo una cuestión de

---

<sup>49</sup> Trabajos como el de Teresa de Lauretis (1992) en el que debate el lugar de la mujer en el cine como objeto de mirada, en el que retoma a Laura Mulvey, Hélène Cixous, pero principalmente a Sigmund Freud con su escrito inacabado “La cabeza de Medusa”, es un referente ilustrativo.

técnica analítica que se consiga o no traer a la luz de manera completa lo escondido” (1937, p. 262). En este caso “completa”, es más que ambicioso.

Antes de pasar a la técnica, un amplio paréntesis que, si bien puede parecer una justificación, se trata de un sustento epistémico: inspirar parte del método en lo Unheimliche para abordar el texto DU. Tal y como menciona Mahony (1987), Freud poseía una particular manera de leer, anotar, subrayar y, lo más destacable ahora, de leer sus propios textos. Un ojo que se mira a sí mismo puede ser considerado un obstáculo epistémico, obstáculo flanqueado por el mismo Freud, pero que en términos de la estrategia buscada representa también una oportunidad de ruptura con ópticas metodológicas tradicionales, pues, como se detalla más adelante, también se incorpora DU como «musa» para la propuesta técnica.

No es casualidad que «ojo» sea palíndromo en nuestro idioma español (e incluso en inglés). Esta reversibilidad en el lenguaje hace pensar en que no todo efecto especular termina en una cancelación de iguales (utilizando términos algebraicos), sino en un más allá, en un *a través del espejo* (haciendo guiño a Lewis Carrol).

En un primer momento, mirar TS con cierto lente unheimliche, precisamente en palabras de *otro* Carrol:

¿Es el psicoanálisis relevante para el análisis del cine de terror? Creo que la respuesta sencilla a la pregunta es "Por supuesto". Sin duda es relevante, incluso oportuno, para el análisis de muchas películas de terror, porque **muchas** películas de terror presuponen, **implícita** o explícitamente, **conceptos e imagería** psicoanalíticas (...) esto no significa que debemos entrevistar al cineasta para establecer que tenía la intención de dar a su trabajo significación psicoanalítica<sup>50</sup>. [destacado propio] (2004, p. 257)

---

<sup>50</sup> Traducción propia del original: “Is psychoanalysis relevant to the analysis of the horror film? I think that the simple answer to the question is 'Of course.' It is certainly relevant even apposite, to the analysis of *many* horror films, because many horror films presuppose, *implicitly* or *explicitly*, psychoanalytic *concepts and imagery* (...) this does not mean that one must interview the filmmaker to establish that she intended her work to carry psychoanalytically inflected significance”.

Sobre las palabras destacadas: “muchas” películas de terror son pertinentes de abordar con el psicoanálisis, pero no todas, ¿es TS una de ellas? Considero que sí, en tanto se responde con las demás palabras destacadas: algunas películas presuponen de forma “implícita” -es el caso de Kubrick en TS respecto a DU- la utilización de “conceptos e imaginaria” psicoanalítica: la influencia del texto freudiano en la obra filmica no es explícita, es sabido por recopilación histórica del proceso de rodaje; no obstante, si es rastreable en la película algún aspecto explícito (pero sutil) del texto freudiano es una búsqueda paralela a los objetivos de esta investigación. Volviendo a la relación entre lo conceptual y lo imaginario, es importante efectuar una diferenciación entre estos, ya que en el psicoanálisis no toda discusión tiene el estatuto de teoría, sino de figuras e incluso siluetas; así como en el cine no todo es imagen, sus re-presentaciones pueden constituir toda una propuesta conceptual. A lo anterior se suma el quiebre dicotómico desde la misma dimensión del lenguaje: la problemática, necesaria y exquisita relación entre imagen y concepto. (Benveniste, 1983)

En un segundo momento, mirar DU con una técnica en parte inspirada en lo Unheimliche: si se sostiene que el psicoanálisis es una especie de vía férrea para el estudio del cine de terror, es singular que se emplearan textos psicoanalíticos -uno de ellos DU- para la realización de TS; siguiendo esta mixtura desde la composición misma y el contenido del texto freudiano (especialmente lo concerniente al tema de los ojos y de los *doppelgänger*), se considera congruente que parcialmente la articulación del método surja precisamente del mismo escrito DU. ¿Se ha realizado una propuesta similar desde el psicoanálisis? ¿Dará resultados? difícil saberlo, pero vale la pena intentarlo.

Se propone una estrategia investigativa que eche mano del método freudiano elucidado a partir de lo que el mismo Freud «da a ver» sobre su forma de leer; respecto a la manera de escribir, esta estrategia encuentra inspiración en cierta colección de textos presentada a continuación y a lo largo de “Técnica de composición”, especialmente en lo relacionado con el estilo.

**Técnica de composición.** En concreto se propone una técnica de mirar/decir y de leer/escribir a partir de la construcción del método freudiano de investigación tomando como

base el texto DU como *estructurante* (tríptico germinador de contenido) guía para la formulación del proceder investigativo<sup>51</sup>, transversal a la incorporación de aportes provenientes de otros textos, que a su vez sirvan como guía de *estilo* (tono) y a la vez *estructura* (forma).

Lo *estructurante* surge de los subapartados en los que Freud divide DU, que en la investigación vienen a ser ejes continuos, no etapas -Freud afirma exponer sus ideas en este texto al revés de su pesquisa, pero que sin embargo se ven privilegiados en ciertos lugares.

1. Disertación lexical. Que para efectos investigativos equivaldría al despliegue conceptual. Dicho despliegue es a su vez crítico, amplio y detallado, al que se agregan no solo certezas a manera de pilares teóricos, sino también preguntas cual ventanas de apertura e interacción con otros saberes. (a., b. y f. más adelante en “estructura”)

2. Diálogo con lo artístico. Entrelazar lo que se halla en el arte junto a un germen conceptual psicoanalítico en construcción. Lo cual implica no pensar la estética o la locura, ni en particular las estéticas de la locura en TS y DU, como producciones acabadas o completas, sino lo contrario, es decir, inconclusas o incluso que desgarran certezas; a lo que cabe sumar en abierta necesidad de incorporación de nuevas formulaciones desde, con y para lo artístico. (b., c. y f. en “estructura”)

3. Doble contradictor. Problematizar los hallazgos con posibles refutaciones que la misma teoría psicoanalítica u otros saberes o discursos puedan plantear. Vendría a ser una discusión de cualesquiera sean los resultados obtenidos llevada a un punto de elevada (radical si se quiere auto-)crítica. (d. y e. en “estructura”)

El *estilo* de escritura para la presente investigación es el de la conferencia freudiana, más específicamente inspirado en sus célebres *Conferencias de introducción al psicoanálisis*. Es el más instrumental o técnico de los componentes acá expuestos, menciona Strachey (en Freud, 1915-

---

<sup>51</sup> “*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* (...) 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” [destacado propio] (Klimkiewicz, 2014, pp. 186-187).

1916) “Sus conferencias tenían casi siempre una **forma definida** -cabeza, cuerpo y cola- y a menudo podían dar al oyente la impresión de poseer una unidad **estética** (...) **la conferencia, como método** de exponer sus opiniones, le atraía, pero sólo bajo una condición: él tenía que mantener un contacto vívido con su **auditorio, ya fuera este real o supuesto**” [destacado propio] (p. 6). Es un método (acá será tomado como estilo), es estético y parte de que ambas cosas implican un auditorio, el cual comportaba lo siguiente: no quería “despertar convencimientos; quiero dar incitaciones y desarraigar prejuicios” (1916-1917, p. 223), siendo la actitud del auditorio más deseada la de un “benévolo escepticismo” (p. 224), frente a lo cual, declara “estoy decidido a esto, y no me abstendré de rehacer y corregir todas mis doctrinas según lo exija mi experiencia más avanzada” (p. 225), porque, y quisiera destacarlo: “Al final -no sabemos dónde ni cuándo- cada partícula de saber se traspondrá en un poder hacer, también en un poder hacer terapéutico” (p. 234), de ahí que no se descarte de antemano el alcance clínico de esta investigación.

Cabe recordar que este es un recurso utilizado también en otros textos, por ejemplo de manera magistral en: *¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial* (Freud, 1926), en el que incluye ¡hasta el cuerpo de su interlocutor! “Nuestro juez imparcial, a quien imagino aquí presente, ha dado signos de impaciencia mientras se exponían los fenómenos patológicos de las neurosis (...) El rostro de nuestro juez imparcial muestra ahora señales inequívocas de alivio y distensión, pero también deja traslucir nítidamente cierto menosprecio” (p. 175). La cita continúa con una especie de diálogo interno: “Es como si pensara: «¿Eso es todo? Palabras, palabras y nada más que palabras, como dice el príncipe Hamlet». Sin duda se le pasa además por la mente la sátira de Mefistófeles sobre lo fácil que es salir del paso con palabras, versos estos que ningún alemán olvidará” (p. 175). Se observa que en este solo fragmento se cumple el tríptico expuesto anteriormente, ya que previamente definió el quehacer del analista, se alude al arte y lo hace mediante la técnica del doble contradictor, con lo que también se aprecia que contenido, tono y estilo no son vertientes independientes.

En suma, retomando el comentario de Strachey, se requieren dos cosas: un auditorio y una forma definida.

El auditorio será supuesto, y lo defino, a propósito del *doppelgänger*, con una actitud de «escepticismo benévolo», puesto que -como se menciona en *Construcciones en el análisis*: “es correcto que no aceptemos como de pleno valor un «No» del analizado, pero tampoco otorgamos validez a su «Sí» (...) En la realidad las cosas no son tan simples; no supongamos tan fácil la decisión” (Freud, 1937, p. 264). A lo que se puede agregar: “Sea como orador o como escritor él acostumbraba tener una **doble audiencia** en mente -los interlocutores o escuchas en general y aquellos a quienes interpelaba en privado; lo último podía ser a lo interno o a lo externo”<sup>52</sup> [destacado propio] (Mahony, 1987, pp. 153-154).

La audiencia, o si se quiere auditor, lo construyo como un personaje al que cariñosamente bauticé como «Sickmund»; en su momento su voz será destacada con una fuente o tipografía distinta. Su nombre surge de un juego de palabras entre la primera sílaba del nombre de Sigmund Freud y el vocablo inglés “sick” dando como resultado Sickmund. Según el *English Oxford Dictionary* (sitio web oficial), en su forma adjetiva “sick” refiere a:

- 1) Estar afectado física o mentalmente por una enfermedad; relativo a aquello enfermo; sufrir de problemas serios; 2. (Predicativo) Sentir náuseas y querer vomitar; (atributivo) de tal intensidad que causa malestar o mareo; (informal) decepcionado, mortificado, miserable; (arcaico) Languidecer o anhelar por alguien o algo; 3) Estar intensamente molesto o aburrido (por alguien o algo) debido a lidiar en demasía con ello; 4. (Informal) Tratar con temas desagradables, como la muerte o la desgracia, de manera ofensiva. Así como tener tendencias anormales o no naturales, perverso; 5. (Informal) Excelente [Traducción propia].

Curiosamente, gracias a la última acepción, tiene de manera similar al término alemán Unheimliche, sentidos ambiguos e incluso contrarios.

---

<sup>52</sup> Traducción propia del original: “whether as a speaker or writer he [Freud] was wont to have a double audience in mind -the interlocutors or hearers at large and the ones he privately addressed; the latter could be internalized or externalized”.

Sickmund echará mano de cualquier argumento/teoría/perspectiva para fisurar lo postulado o traerse abajo los hallazgos obtenidos, sin duda revelaré mis propias «inseguridades», pero, como afirma Freud citando a Delboeuf: “todo psicólogo está **obligado a confesar** incluso sus debilidades si cree que de ese modo echará **luz** sobre algún **problema oscuro**” [destacado propio] (1900, p. 126); cabe agregar tres aspectos, el primero es que aparece nuevamente el asunto de la luz/oscuridad, el segundo es que no se trata de una confesión sino de un «dejar ver», ahora de mi parte, y lo tercero es que ya lo hice en mi tesis de licenciatura con la escritura de *Diario de «Diario de un genio»*, escritura íntima que anexé en la publicación y fue parte fundamental del método empleado en esa ocasión (Marín, 2013).

Ya expuesto el tema del auditorio, es importante pasar ahora a la forma definida, la cual es precisamente la *estructura*, o propuesta procedimental para la escritura del *corpus* capitular desarrollado, que además sigue el objetivo general y los específicos (ver páginas 5 y 6):

**a. Lentos: Consideraciones sobre la mirada.** Se aborda teórica y críticamente la mirada a manera de ampliación y profundización de lo planteado inicialmente en el apartado de consideraciones teóricas.

**b. Primera ojeada.** Descripción de las obras TS y DU: reseña y/o sinopsis de contenido, alusión al momento de producción, datos del autor/director.

**c. Ojo al ojo.** Esquicia especular: DU y TS son puestas en un espejo, es decir, se contrastan las propuestas estéticas y teóricas sobre la locura que cada una –a su manera- aporta.

**d. Segunda ojeada.** Análisis obras/teoría: una vez descritas las obras y expuestos los componentes teóricos, se procede a efectuar un diálogo entre estos, privilegiando la locura en su relación con la mirada y lo estético. No se trata, por ejemplo, de constatar lo dicho sobre la locura en las obras, sino de hallar tensiones, contradicciones o vacíos en la problematización obra/teoría.

**e. «Sickmund»: Tercer ojo.** Otras voces, otras miradas. Viene a ser un apartado de discusión, el cual consiste en que una vez recogidos los resultados de las fases anteriores, serán expuestos a la refutación más férrea del que su propio postulante sea capaz. Se trata de la

intervención del auditorio, llámese “juez imparcial”<sup>53</sup>, “escéptico benévolo” o “doble contradictor”, personificado por Sickmund. Frente al juicio y contradicción del *auditorio* solo queda *rehacer y corregir todas mis doctrinas*, lo cual obligaría a revisitar, incluso, los «lentes». Sirve a su vez como puntada final, una vez agotados –en alguna medida– los argumentos antagónicos.

**f. A ojos bien cerrados.** Se presentan las principales conclusiones a nivel de contenido y de método –sin descartar finales abiertos, así como las limitaciones y faltantes, que sirvan de insumos para futuras investigaciones.

En suma, se propone un *método freudiano* extraído de su *modo de observar-leer y de decir-escribir*, una *estrategia investigativa apoyada en la mirada*, discerniendo lo que se da a ver de manera explícita (texto), lo que se da a ver de manera implícita y/o lo que explícitamente se oculta (subtexto) y lo que es visto en función de quien mira (lectura); es decir una mirada inquieta que atienda también lo supuestamente residual, trivial, insignificante, incluyendo el ojo de quien mira. Por último, una *técnica de composición cuyo núcleo estructurante es DU* (disertación lexical, diálogo con lo artístico y doble contradictor) y *cuyo estilo es el de la conferencia freudiana*, en el que destaca el contacto vívido con su audiencia. La audiencia acá propuesta es Sickmund un escéptico benevolente, quien además hace vértice entre el estilo conferencista y la presentación escrita en cuanto tesis, ya que este diálogo será el componente o capítulo de discusión tal cual.

Como punto final del método investigativo y como preámbulo al desarrollo capitular de la investigación, retomo los epígrafes del presente apartado e invito a un recorrido *doliente*, en el que quizá alguna cosa pueda ser aprendida, y pueda ser aprendida... *justamente por eso*.

---

<sup>53</sup> “jueces imparciales, a quienes supondremos ignorantes por ahora en la materia [particularidades de un tratamiento analítico]” (1926, p. 173), no obstante luego se ve que no es una ignorancia rotunda, sino más bien Freud se sorprende (¡a sí mismo?) con que *su* juez imparcial sí ha escuchado sobre el psicoanálisis.

#### 4. Lentes: Puntualizaciones sobre la mirada

La trama debe estar compuesta de modo que, aun  
sin verla con vista de ojos, haga temblar a quien  
oyere los hechos.

Aristóteles, *La poética*, 2002

Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo  
también mira dentro de ti.

Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*

Las puntualizaciones teóricas que se presentan a continuación surgen a partir de haber leído y visto DU y TS, respectivamente, con intención investigativa<sup>54</sup>. Es curioso que se diga «ver» una película, pues su carácter audiovisual hace que el registro sonoro quede de cierta forma obviado. Esa supremacía de lo visual no es antojadiza, puede deberse a que el cine naciera sin sonido, al menos en un sentido tecnológico, pues fue prontamente acompañado por música en vivo. Existen películas *mudas*, pero no películas *ciegas*.

En lo concerniente a DU y TS, el ojo juega un papel central, especialmente en lo relativo a la locura. En tanto el sexto capítulo de la presente investigación está destinado al desarrollo de dicha temática, en este punto apenas serán presentados algunos aspectos clave de la relación locura-mirada, de tal manera que sirvan para explicitar dicha relación y a su vez introducir los elementos teóricos seleccionados.

En TS *ocular* (lo ocular-locura) es un elemento insigne, casi icónico de la película. Considero que basta con la exposición de tres fotogramas en los que el desquiciamiento se vislumbra en los ojos de Jack Torrance para sustentar preliminarmente su relevancia; de hecho

---

<sup>54</sup> Se mantiene este capítulo aparte del apartado 2.2. Consideraciones teóricas, pues no surge dentro de lo planteado inicialmente, más bien se quiere destacar ese carácter «faltante» de lo previsto, fuera de marco (teórico).

uno de ellos -el primero- es una imagen ya célebre, no solo del filme o de películas de terror, sino del cine en general:



**Figura 1.** *“Here’s Jhonny”*.



**Figura 2.** *Looking, Overlooking*



**Figura 3.** *Amaze gaze*

En DU, Freud hace referencia a los ojos en más de treinta ocasiones. Incluso, la mirada o lo visual está presente toda vez que Freud hace mención de la locura. Estas menciones serán desarrolladas en el capítulo 6. Ojo al ojo, por lo que acá solamente serán presentadas destacando en ellas la relación *locular*.

(I)

Él [E. Jentsch] agrega a eso lo Unheimliche de la crisis epiléptica y las manifestaciones de **la demencia**, porque a través de ellas se despierta en el **espectador** el presentimiento de procesos automáticos -mecánicos- que podrían **ocultarse detrás de la imagen** habitual de aquello que está animado. Sin estar plenamente convencidos de esta **observación** explicación, queremos agregar nuestra propia investigación a la de Jentsch, porque él nos recuerda a un poeta que logró la producción del efecto unheimlich tan bien como ningún otro<sup>55</sup>. [destacado propio] (Freud, 2014, p. 79)

---

<sup>55</sup> Traducción de LK del original: “Er reiht dem das Unheimliche des epileptischen Anfalls und der AuBerungen des Wahnsinnes an, weil durch sie in dem Zuschauer Ahnungen von automatischen - mechanischen - Prozessen geweckt werden, die hinter dem gewohnten Bilde der Beseelung verborgen sein mogen. Ohne nun van dieser **Bemerkung** Ausführung des Autors voll überzeugt zu sein, wollen wir unsere eigene Untersuchung an ihn anknüpfen, weil er uns im weiteren an einen Dichter mahnt, dem die Erzeugung unheimlicher Wirkungen so gut wie keinem anderen gelungen ist.”

## ( II )

Lo Unheimliche de la epilepsia, de **la demencia**, tiene el mismo origen. 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<sup>56</sup>. (Freud, 2014, p. 121)

## ( III )

Por el contrario para quien eliminó exhaustiva y definitivamente estas convicciones animistas en sí mismo, se suprime esta forma de lo Unheimliche. La más curiosa coincidencia entre un deseo y su realización, la repetición enigmática de vivencias similares en un mismo lugar o en la misma fecha, **las más engañosas percepciones visuales** [de rostros] y los ruidos más sospechosos no van a **volverlo loco**, no van a despertar angustia en él, aquella que se puede denominar angustia de lo "Unheimliche". Entonces, se trata aquí puramente del asunto de la prueba de la realidad, de una cuestión de la realidad material<sup>1</sup>.<sup>57</sup> [destacado propio] (Freud, 2014, p. 147)

Por ahora se discierne la preponderancia de lo visual, de lo ocular, de la mirada tanto en DU como en TS en relación con la locura.

\*\*\*

---

<sup>56</sup> Traducción de LK del original: "Das Unheimliche der Fallsucht, des Wahnsinns, hat denselben Ursprung. Der Laie sieht hier die Äußerung von Kräften vor sich, die er im Nebenmenschen nicht vermutet hat, deren Regung er aber in endegenen Winkeln der eigenen Persönlichkeit dunkel zu spüren vermag."

<sup>57</sup> Traducción de Lionel Klimkiewicz del original: "Wer im Gegenteile diese animistischen Überzeugungen bei sich gründlich und endgültig erledigt hat, für den entfällt das Unheimliche dieser Art. Das merkwürdigste Zusammentreffen von Wunsch und Erfüllung, die ratselhafteste Wiederholung ähnlicher Erlebnisse an demselben Ort oder zum gleichen Datum, die tauschendsten Gesichtswahrnehmungen und verdächtigsten Geräusche werden ihn nicht irre machen, keine Angst in ihm erwecken, die man als Angst vor dem »Unheimlichen« bezeichnen kann. Es handelt sich hier also rein um eine Angelegenheit der Realitätsprüfung, um eine Frage der materiellen Realität<sup>1</sup>."

Una vez planteados, por el momento superficialmente, algunos vínculos entre TS y DU con *locular*, considero necesario posicionar una serie de elementos conceptuales que sirvan de apoyo para la posterior discusión. Lo anterior no queda en un desfile de definiciones, sino que se efectúa un ejercicio de diálogo con mitos y producciones cinematográficas. Precisamente, se inicia con Medusa, monstruo-mirada al que Freud le dedicó un estudio inacabado.

Uno de mis motivos para acudir a Medusa surge de ahí: Freud inicia una indagación que no desarrolla. Mi intención no es la de proseguir su línea lógica, ni mucho menos «concluir» su trabajo, sí lo es dar cierta continuidad a sus enunciados, pero problematizando sus bases argumentativas. Un segundo motivo lo encuentro en la riqueza que el material mítico representa para el abordaje de lo inconsciente y sus efectos en la subjetividad y la cultura, o como lo plantea Hidalgo “el retorno a los orígenes míticos, a las oscuras pero a la vez iluminadoras imágenes míticas, representa una vía de acceso fundamental al juego de intercambio mediante el cual se entrelazan las experiencias subjetivas individuales y las imágenes del mundo colectivo” (2010, p. 1); y más adelante: “específicamente como base en las interpretaciones clínicas y culturales, el mito tiene un papel decisivo y permanente en la historia del psicoanálisis” (p. 169). El tercer motivo lo encuentro en la importancia que da Freud a la pérdida de la visión y su homologación a la angustia de castración en DU, homologación prácticamente paralela a lo sugerido en su texto sobre Medusa a propósito de la cabeza decapitada del monstruo, es decir, también la ubica como símbolo de la castración.

En el apartado 2.1. Antecedentes investigativos, se hizo alusión al símil ojo-pene (Del Conde, 1994) presente en DU, no obstante, conviene ahora presentar el párrafo completo del texto que lo aborda con mayor extensión:

En cambio, 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. **El estudio de los sueños, las fantasías y mitos, nos enseñó que la angustia por los ojos, la angustia de quedar ciego, es con suficiente frecuencia un sustituto de la angustia de castración.** También, la acción de

cegarse a sí mismo del mítico criminal Edipo, es una reducción del castigo de la castración, que sería la única correspondiente para él según la ley del talión. Se puede intentar rechazar, con una manera de pensar racionalista, la reconducción de la angustia por los ojos a la angustia de castración; parece comprensible que un órgano tan valioso como un ojo esté tan resguardado por una angustia correlativamente grande, y además se puede afirmar que no se esconde ningún secreto más profundo y ningún otro significado detrás de la angustia de la castración. Pero con eso no se valora debidamente el nexo de sustitución que se da conocer en el sueño, en la fantasía y en el mito entre ojo y pene, y no se puede contradecir la impresión de que **un sentimiento particularmente intenso y oscuro se levanta justamente contra la amenaza de perder el órgano sexual, y desde entonces ese sentimiento tiene su eco en la representación de la pérdida de otros órganos**. Entonces, toda duda ulterior desaparece, cuando se averigua a partir de los análisis de los neuróticos los detalles del "complejo de castración", y se toma conocimiento del grandioso papel [que desempeña] en su vida anímica<sup>58</sup>. [destacado propio, subrayado del original] (Freud, 2014, pp. 89-90)

---

<sup>58</sup> Traducción de LK del original: Hingegen mahnt uns die psychoanalytische Erfahrung daran, daß es eine schreckliche Kinderangst ist, die Augen zu beschädigen oder zu verlieren. Vielen Erwachsenen ist diese Angstlichkeit verblieben und sie fürchten keine andere Organverletzung so sehr wie die des Auges. Ist man doch auch gewohnt zu sagen, daß man etwas behüten werde wie seinen Augapfel. Das Studium der Traume, der Phantasien und Mythen hat uns dann gelehrt, daß die Angst um die Augen, die Angst zu erblinden, häufig genug ein Ersatz für die Kastrationsangst ist. Auch die Selbstblendung des mythischen Verbrechers Oedipus ist nur eine Ermäßigung für die Strafe der Kastration, die ihm nach der Regel der Talion allein angemessen wäre. Man mag es versuchen, in rationalistischer Denkweise die Zurückführung der Augenangst auf die Kastrationsangst abzulehnen; man findet es begreiflich, daß ein so kostbares Organ wie das Auge von einer entsprechend großen Angst bewacht wird, ja man kann weitergehend behaupten, daß kein tieferes Geheimnis und keine andere Bedeutung sich hinter der Kastrationsangst verberge. Aber man wird damit doch nicht der Ersatzbeziehung gerecht, die sich in Traum, Phantasie und Mythos zwischen Auge und Penis männlichem Glied kundgibt, und kann dem Eindruck nicht widersprechen, daß ein besonders starkes und dunkles Gefühl sich gerade gegen die Drohung das Geschlechtsglied einzubüßen erhebt, und daß dieses Gefühl erst der Vorstellung vom Verlust anderer Organe den Nachhall verleiht. Jeder weitere Zweifel schwindet dann, wenn man aus den Analysen an Neurotikern die Details des »Kastrationskomplexes« erfahren und dessen großartige Rolle in ihrem Seelenleben zur Kenntnis genommen hat.

Freud se ampara en el estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos, mencionando solamente a Edipo -mucho más estudiado en y por el psicoanálisis que Medusa- para luego pasar a discutir el cuento *Hombre de la arena* de E. T. A. Hoffmann. Acentúo que la pérdida de los ojos y de la visión es equiparada por Freud a la pérdida del pene o fállica; la angustia de castración hace eco en la angustia de ser cegado, con lo que se infiere además otra homologación: la vista como elemento o función fállica.

Es la angustia de castración por el acto de corte (de la cabeza de Medusa/del ojo) lo que además me llevó a extender mi incursión de lo mítico a producciones cinematográficas y a los estudios antivisuales, lo cual constituye el segundo subapartado del presente capítulo, precedido por la Gorgona.

#### ***4.1. Medusa, de enigma a paradigma***

Medusa, monstruo de la mitología griega que al ser mirado directamente petrifica. Esta es la parte del mito que destaco, no tanto lo narrativo que introduce Ovidio en la figura de Medusa, o al menos no por el momento<sup>59</sup>. Mirada, mirar, ser mirado... el enigma de Medusa.

Se recurre a dos versiones de este mito. La primera es *La cabeza de Medusa*, de Freud, un texto inacabado escrito en 1922, publicado póstumamente en 1940; la segunda es *Cabeza de Medusa*, de Peter Paulus Rubens, pintura de 1618. Ambos serán abordados junto con una discusión sobre la mirada a partir de algunos postulados de Lacan, en especial del inicio del año 1964 de su Seminario<sup>60</sup> y su texto *El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, y la primera parte del libro *El lazo especular un estudio travesero de la unidad imaginaria*, de Guy Le Gaufey, escrito a propósito del texto de Lacan.

---

<sup>59</sup> Este autor es quien relata que antes de ser un monstruo, Medusa era una joven de gran belleza, sacerdotisa de Atenea a quien Poseidón viola en su templo; ante esto, Atenea enfurecida transforma a la joven en el ser de cabellos reptantes, piel escamada y mirada paralizante.

<sup>60</sup> Clases 6 (19 de febrero de 1964), 7 (26 de febrero de 1964), 8 (4 de marzo de 1964) y 9 (11 de marzo de 1964).

*La cabeza de Medusa* es un pequeño texto que Freud no publicó y al parecer tampoco terminó de escribir, pero que contiene un bosquejo de las que pudieron ser sus ideas centrales a desarrollar. Inicialmente habla de Medusa en dos planos que denominó: *efecto Medusa* y *Medusa símbolo*. Respecto al primero, utiliza la cabeza ya decapitada del monstruo para su disertación y no al ser en vida, esto porque homologa la decapitación al complejo de castración. Menciona que su reptiliano cabello más bien amortigua el horror, en tanto sustituye al pene y más bien se multiplica. El efecto de mirar la cabeza de Medusa es la petrificación, Freud también la asimila a la erección; es entonces la petrificación (erección) prueba reconfortante de que se tiene pene, de que no se está castrado<sup>61</sup>.

Seguidamente, en cuanto a *Medusa símbolo*, Freud pasa a exponer el uso que la cabeza de Medusa tiene como representación<sup>62</sup>, pues en tanto signo de los genitales de la mujer (Freud agrega maternos), son motivo de horror al hombre, pues recuerda la posibilidad de la castración. Es por ello que Atenea la utiliza en sus prendas: para ser inabordable y mantener su virginidad.

Otro empleo mencionado por Freud (1940 [1922]) es el de alejar el Mal bajo la siguiente fórmula: “Lo que excita horror en uno mismo provocará igual efecto en el enemigo con quien se lucha” (p. 271). No deja de ser curioso que luego de esta afirmación Freud mencione que enseñar el pene en erección -incluyendo simbólicamente- también causa este efecto, ahora bajo la fórmula: “«No tengo miedo de ti, yo te desafío, tengo un pene»” (p. 271)<sup>63</sup>. Si se leen ambas fórmulas, se puede inferir que la muestra exagerada de no-castración también causa horror en el enemigo, en el otro; pero queda abierta la duda si ese horror o miedo puede

---

<sup>61</sup> A pesar de que el texto freudiano es un tosco esbozo, no parece tan siquiera dudar sobre su perspectiva dicotómica y jerárquica de la diferenciación sexual. Al respecto, se recomienda el texto de Hélène Cixous, titulado muy apropiadamente para este respecto *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, en el cual se lee: “No se puede seguir hablando de “la mujer” ni “del hombre” sin quedar atrapados en la tramoya de un escenario ideológico en el que la multiplicación de representaciones, imágenes, reflejos, mitos, identificaciones transforma, deforma, altera sin cesar el imaginario de cada cual y, de antemano, hace caduca toda conceptualización”. (2001, p. 42)

<sup>62</sup> «Gorgoneion» es el nombre con el que se conoce la gama de amuletos y demás artículos y artilugios que emplean la imagen de Medusa (una gorgona) para alejar el Mal.

<sup>63</sup> Aquí podría pensarse en la misma Medusa, pero sin decapitar.

devolverse hacia sí, pues no es poco común encontrar también en historias mitológicas o literarias el temor del protagonista ante augurios de grandeza: la suprema potencia, lo ultra-fálico propio también causa horror, es la fatalidad del héroe frente a su destino, o la inevitabilidad de convertirse en el maligno villano, es la angustiante imagen de convertirse en un ideal... el peso de ser promesa. Desde Aquiles o Edipo hasta Corleone o Skywalker.

Esto sin duda nos acerca a lo planteado por Lacan, particularmente en el mirarse en el espejo y divisar<sup>64</sup> un yo ideal, esto se verá más adelante. De Freud destaco que el *efecto Medusa* pierde en intensidad su potencia mortífera al adquirir imagen, pero que aun así *Medusa símbolo* -en tanto representación- mantiene algo de ese efecto; en otras palabras, *Medusa símbolo* persigue el *efecto Medusa*, busca *asemejarse*, según lo propuesto por Guy le Gaufey: la caricatura es más parecida al original. Todavía la representación detenta parte de la potencia de horror, angustia y muerte de la cosa representada.

El turno es de Rubens. Su pintura al óleo, de estilo barroca del año 1618, se titula *Cabeza de Medusa*. Una vez más es elegida en su forma ya decapitada. A continuación la pintura:



**Figura 4.** Cabeza de Medusa, Peter Paulus Rubens, 1618.

---

<sup>64</sup> La palabra *divisar* me parece ambiguamente pertinente, en tanto connota algo del movimiento de división que se produce en el estadio del espejo.

Hay numerosos elementos que escenifican el mito de una manera brillante, desde una cabellera que entremezcla lo piloso y lo reptiliano; el nacimiento de serpientes a partir de los coágulos formados de la sangre que brota del cuello rebanado; un manto blanco que cubre parcialmente la cabeza y recae (de forma muy similar al enroscamiento de las serpientes) a un lado; los labios ya azulados y la piel pálida que indican (junto a los coágulos) que su muerte no es exactamente reciente; hasta los ojos de la Medusa, inertes pero extrañamente llenos de vida. Este último elemento es el principal para efectos del presente apartado.

Los ojos extraviados hacia arriba, típica señal de fallecimiento se presentan en este cuadro de forma invertida, pero además buscando mirar su herida mortal, su cuello decapitado, su cuerpo faltante. Doble paradoja: ojos vivaces de una cabeza decapitada, y mirada dirigida ahí donde ya no hay nada.

Surgen varias preguntas: ¿Está el mismísimo ojo de Medusa paralizado ante el horror de haber presenciado la decapitación del cuerpo que habita? ¿Mira lo que ya no está o mira esa falta como el recordatorio eterno del acto de decapitación? En una sola interrogante: ¿está su ojo paralizado por la ausencia de su cuerpo o el estancamiento de su mirada se debe a la fijación al momento de su muerte?

Para desplegar alguna construcción ante ambas preguntas es necesario complejizarlo un poco más, y esto introduciendo sobre la marcha algunas –no demasiado claras ni definitivas– distinciones entre la visión y la mirada:

El ojo y la mirada, tal es para nosotros la esquizia en la que se manifiesta la pulsión al nivel del campo escópico. En nuestra relación con las cosas tal como es constituida por la vía de la visión [campo del ojo] y ordenada en las figuras de la representación, algo se transmite de piso en piso para estar siempre en ella en algún lado elidido -eso es lo que se llama la mirada. (Lacan, 1993, p. 58)

La pintura de Rubens nos ilustra magistralmente las palabras de Lacan, en ella hay muchos órganos oculares, algunos de ellos interactúan entre sí, algunas serpientes se ven unas

a otras, pero los juegos de miradas van más allá. El ojo es apenas lente, instrumento orgánico de la mirada.

Hay dos pares de ojos que sobresalen en la pintura. El primer par corresponde a la salamandra negro-amarillenta que dirige sus ojos hacia fuera del cuadro, casi podría decirse que detiene su marcha al percatarse de que hay alguien observando; la pequeña alimaña que - junto a arañas y escorpión- es una presencia animal ajena al mito como tal, sirve para incluir a quien tiene su *ojo* puesto en la pintura, se produce -ahora sí- un efecto de *mirada*, la salamandra nos hace copartícipes de la escena, su detención nos convierte en intrusos, el cuadro incluye con este diminuto detalle a quién lo ve. Hace explícita la mirada expectante: “el plano de la reciprocidad de la mirada y de lo mirado es, más que cualquier otro, propicio para el sujeto, a la coartada”<sup>65</sup> (Lacan, 1993, p. 62).

El segundo par es el de la Medusa decapitada. Su ojo izquierdo se encuentra cerrado a medias por el párpado que cae, el resto de la cuenca ocular es oscuridad. Con este detalle Rubens indica que el gesto del ojo derecho no se repite en el izquierdo. El párpado izquierdo entreabierto es un guiño bastante tétrico: Medusa *nos cierra un ojo*. Su costado izquierdo reposa, abraza a la muerte, el derecho se resiste<sup>66</sup>.

Retomando la primera vía de la interrogante (¿está su ojo paralizado por la ausencia de su cuerpo...?), pensemos que ese ojo vivaz ubicado al centro del cuadro dirige -como la salamandra- al espectador hacia un cuerpo ausente<sup>67</sup>. Un cuerpo, repito, que sólo ella podía ver y ahora, arrebatado de su cabeza, ya no está. Un cuerpo que posterior a la decapitación

---

<sup>65</sup> Muy en básico, es la razón por la cual los actores de televisión, por ejemplo, no miran a la cámara. Si se hace usualmente se busca algún efecto cómico o terrorífico.

<sup>66</sup> Siguiendo el guiño, nos encontramos que en algunas versiones del mito la sangre vertida del lado izquierdo del cuello era un poderoso veneno de efectos mortíferos, la del lado derecho era más bien un remedio, que podía incluso resucitar muertos. Un manto blanco a la izquierda ahora puede ser pensado como sepulcral; las serpientes nacen y se retuercen a su diestra. La luz del cuadro proviene de la derecha de la cabeza decapitada, la izquierda es dominio de las sombras. ¡La misma sangre se derrama hacia la izquierda!

<sup>67</sup> Y con todo el sentido, pues la mirada en la que participa la salamandra explicita una presencia, esa presencia implica también un cuerpo. ¿Qué cuerpo sería ese?, o más bien ¿Qué tipo de cuerpo? Encontrar una respuesta es difícil, pero se puede pensar en la salamandra como un primer espejo en el cuadro, en tanto designa la intrusión del espectador, y es ella misma intrusa en la escena mitológica... cuerpos entrometidos.

(con Freud castración, y valga el oxímoron:) *se encuentra perdido* para siempre, y que no se le puede dejar de mirar exactamente ahí donde no está.

Esto recuerda a la propuesta lacaniana del espejo, en tanto representa la promesa de un cuerpo que nunca miraremos, apenas veremos una imagen que, formada de lo invisible, se aparece frente a nuestros ojos, nunca podremos ver nuestros ojos si no es en otra parte. La castración que instaura y es en sí misma la entrada en el registro de lo simbólico, del lenguaje, es efectiva. Paradójicamente es ese violento corte (tan violento y lleno de muerte como una decapitación) el que inaugura la ilusión con la que precisamente enunciamos: «*mi*»<sup>68</sup> cuerpo». Corte o esquicia:

el interés que el sujeto toma por su propia esquicia está vinculado a lo que la determina -a saber, un objeto privilegiado, surgido de **alguna separación primitiva, de alguna automutilación** inducida por el acceso mismo de lo real, cuyo nombre, en nuestra álgebra, es objeto a [destacado propio] (Lacan, 1993, p. 65).

Ahora, la segunda vía de la interrogante (¿...el estancamiento de su mirada se debe a la fijación al momento de su muerte?). Conjeturando que la direccionalidad ocular de la Medusa es dirigida no a la ausencia del cuerpo, sino al acto de corte, al momento mismo de la aniquilación, al instante de roce<sup>69</sup> entre el estar vivo y la muerte. Encontramos en esa dirección el núcleo rojo y sangrante del cuadro. Medusa se mira desangrar. Pero no ve su herida, pues no puede observar su propio cuello, lo que su ojo alcanza es el derramamiento de sangre. El líquido rojo hace signo de la mortal herida que no puede ver, pero que sí logra mirar, así como

---

<sup>68</sup> Aún más, que nace el «*moi*» señalado por Lacan. En la pintura de Rubens, si se presta atención a las serpientes más grandes de izquierda a derecha, parecen formar la palabra «MOW», que en inglés significa “cortar”, “ segar” (¿cegar?).

<sup>69</sup> Instante de roce entre la vida y la muerte que es marcado por la castración, originadora de deseo. Siguiendo a Freud y acompañado de Rubens, en Medusa es claro: la decapitación (castración) significa un derramamiento de sangre que produce el nacimiento de serpientes (deseo de vida, incluso después de la muerte), de inmensa multiplicidad (esfuerzo fálico que denota repetición insaciable, algo que en la propuesta lacaniana se acerca al goce, precisamente a ese roce entre vida y muerte, erotización de la destrucción).

tampoco puede ver el acto de corte, pues está en el pasado, pero la sangre hace que pueda mirar eternamente ese instante.

De Nietzsche a Freud; de Freud a Lacan: De *el eterno retorno de lo igual* a *el retorno de lo reprimido*; De *el retorno de lo reprimido* a *el automatismo de repetición*. La parálisis de la mirada de Medusa podría pensarse como una imposibilidad de olvidar su decapitación. Es interesante encontrar numerosas veces el tema del cuerpo fragmentado relacionado a la vuelta de lo reprimido (Freud, 1919; en DU), y en especial bajo las formas del sueño, de la alucinación o de la “anatomía fantásica” de la histeria (Lacan, 1971). La parálisis ocular de Medusa podría pensarse bajo el estatuto de lo sintomático. En parte, la *Cabeza de Medusa* de Rubens podría angustiar en tanto hace de espejo a la «fijación a la repetición» del espectador. Se trata -literal y figuradamente- de una mirada paralizada.

¿No es Medusa quien reina<sup>70</sup> sobre la petrificación? ¿Acaso se miró en un espejo? Tal vez. Mi propuesta es que sí, y que su rostro ilustra la angustia de la identificación especular, de “la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen” (Lacan, 1971, p. 88). Medusa, más que verse degollada, se mira y asume petrificada, he ahí el espejo.

Espejo de Medusa para sí misma y nuevamente para el espectador. Esto nos explicaría algo del uso simbólico del gorgoneion al que apunta Freud en su artículo, al de proteger del Mal: “Lo que excita horror en uno mismo provocará igual efecto en el enemigo con quien se lucha” (p. 271); en Lacan, y hacia el final de la clase 9 de su Seminario (11 de marzo de 1964) concretamente del “mal de ojo [que] es el fascinum, es aquello cuyo efecto es detener el movimiento y, literalmente, matar a la vida”... ¡es Medusa! aún más: ¡Medusa *fascinada!*

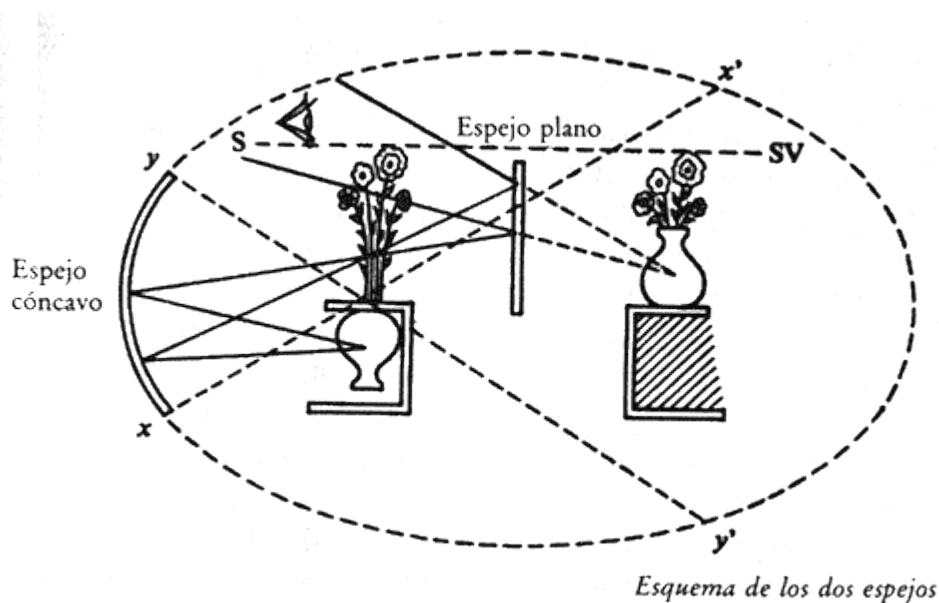
Pero no se vio en un material reflector, sino en un objeto con función especular: el charco de sangre de su hemorragia capital, señal de su decapitación. Un Narciso bastante tétrico. Esa sangre sustituye el espacio del cuerpo, por lo que ambas vías de abordar la interrogante sobre la mirada de Medusa no son mutuamente excluyentes, sino más bien

---

<sup>70</sup> Medusa significa reina. Esta redundancia es muy a propósito.

componen una dialéctica, esto es: entre lo visible con lo que un ojo puede mirar lo invisible, y aquello que lo visible hace que nunca podamos mirar<sup>71</sup>.

Para finalizar, un intento por colocar algo de lo discutido en el esquema óptico desarrollado por Lacan<sup>72</sup>.



El estatuto que propongo para Medusa no es el de un objeto invisible, sino «inmirable». ¿Por qué inmirable? Porque -curiosamente- Medusa es pura mirada, la máxima fulminante de la pulsión escópica, objeto *a*, automutilación primordial. Esto se sostiene apoyándose en el texto de Freud y en la forma en que el mito relata la muerte de Medusa.

En cuanto al primero, a la distinción entre el nivel *efecto Medusa* y el nivel *símbolo Medusa*, le conviene ahora una nueva nominación que suma precisión al intentar articularlo con Lacan, vendría a ser: *Medusa objeto* y *Medusa como objeto*, respectivamente. Es en la

<sup>71</sup> Al respecto el texto *Evgen Bavchar: El Deseo de Imagen*, de Benjamín Mayer es sumamente atinente, en tanto se discute -entre otras cosas- como el sentido de la vista puede resultar enceguecedor, y de la mirada en la «ceguera»; o a Silvia Rivera Cusicanqui en sus talleres de fotografía: *contaminación visual*. O frases al comienzo de la clase del 4 de marzo de 1964 del Seminario de Lacan como: “cierta óptica deja escapar lo que pasa en la visión” o “en esta materia de lo visible todo es trampa”.

<sup>72</sup> Tomado de: <http://www.sauval.com/angustia/eo-seminario.gif>

adquisición de imagen el punto en el que coincide la Medusa freudiana y el espejo lacaniano. *Medusa objeto* (aún más, *Medusa objeto a*) es inmirable, es instantáneamente fulminante; mientras que *Medusa como objeto* (al que ya se le adjudicó una imagen<sup>73</sup>) sí soporta la mirada<sup>74</sup>, pero aun así hereda parte del efecto que escapa a lo imaginario, incluso de lo simbólico: “el cuerpo en tanto *real* (el florero) es como tal inaccesible a la mirada [no podemos vernos el hambre o la voz] y por lo tanto al sujeto (determinado en el orden *simbólico*), el cual nunca tendrá más que una aprehensión *imaginaria* de ese cuerpo” (Le Gaufey, 1998, p. 96). Precisamente, *Medusa objeto* vendría a ocupar el lugar del florero invertido (lo *real* del cuerpo), que es única y parcialmente accesible a través de su reflejo, de su versión imaginaria, de *Medusa como objeto*, y que al enunciarla, le decapitamos.

Esto nos lleva al apoyo en lo mitológico respecto a Medusa como objeto *a*. Por una parte ya se explica porque el poder de Medusa se disminuye al ser traducido a imagen, pero no que desaparezca en lo especular. Es de hecho decapitada por esa razón: Perseo usa un escudo y espada reflectoras para mirar indirectamente a Medusa, su imagen en el espejo no petrifica, esa imagen ya no es Medusa, es una representación, un gorgoneion más... muchas veces tallado en piedra. Pierde *algos* de su brillo<sup>75</sup>. El brillo petrificante de sus ojos no logra ser reflejado. Medusa es un objeto no especular, como los vampiros. Una característica más que comparte con el objeto *a* lacaniano. *Medusa objeto*, el brillo de sus ojos, se mantiene también en el lugar del florero invertido, del residuo. Lo que además concuerda con la cuestión de que en este esquema el florero no puede ser visto en ningún momento sin las flores, es también inmirable pero como objeto aislado.

---

<sup>73</sup> Relativo al i(a) en Lacan. precisamente el «*como*» de *Medusa como objeto*, vendría a equivaler a esa i de i(a).

<sup>74</sup> En este caso es el objeto el que soporta (da soporte a la mirada, lo hace mirable) y no al revés, es decir, que la mirada soporta a determinado objeto.

<sup>75</sup> Brillo recuerda también a lo problematizado por Guy le Gaufey (1998, pp. 106-110) de los seminarios de Lacan respecto al *agalma*. Ese “brillo”, “*galant*” o “*glamour*” del objeto que es adjetivo y sustantivo a la vez, y que dio paso a pensar el objeto *a*.

Finalmente, respecto a Medusa podría decir que su maldición es que su rostro siempre sea retrato, el ser ineludiblemente gorgoneion, y que a la única mirada a la que aspira(mos), es a una mirada apenas y siempre de soslayo.

#### *4.2. Desojar: un diálogo entre el psicoanálisis y los estudios (anti)visuales*

Ha quedado expuesto como el ojo es insuficiente para dar cuenta de la dimensión escópica, así como que lo visual no es por entero homologable a la mirada. No solo en el psicoanálisis se encuentra una crítica en esa dirección, sino una serie de estudios que

tienen como punto común un interés por las cosas que desbordan lo visible, lo no percibido, lo apenas perceptible o, directamente, lo imperceptible: las discapacidades del ojo, la ceguera, lo háptico, lo audible, lo escondido, el camuflaje, el velo, lo mínimo, lo inmaterial, lo infravisible, lo desaparecido... en definitiva, y por utilizar el término de Derrida, lo “visible in-visible”. (Hernández-Navarro, 2007, p. 72)

La intención de este segmento es hacer vértice entre el psicoanálisis y los estudios «antivisuales»<sup>76</sup>, y será a partir de un curioso verbo: desojar. Pero antes de esto, la aproximación será lexical y cinematográfica.

#### Léxico

Según el *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*, desojar consiste en: “Quebrar ó romper el ojo de la aguja, azada ú otro instrumento que lo tenga. Usase también como recíproco. || Recíproco metafórico. Mirar con ahinco y vehemencia alguna cosa”

---

<sup>76</sup> También llamados «escopofóbicos», no obstante me abstengo de emplear este término por cierto tufo patológico del componente fóbico, al mismo tiempo que el carácter fóbico –al menos desde el psicoanálisis– no termina en una evitación, sino es más bien indicio. Por su parte «antivisión» es “una toma de postura contra la visualidad que, retomando un término utilizado por Rosalind Krauss («Antivision», October, 36), podríamos llamar «antivisión» y que sin duda alguna transita por un camino equivalente al trazado por Martin Jay en su estudio del pensamiento avanzado del siglo XX (...) a saber, una denigración y descrédito de la visión como sentido privilegiado de la modernidad, una crisis en el ocularcentrismo cartesiano” (Hernández-Navarro, 2006, p. 19).

(Faquineto, 1887, p. 759). Mientras que en el *Diccionario de la lengua española, Edición del Tricentenario*<sup>77</sup> se lee: “Del lat. *exoculāre*.”

1. tr. Quebrar o romper el ojo de un instrumento. Desojar una aguja, una azada. U. t. c. prnl.
2. prnl. Esforzar la vista mirando o buscando algo”.

Llama la atención que contiene dos acepciones, una orientada hacia la destrucción del ojo de un instrumento, mientras que la segunda va más hacia una mirada enfocada en algo, incluso un esfuerzo por ver con suma asiduidad, intensidad. En otras lenguas el origen en latín *exoculāre* guarda un significado similar, pero solo con la primera acepción. Por ejemplo en inglés “to blind, to deprive of eyes” y en alemán: “Augen ausschlagen”<sup>78</sup>.

Según *Dirae*<sup>79</sup>, su primera aparición fue en 1721, en el *Diccionario castellano y portugués* de Raphael Bluteau, mientras que su primera aparición en Real Academia Española data de 1791, en el *Diccionario de la lengua española*. Además el uso de la palabra alcanzó su pico en 1815, para caer en 1830 prácticamente en el desuso con unas pocas excepciones (se basa en el corpus de *Google Ngram*).

## Cine

Presento ahora la aproximación fílmica como parte de la introducción a la discusión entre lo psicoanalítico y lo antivisual. Se trata de escenas de tres películas consideradas como o relacionadas al surrealismo: *Un chien andalou* de Luis Buñuel (1929), *Spellbound* de Alfred Hitchcock (1945) y *Begotten* de Edmund Elias Merhige (1990). Recopilé tales escenas en un

---

<sup>77</sup> Obtenido de: <http://dle.rae.es/?id=DEdwPqw>

<sup>78</sup> Del sitio Cactus 2000, <http://latin.cactus2000.de/showverb.en.php?verb=exoculare>

<sup>79</sup> Según su sitio web oficial, “Dirae es un diccionario inverso basado en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española. Es un diccionario inverso porque, en lugar de hallar la definición de una palabra, como en un diccionario ordinario, halla palabras buscando en su definición”. Obtenido de: <http://dirae.es>

video titulado *Desojar: para un corto estudio antivisual*<sup>80</sup>, y de ellas, más que analizarlas o interpretarlas, apenas subrayo el punto de desoje en cada una:

- *Un chien andalou*<sup>81</sup>: Un hombre se asoma al balcón a fumar mientras afila su navaja, luego mira una luna llena casi sin nubes / una mano toma la cabeza de una mujer, abre la cuenca ocular jalando de la piel sobre la ceja y del pómulo; toma posición otra mano con una navaja que se alinea perpendicularmente al ojo / una alargada nube se sobrepone a la redonda luna, la atraviesa / una navaja corta por el centro una esfera gelatinosa ubicada al interior de dos pestañosos párpados.

No solo ocurre un desoje a lo que se presenta como un ojo, sino también las transiciones juegan con este componente. Hay al menos tres lugares: el balcón, la habitación donde está la mujer y el cielo nocturno. La secuencialidad hace parecer que la distancia entre el balcón y la habitación es nula, casi parece un mismo lugar sino fuera por la pared de fondo que delata estar en un interior, incluso puede que el momento de corte no sea en ningún *lugar*, sino sea algo imaginado por el fumador. Precisamente no deja ver donde ocurre.

En esa línea, cuando la navaja se presta a rebanar el ojo de la mujer es donde interviene el segundo *slash* del párrafo tras anterior, el de la nube que atraviesa la luna. Por un instante Buñuel tranquiliza la tensión de la escena (la dirige y la actúa) haciendo parecer que un eufemismo visual nos hará saber que hubo un deshoje sin verlo. Sorpresa es la que reserva al volver súbitamente -con un encuadre muy similar- al segmento anterior en el que ocurre, de inmediato, el corte. Se presenta un desoje a nivel de contenido, pero también de forma. Considero el segundo aún más brillante, pues sin sus rítmicos hiatos, el primer deshoje quedaría como mera agresión, aun incómoda, pero sin genialidad estética.

- *Spellbound*: Para el fragmento elegido de esta película las transiciones son mucho más graduales, indican el paso de la vigilia a la imagen onírica del recuerdo de John Ballentine, así

---

<sup>80</sup> Se puede encontrar en YouTube con ese título y/o en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=ImzwxNUyup4&t=8s>

<sup>81</sup> La descripción de la escena es propia, las barras inclinadas (/) simbolizan las transiciones de las secuencias, que en este caso son más bien cortes continuados. Más allá de las limitantes técnicas de 1929, lo ambicioso e innovador del corto-metraje (sí, "corto") es histórico: primera película surrealista.

como algunas trasposiciones que hacen ver aún más poblado de ojos el salón. Precisamente con ese recurso y la mixtura en un mismo plano de ojos orgánicos y ojos pintados, es que Hitchcock parece condensarlos para, posteriormente, pasar tijera a un ojo pintado. Dicho corte lleva a otro ojo, cuya esclerótica se hace cada vez más transparente, hasta dejar ver otro salón en cuyo fondo nuevamente están cortando un ojo a la mitad, puesto en una cortina negra; la transición vuelve al estudio donde Ballentine inició relatando su sueño... se trata de una elegante circularidad. En esta ocasión el desojo parece mantenerse solo a nivel de contenido y algo atenuado, pues son dos ojos los cortados, pero pintados. Viendo la escena con cierto detalle se puede distinguir las líneas de corte previas al paso de las tijeras gigantes, las cuales nunca se cierran, sino que permanecen abiertas mientras quienes las sostienen las abalanzan hacia los lados, los que sí se cierran y mueven son los ojos orgánicos, haciendo plausible su diferencia de los pintados.

Tijeras sin filo y ojos pintados: puede considerarse una escena de desojo mucho más disimulado que la de *Un chien andalou*. Incluso la demarcada circularidad de la secuencia puede dar la sensación de que un pestañeo podría significar una línea puntuada en el trazo visual ininterrumpido. Nos pone del otro lado semántico del deshojar, es decir, el de *forzar la vista*.

- *Begotten*: Inadmisibles a la vista. Hora y media de lija a los ojos. El tratamiento cromático de la película hacia un tétrico blanco y negro, los sonidos que gorgotean como fondo a movimientos y acciones grotescas, que no haya música, ni voces ni diálogos, entre otros elementos, hacen de *Begotten* una experiencia agotadora al espectador. Consideraría a esta película como obra-desojo: desde quienes no la toleran hasta quienes se duermen -es otra forma de cerrar los ojos ante algo.

Incluso los dos minutos y veinte segundos del fragmento elegido son difíciles de ver. En él, se empieza viendo a alguien de cabello largo (por los créditos del final se sabe que el personaje es "Dios matándose a sí mismo"), con una máscara en su rostro, vestido con ropa blanca y larga, fijado a una silla de la que intenta soltarse. Se pasa a un primer plano de un agujero en la tela, de lo que se podría pensar es una boca sale un viscoso líquido negro. Desde acá se presenta cierto juego, pues el labio podría ser tomado como párpado y la barba como

pestañas. En ese momento se traspone un ojo que mueve su pupila en diferentes direcciones. En ese punto es que se transporta el punto de visión para fuera de la casa, pudiendo ver apenas por sus ventanas, esto y lo siguiente se intercala con unas tomas ralentizadas del ojo. “Lo siguiente” es la torpe carnicería que el convulsivo personaje hace en su propio vientre, utilizando una navaja de afeitar. El último segmento intercalado es un primerísimo plano de una herida que se continúa cercenando. Lo interesante es que no se puede distinguir casi nada, pero sí se nota que es en un agujero en la tela blanca, se pasa mediante una breve transición a una toma del abdomen, que también sigue siendo cortado. Lo secuencialmente inmediato parece indicar que solo corta su vientre; sin embargo el compás de los primeros planos intercalados han sido: boca(-¿ojo?)-ojo-ojo-herida(-¿ojo?). Así como Buñuel hace paralelo al ojo con la luna llena, y Hitchcock los ojos orgánicos con los pintados, Merhige sugiere una relación similar entre aberturas sangrantes y ojos movidos como un péndulo, a lo que cabe agregar que la máscara del alguien que se flagela a sí mismo no permite que se le vean los ojos, solo se percibe un profundo negro.

- *Extra*: en las tres películas aparece la navaja de afeitar<sup>82</sup>. Es particular la presencia de esa herramienta de corte capilar como amenaza o instrumento de corte ocular. Sería poco o nulo lo que puede decirse de esta coincidencia, si no fuera por cierta relación que encuentro con lo postulado por Freud en *La cabeza de Medusa*, particularmente en la homologación entre decapitación y castración angustiante para el hombre. La hoja de afeitar es un instrumento de aplicación -casi exclusiva- a hombres, pues usualmente se emplea para el corte de vello facial, ¿será la navaja desojadora un sutil mensaje de amenaza a lo fálico visto como masculino? En todo caso, en *Un chien andalou* es a una mujer a quien cortan el ojo, en *Begotten* es a “Dios matándose a sí mismo”<sup>83</sup>, y en *Spellbound* a unos ojos flotantes despersonalizados. Puede que el ojo, a diferencia de la visión freudiana tan limitada en lo genital, sea más conveniente a la

---

<sup>82</sup> En una tensa escena hacia la mitad de *Spellbound*, Ballentine sale del baño con una navaja en su mano, dirigiéndose hacia la doctora Petersen... esto luego de haber desmayado, sus últimas palabras antes del desvanecimiento son: “It frightens me. I can’t look” (Me asusta. No puedo ver).

<sup>83</sup> “God Killing Himself”. Subrayo: HIMself. En inglés esta partícula indica el género del sujeto, en este caso masculino, además no se trata de una “Goddess”, diosa o deidad femenina.

angustia de castración que el pene, pues es un órgano mucho más común a la especie humana en general. Quizá sea importante castrar el pene en la teoría, el desoje es una posibilidad<sup>84</sup>.

Como comentario final de este subapartado, recurrí al cine con el propósito de que quien lea haga una pausa en su lectura y dirija sus ojos a algún aparato en el que pueda reproducir el video, su apreciación es más de *corte* impactante que ilustrativo. Apenas quisiera indicar que fue a partir de estas películas<sup>85</sup> (y algunas más) que llegué a topár con el campo de la antivisualidad dentro de los estudios visuales.

### Diálogo

La convergencia entre psicoanálisis y estudios antivisuales será a partir de la expresión de lo escotómico, en la que algunos conceptos o postulados puedan intervenir. Es decir, los fenómenos, obras, recursos antivisuales serán lazarillos de lo conceptual, y no a la inversa.

¿Dónde y cómo se manifiesta lo antivisual?

Sería demasiado pretencioso ensayar aquí un catálogo de las estrategias de negación de lo visual. Desde luego, no es algo demasiado estudiado, si bien, a modo de esbozo, podríamos distinguir al menos cuatro: 1) *reducción* de lo que hay para ver (desde la monocromía pictórica hasta la reducción operada por cierta escultura como la de Carl Andre que, en ocasiones, llega a la propia identificación del suelo); 2) *ocultación* del objeto visible, cuyo origen estaría en Duchamp (*Un ruido secreto*) y una de las realizaciones esenciales en *Seedbed* de Acconci, donde el meollo de la obra está alejado de la visión del espectador; 3) *desmaterialización*, no tanto en el sentido acuñado por Lucy Lippard cuanto en sentido literal: desolidificación de la obra, como en las esculturas de vapor de Morris o los vahos de Teresa Margolles; y 4) *desaparición*, una tendencia más dramática que se relacionaría con una poética de la huella y su progresivo desvanecimiento (Ana

---

<sup>84</sup> Como ya se mencionó al inicio del capítulo, la pérdida de la visión homologada a la castración no es una idea en absoluto nueva u original, es el mismo Freud quien lo plantea en DU, no obstante, de las implicaciones teóricas me ocuparé más adelante.

<sup>85</sup> Agradezco la indicación del M.Sc. Ernesto Calvo sobre el trabajo de Miguel Ángel Hernández Navarro, recomendación dada luego de presentar el video *Desojar: para un corto estudio antivisual*.

Mendieta) o incluso con lo que Derrida llamó la ceniza, la imposible reconstrucción de lo perdido, como en Jochen Gerz. (Hernández-Navarro, 2006, p. 18)

Y el catálogo no solo sería pretencioso, sino epistemológicamente contradictorio, pues querer dar cuenta de todo lo antivisual es una búsqueda sumamente *oculocéntrica*, se elide la falta. En la cita anterior se pasa revista a algunas estrategias, en las que interviene muy directamente la intención creativa. No obstante hay también condiciones materiales o técnicas que se podrían sumar, el énfasis lo pongo en el cine.

Una de ellas es la dimensión de lo anatómico. Si bien es cierto los párpados pueden ser considerados como un corte anatómico en la continuidad de piel sobre el rostro, el deseo no estaría tanto en el párpado sino en el parpadeo. Es un no-todo de la vista, un límite al ojo seco<sup>86</sup>. Hay una historia interesante con el ojo, pues como órgano se desarrolló en los primeros organismos pluricelulares cuando estos aun habitaban exclusivamente el océano, es decir, el ambiente natural del ojo es acuoso. Mucho sufrió el ojo evolutivamente hablando cuando estos seres empezaron a emerger y habitar tierra firme, ya que perdió gran capacidad de enfoque e implicó a su vez la necesidad de la producción de glándulas lagrimales. Considero al ojo como el más melancólico de los órganos -no solo porque con ellos lloramos, sino además porque lo salado de las lágrimas es una especie de nostalgia líquida de un origen oceánico perdido... llevamos un poco de mar en ellos.

Volviendo al párpado, literalmente perdemos algo en un “abrir y cerrar de ojos”, incluso parpadeamos menos cuanto más nos interesa algo. Esto viene a ser un entrecruce de las dos acepciones de desojar en español: entregamos (¿perdemos?) el ojo por poner mucha atención.

Ampliando la noción de parpadeo, en películas antiguas para introducir algún diálogo escrito se cortaba la escena para dar lugar a alguna frase o indicación en letras blancas, fondo

---

<sup>86</sup> Ese ver todo, lo *omnivoyeur*, que con toda maestría es presentado por Kubrick en la *Naranja Mecánica* con el espejo parpebral, aparato detestable. Pero también está presente en otros campos como por ejemplo el Ojo sin párpado de Sauron en la mitología tolkieniana, un ojo encendido en llamas, o en el concepto de panóptico foucaultiano.

negro y un simpático marco. El audio nos permite este no parpadeo; es decir, la introducción de la pista de audio en el cine (1927 New York en *The Jazz Singer*) permitió no entrecortar secuencias visuales para dar lugar a la palabra. Para películas cuya lengua no conocemos, el subtítulo genera una miopía respecto al lejano plano visual propio de la grabación. Perdemos enfoque.

Diferentes formas de hacer parpadear al espectador o incluso una obra parpadeante pueden ser también un recurso estilístico, una especie de nihilidad escópica, pues “en el espectador se produce un profundo efecto de ceguera, de no saber a ciencia cierta qué está viendo, o más bien, qué no está viendo; de no saber a ciencia cierta lo que allí se muestra, o más bien, lo que no se muestra” (Hernández-Navarro, 2006, p. 16). Lo anterior es cercano a la estrategia de negación de lo visual expuesta en la cita extensa como desmaterialización, una obra que es o se hace polvo, vapor, neblina, etc., no solo dificulta la visibilidad, sino que entra en el ojo, lo irrita, lo hace llorar o cerrar.

Una segunda dimensión es la de lo cromático. Asimilable a la estrategia de *reducción* para Hernández-Navarro (2006) en el caso de la monocromía pictórica. Históricamente el cine nace mudo y decolorado (1895). Este daltonismo como limitante perdura varias décadas hasta 1916. Aun escogiendo la rosa más roja-carmesí-escarlata que existiera, en pantalla siempre sería gris<sup>87</sup>. Los colores eran tan accesibles como el aroma en las proyecciones cinematográficas de la época. Sin embargo, en la actualidad esta variante técnica es más bien un recurso. Puede ser intencional como en *Begotten*, o en la selección de cierta paleta de colores, tonos, filtros de iluminación, etc, para dar cierta ambientación. Se nos da a ver de cierta forma y no de otra, ahí también hay pérdida.

Aun en cuanto a los colores, sabemos que estos son percibidos dentro del espectro visible como reflejo de las longitudes de onda de la luz. Respecto al desojo, tanto la falta de luz, como la mucha luz resulta enceguecedora, también con efectos de reducción en lo cromático, genera un no ver, incluso por algún tiempo. Lo incandescente es una categoría realmente

---

<sup>87</sup> Esto hace pensar en la óptica melancólica, filtro bajo el cual todo se ve gris.

interesante de lo óptico, ya que la oscuridad no necesariamente genera daño retinal (quizá alguna atrofia en la pupila), pero el exceso de luz sí, es una forma de corte. La luz es violenta al ojo.

Una tercera dimensión es una cuestión de encuadre o perspectiva. La costumbre, porque tampoco es natural, de un plano más o menos localizado en la zona privilegiada del campo visual -es decir- frontal, también tiene sus escotomas. Por ejemplo cuando se quiere dar la sensación de mirar en primera persona a través de una ranura, telescopio o binoculares (como en la escena final de *Saló*, o en transiciones de escenas; otro ejemplo es el desenfoque, pues presenta una isla de nitidez en medio de un mar de nebulosidad; modificaciones en la manera en que el formato de pantalla está dispuesto, pasando del tradicional rectángulo horizontal (1.37:1) a un rectángulo vertical, como las pantallas de teléfonos celulares<sup>88</sup>; otros formatos como la pantalla dividida o simultáneas; la distancia entre el formato 3D y el 2D, que para ciertos públicos el hecho que no sea 3D es considerado como pérdida (podría decirse que el cine nació mudo, daltónico y bidimensional); y con el avance tecnológico que cada vez expande, reta y también limita la capacidad ocular humana, ¿qué nos espera en el cine? realidad aumentada, nootrópicos o psicodélicos específicos a la entrada de las salas de cine, realidad virtual, hologramas...

Todavía en lo concerniente al encuadre, pero ahora pasando a otra escena, la escena psicoanalítica, dentro de los “ingeniosos conjuros” con los que cuenta el dispositivo analítico está la no correspondencia en la vista. En 1913 Freud escribió sobre el diván, introduciéndolo como “resto del tratamiento hipnótico” (p. 135), y cuya primera justificante para utilizarlo es un “motivo personal”:

**No tolero permanecer bajo la mirada fija** de otro ocho horas (o más) cada día. Y como, mientras escucho, yo mismo me abandono al decurso de mis pensamientos inconcientes, no quiero que mis gestos ofrezcan al paciente material para sus interpretaciones o lo influyan en sus comunicaciones. [destacado propio] (p. 135)

---

<sup>88</sup> Incluso se han celebrado festivales completos en formato vertical. Se puede ampliar la información en <http://www.verticalcinema.org/>

¿Podría pensarse el diván como artilugio antivisual? Sostendría que sí, el analista queda fuera de la vista del analizante, mientras que el analista tiene una peculiar perspectiva del analizante. Aun así, y retomando lo expuesto a lo largo del capítulo, hay mirada. Precisamente, puede que se destile la mirada con la que el analizante mira o se siente mirado por *su* analista. Tanto en salas de cine como en consultorios hay proyección, en los segundos vía transferencia. Ese no ver, posibilita que algo surja.

Ahora bien, pasando de estas condiciones materiales o técnicas de lo antivisual, finalizo con algunos apuntes respecto a la mirada.

En el apartado de la delimitación estética, se expuso el papel de esta como velo a lo angustiante, a este respecto y en relación al tema de la mirada, Lema comenta: “Imposible de ver. Ya no como efecto de la esquicia entre el ojo y la mirada sino como lo que pide ser cubierto para volverse tolerable. Lacan introduce esta vertiente en el seminario sobre la ética del psicoanálisis a partir de la referencia a un cadáver.” (2015, p. 9). Ese cadáver produce un efecto mirada que la hace insoportable, por lo que habría que cubrirlo. El cadáver sigue ahí, pero se hace imposible de ver en tanto intolerable a la vista. Sin embargo sigue pendiente el sobrepasar la función de lo estético como velo a lo innombrable o real<sup>89</sup> en términos lacanianos, a este propósito una vía para agrietar lo dicotómico velado-no velado es la figura -muy utilizada por Lacan- de la banda de Moebius, curiosamente propuesta desde un teórico de los estudios antivisuales no ajeno al psicoanálisis:

Quizá el mejor modo de entender la dialéctica que se produce entre lo traumático y lo apofático, entre ver demasiado y ver apenas nada, sea posicionar ambas actitudes en una banda de Moebius, esa superficie continua en la que interior y exterior se confunden y lo que estaba en un lado acaba en el lado contrario y viceversa. La banda se constituye en torno a un centro ausente que se bordea por arriba y por abajo. Anorexia y bulimia

---

<sup>89</sup> “el arte que no muestra nada, que calla, que oculta, reduce o hace desaparecer lo visible, deberá ser, también, y en consecuencia, un arte de lo Real”. (Hernández-Navarro, 2006, p. 14). O con Lema: “hay un real en la mirada que se manifiesta como un imposible de ver y que justamente el cine es el espacio donde esa condición de la pulsión escópica encuentra su forma de realización más pura.” (2015, p. 2)

girarían, pues, alrededor del punto ciego de lo Real. Y es que, como sostiene Recalcati, lo vacío y lo sobrante son caras diferentes de la misma moneda<sup>90</sup>. (Hernández-Navarro, 2006, p. 24)

Desde esta perspectiva, lo estético no sería cobertura o regulador de lo real (o Real), sino su expresión estructural -quizá también estructurante<sup>91</sup>. Siguiendo esta propuesta, el postulado freudiano de las serpientes del cabello de Medusa como repetición (sobrante) de la negación de la decapitación (vacío) puede ser leído de manera diferente: tanto el corte como su disfraz son manifestaciones ante una angustia indecible, no solo lo segundo. ¿Cuál podría ser esa angustia? El *deseo* de castración. Como ya se mencionó antes se puede desear no ser/tener el falo, ser figura o función fálica, se puede desear la castración. En ese sentido, el psicoanálisis incluye dentro del deseo el horror a su cumplimiento: la amenaza de castración puede ser anhelada y temida a la vez. Hay aquí un escamoteo a otra dicotomía. Lo terrible es que aun después de operada la castración, su amenaza no cesa. De ahí la multiplicidad reptiliana-capilar como símbolo gorgóneo de negación a perder lo que ya está perdido. Otra manera de ver el síntoma.

Hernández-Navarro no solo discute en torno al exceso-carencia en cuanto al registro de lo real, sino también de otra invención lacaniana: el fantasma. Y lo hace en términos visuales: Anorexia / *escopofobia*; bulimia / *escopofilia*. Tras el tambaleamiento de la pantalla ante la contemplación del vacío, tiene lugar un corrimiento, un dramático deslizamiento: del lado del objeto (*escopofobia*-desaparición- anorexia), o del lado del sujeto (*escopofilia*-presencia obscena-bulimia). Y la pantalla, que siempre había estado fija en el

---

<sup>90</sup> Idea cercana a la planteada por Freud respecto al cabello reptiliano de Medusa como multiplicación por lo faltante, es decir, de la exageración como envés del vacío.

<sup>91</sup> O de estructura abierta: “No es que las relaciones formales entre objetos (mirada, voz) tan sólo de-narrativicen la escena [en este caso un relato de homicidio], tienen en cambio el efecto de intensificar nuestra atención sobre los aspectos más dramáticamente narrativos de la escena. Por eso, no se trata de contrarrestar lo narrativo a lo no-narrativo, la secuencia narrativa puede subvertirse a través de un errático y agitado formalismo. Se trata de que los relatos no cierren, no conduzcan al hermetismo, a la clausura, sino que abran otras posibilidades de lectura” (Real, 2015, p.8).

pensamiento de Lacan, se «nomadiza», se «moviliza», deja de estar quieta y se desplaza desde el centro hacia la x, en un vaivén mareante, sujeto-mirada, mirada-sujeto, como un tonel sin amarre en un barco un día de marejada. (2006, p. 25)

Propone una fantasmática agujerada que, en lo referente a lo artístico, equivaldría a que la obra no sería antivisual como tal, sino la forma en que se la perciba. Esto es limitado pues en ocasiones parte de la obra misma incorpora la manera en que quien la crea quiere que se acceda a ella; en el psicoanálisis el objeto de deseo no es tampoco externo ni mucho menos ajeno al sujeto, más bien lo (des)compone sin circunscribirse a este.

En todo caso, rasgar<sup>92</sup> la pantalla podría tomarse como metáfora de desojar, en tanto el ojo puede ser tomado como pantalla visual mediadora entre observante y lo observado.

Por otra parte, no estaría seguro que la pantalla siempre haya “estado fija en el pensamiento de Lacan”. Jean Allouch en *El psicoanálisis, una erotología de pasaje* dedica un capítulo -en realidad sesión, pues se trata de una “infidel” transcripción de un seminario dictado en Argentina- completo a debatir sobre el “nudo del fantasma” y la “travesía del fantasma”, que alude más a atravesarlo que a una aventura. Pese a que dar cuenta de esa sesión-capítulo rebasa la pertinencia de este apartado, sí destaco dos aspectos: el fantasma, más que un concepto fijo y terminado es, como muchos otros postulados lacanianos, una formulación que tuvo modificaciones a lo largo de su seminario; el segundo aspecto radica en la distancia entre lo dicho por Lacan y lo que se dice que dijo o quiso decir, lo cual se podría concretar en la siguiente expresión: “En esta deconstrucción redoblada a la que vamos a dedicarnos (...), les devolveremos a Lacan lo que es de Lacan y a los lacanianos lo que es de los lacanianos” (1998, p. 107).

El aporte de los estudios antivisuales sobre la mirada enriquecen el desarrollo psicoanalítico en este campo y viceversa. A su manera, podrían concebirse como regímenes de

---

<sup>92</sup> “Para [Hal] Foster la clase de arte mencionada anteriormente *rasga* o sugiere que la *pantalla-tamiz*, el lugar donde sucede el armisticio entre el sujeto y la mirada, está rasgada, y por esa pantalla rasgada penetra lo Real” (Hernández-Navarro, 2006, p. 13). En otro momento habla de adelgazamiento de la pantalla.

resistencia al ocularcentrismo, en tanto “ponen en evidencia las fallas de la visión moderna y, por ende, de cualquier sistema elevado sobre una epistemología lumínica” (Hernández-Navarro, 2007, p. 72). ¿Actúa el psicoanálisis sobre un suelo epistemológico lumínico? Por mi parte considero que no, pues detenta una postura desde la cual lo fragmentario, la incompletud y la penumbra son cualidades inherentes a la subjetividad, que lo psíquico no es por entero concordante a la consciencia, que la otredad habita la intimidad del ser y que el lenguaje no resuelve lo angustiante del sexo y de la muerte. Por parte de Hernández-Navarro, encuentro una peculiar recomendación: “Me gustaría sugerir ahora que estas poéticas antivisuales, en tanto que un arte de la ceguera, se relacionan de modo directo con el concepto freudiano de «lo siniestro»” (2006, p. 19). Decidí no leer ese apartado por el momento, es decir, performativizar lo antivisual para la escritura de esta investigación. Volveré a estas consideraciones luego de la efectucción de mi propia aproximación a la estética de la locura presente en DU y TS, obras a las que prontamente se les dará una «Primera ojeada».

## 5. Primera ojeada

A manera de nota preliminar, en este apartado se brindará un sucinto resumen o sinopsis del contenido de TS y DU, y no una descripción detallada o meticulosa, debido fundamentalmente a tres razones: lo mejor es ver la película y leer el texto<sup>93</sup>, de no haberlo hecho nunca será difícil seguir esta primera ojeada –y el resto de la investigación, aun así y por ese motivo se ofrece al lector un sumario al inicio del correspondiente subapartado del presente capítulo. La segunda razón es que se cuenta ya con numerosas y notables reseñas o comentarios con pretensión de síntesis sobre ambas obras, por lo que acá me limito a sugerir –luego de la búsqueda para el apartado de Antecedentes investigativos- las que considero más abarcadoras, incisivas y originales para cada una: para TS, el ya mencionado documental *Room 237* de Rodney Ascher (2012) y el capítulo dos “El vigilante del Hotel Overlook” del libro *Mi vida en rojo Kubrick* de Simon Roy (2017)<sup>94</sup>; en el caso de DU, el texto *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche* de Hélène Cixous (1976), el escrito *The Veiled Woman in Freud's "Das Unheimliche"* de Jane Marie Todd (1986), y el artículo “heimlich/unheimlich”, *la inquietante extrañeza* de Julia Kristeva (1996)<sup>95</sup>, traducido por Isabel Vericat. La tercera razón es que en el desarrollo capitular posterior se le dará una atención minuciosa al contenido del texto y película, por lo que podría resultar redundante y/o inoportuno.

Otra nota preliminar es una aclaración: puede que a quien lea le parezca que cierta información sobre el contexto y momento de producción resulte superfluo, sin embargo, considero que un abordaje de lo estético no debería ignorar u obviar tales dimensiones, pues la creación de TS y de DU se ubican en un entramado histórico y cultural específico, por lo que las ideas sobre lo estético entran en diálogo con las obras mismas. A este carácter siempre

---

<sup>93</sup> Para ello, en el caso de TS se recomienda alguna versión digitalmente remasterizada, para DU el libro publicado en 2014 por Lionel Klimkiewicz. Valga recordar que esa edición presenta el manuscrito original en alemán (con tachaduras, cambios de palabras, entre otras modificaciones hechas por el mismo Freud) al lado de una traducción directa, actualizada y comentada por su editor.

<sup>94</sup> A la que solo agregaría un poco más de peso al personaje de Wendy en su descripción de la trama.

<sup>95</sup> Curiosa alineación de fechas: 1976, 1986, 1996.

relativo de lo estético en función de la época hace alusión Umberto Eco (2011) en su *Historia de la fealdad*, cuando ejemplifica: “Solo comparando afirmaciones teóricas con un cuadro o una construcción arquitectónica de la época nos damos cuenta de que los que consideraba proporcionado en un siglo ya no lo era en el otro (...) lo bello y lo feo están en relación con los distintos períodos históricos o las distintas culturas” (p. 11). La pertinencia del momento de producción no se limita exclusivamente a una descripción del paisaje de nacimiento de una obra, sino también brinda una aproximación al marco epistémico-estético en el que las composiciones teóricas y/o artísticas surgen. Dicho marco tampoco es ajeno a criterios políticos y sociales o incluso personales de quienes crean, editan, censuran y reciben las obras. En ese sentido, tanto las condiciones de producción (incluyendo peculiaridades autorales) como de recepción de la obra aportan elementos a considerar en la dilucidación de propuestas estéticas particulares, en este caso sobre la locura.

Sobre este último punto es relevante solicitar paciencia a quien lee, pues como fue indicado, se presenta información que si bien puede parecer un compendio de detalles innecesarios o inconexos, es más bien una recopilación selectiva de una amplia gama de materiales directamente asociados a las condiciones de producción de las obras. En este punto me apoyo en dos argumentos. El primero tiene que ver con la revisión documental de materiales que abordan la producción de TS, en la que destaca un tratamiento tenaz (para muchos más bien obstinado, ver “A lo Kubrick” más adelante en este capítulo) de Kubrick a toda clase de pormenores de la película, podría decirse que hasta los detalles los trabajaba -valga la redundancia- a detalle; por lo que para dar cuenta de ello me vi indefectiblemente tiznado del estilo kubrikiano.

El segundo argumento para sostener la pertinencia de lo inicialmente percible como nimio y la solicitud a quien lee de reunir algún tipo de paciencia, lo encuentro al recordar el diálogo presentado por Freud en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901, pp. 17-18) entre él y un joven que olvida la palabra «aliquis», en el que tanto las ocurrencias como poder aguardar resultan necesarias al trabajo analítico:

[Freud:] —La ocurrencia no carece de todo nexo con el tema sobre el cual charlábamos antes que a usted se le pasara de la memoria la frase latina.

[Joven] —«Justamente. Pienso, además, en el artículo de un periódico italiano que hace poco he leído. Creo que su título era "De lo que dice San Agustín sobre las mujeres". ¿Qué hace usted con eso?».

—Yo aguardo.

—«Entonces, ahora acude algo que carece de toda conexión con nuestro tema».

—Absténgase usted, se lo ruego, de toda crítica y . . .

### *5.1. The Shining*

#### **Sinopsis**

Jack Torrance, escritor. Wendy Torrance, ama de casa. Danny, hijo de ambos y capaz de ver «el resplandor». Esa es la familia Torrance, una familia como cualquiera.

Jack obtiene un trabajo como celador invernal del majestuoso destino de montaña Overlook Hotel, el cual cierra debido a las fuertes nevadas. La consigna es vivir ahí por unos meses evitando averías por el desuso de dicho inmueble, las tareas son relativamente sencillas y metódicas. Tal aislamiento y facilidades le parecen convenientes a Jack para avanzar en su escritura, esto a pesar de una sutil advertencia por parte del encargado del hotel el día de la entrevista: hace algunos años un tipo contratado para la misma tarea terminó matando brutalmente a su familia con un hacha, aparentemente enloquecido producto de la reclusión. “Eso no va a pasar conmigo” replica de forma burlesca Jack, a lo que agrega: “en cuanto a mi esposa, estoy seguro que estará absolutamente fascinada cuando le cuente sobre esto, es adicta a las historias de fantasmas y a películas de terror”.

Wendy acompaña a su marido al Overlook Hotel. Sin embargo, es ella quien se ocupa del mantenimiento del mismo, realizando todas las tareas de conservación, lo cual posibilita que Jack se dedique de manera casi exclusiva a teclear en su máquina de escribir. Wendy también cuida, juega y acompaña a su hijo.

Danny, luego de insistirle a Tony (“un niño que vive en mi boca”-dice Danny) que le revele por qué no quiere ir al hotel y previendo que su padre obtendría el trabajo, tiene un colapso tras tener una visión sangrienta. Es atendido por una doctora que le asegura a Wendy que su hijo está físicamente bien y que este episodio puede tratarse de una “auto-hipnosis”.

Los tres se dirigen al hotel al llegar el día de cierre, en el auto van conversando sobre canibalismo. Esa es la familia Torrance, una familia como cualquiera.

Hallorann, cocinero del Overlook, le muestra la cocina a Wendy y a Danny, no sin entablar una conversación telepática y luego vocal con Danny, precisamente sobre “el resplandor”, una especie de don que comparten, y dice compartirlo también con el hotel, lugar en el que también advierte, han sucedido cosas malas. Le exhorta de no acercarse a la habitación 237.

Si bien a medida que pasan las semanas aparecen visiones cada vez más vívidas, es en el momento en el que Jack entra a la habitación 237 cuando la delicada armonía familiar se resquebraja de manera rauda e intensa, iniciando más claramente con Jack, luego Danny, hasta que finalmente también Wendy tiene perturbadoras visiones. No obstante, es Jack quien reacciona de manera agresiva, y tan agresiva que persigue -hacha en mano- a su esposa e hijo para aniquilarlos. La repetición aparece como destino.

Esa es la familia Torrance, ¿una familia como cualquiera?

\*\* \*\*\* \*\*\*\*\*

Se presenta ahora un recorrido por el momento y condiciones de producción de la película, aspectos relevantes del director en relación con TS y los recursos estético-técnicos generales a los que echó mano. El desarrollo de estos y otros aspectos de relevancia se exponen a continuación a manera de micro relatos:

### *Der Zauberberg*

Fue grabada en dos países: Estados Unidos e Inglaterra, lugar de nacimiento y de muerte del director, respectivamente<sup>96</sup>.

Aunque la novela de King no es objeto de estudio de esta investigación, vale detenerse en algunas circunstancias espaciales en las que fue escrita, pues no dejan de tener cierto contacto con el trabajo de Kubrick. La forma en que Stephen King elige el lugar para ambientar su novela es bastante particular: pone un dedo en algún punto del mapa estadounidense, resultando Boulder, Colorado. Se muda con su familia a ese sitio, para luego hospedarse en el hotel Stanley (sí, como el nombre del director), no obstante se hospedan solo una noche, pues el hotel cerraba por una larga temporada justo al día siguiente. En esa única noche de estadia sucede algo: King tuvo una pesadilla en la que su hijo corría por los pasillos del hotel gritando, atemorizado porque lo perseguía una manguera de bomberos (Jack Nicholson era bombero voluntario para esa época). “De vuelta en Boulder, King acribilló la máquina de escribir como un loco: el primer borrador de *El resplandor* tomó forma en menos de cuatro meses” (Roy, 2017, p. 40), publicándolo en los primeros meses de 1977.

El mismo Kubrick habló con el dueño del hotel Stanley y envió a un equipo de investigación por aproximadamente tres meses a que fotografiara a detalle todo el hotel, así como para indagar en los parajes e historia de Colorado (Kirk y Ascher, 2012). Stanley declinó de grabar en el Stanley. Los propietarios del hotel parecen no perdonar al director por rodar la película en otro hotel, de hecho, por años han emitido la película en los televisores de todas las habitaciones, en el canal 42<sup>97</sup>, como una especie de tributo rencoroso (Roy, 2017)

El hotel donde sí grabó fue el Timberline Lodge, no obstante, la habitación 217 que originalmente se utilizaría -pues es la que aparece en la novela- no se usó, esto supuestamente a petición de la dirección del hotel, pues temían que nadie quisiera volverse a hospedar en ella, por lo que Kubrick optó por la 237, una habitación que no existe (Duncan, 2013). Sin

---

<sup>96</sup> Otros datos de esta índole como música, taquilla, cámaras, entre otros son presentados a manera de ficha técnica en el Anexo 1.

<sup>97</sup> Hay que prestar atención a este número.

embargo, en el documental de Kirk y Ascher (2012) se afirma que esto no es cierto, pues si se llama al hotel la habitación 217... tampoco existe<sup>98</sup>.

La locación en sí parece cultivar ciertos desaires.

### **Shelley, Jack, Stanley, Jack: opiniones cruzadas**

Las siguientes opiniones son recabadas del documental *Making 'The Shining'*, realizado por la hija de Stanley Kubrick y lanzado el mismo año del estreno de TS. Cabe mencionar que dan una idea sobre la dinámica o atmósfera de trabajo entre actores y director (I, II y III). La cuarta opinión (Jack sobre Jack) merece un comentario aparte.

#### I. Shelley sobre Jack:

Jack es una gran estrella, toda una personalidad famosa. La gente tiende un poco a ser fan de él, no todos, algunos y eso no deja de surtir efectos, a veces –debo admitir- me pongo celosa. Bueno, más que todo entre tomas, no durante el trabajo, es decir, cuando estamos realmente trabajando en una escena no interfiere para nada, pero en ocasiones cuando estamos sentados por ahí o a punto de empezar a trabajar o estando en nuestros cuartos, o donde sea, hay veces que me siento celosa, porque él obtiene mucha atención y supongo, me gusta la atención [sonríe]<sup>99</sup>. (Kubrick, V., 1980, 16:36-17:32)

II. Jack sobre Stanley: “Él hace exactamente lo que piensa que debe hacer en ese momento, una especie de mentalidad muy enfocada, se pone emocional en el set, ya sabes”<sup>100</sup> (Kubrick, V., 1980, 28:14-28:24).

---

<sup>98</sup> Kubrick no quiso construir nuevas habitaciones, pues, según afirma Jack Nicholson, al director le parecía una especie de desperdicio no utilizar el buen trabajo que otros arquitectos ya habían hecho, de lo que se trataba era de hacer una buena selección (Leva, 2007). Muy acorde a lo expresado años antes por Kracauer, en esa ocasión sobre *thrillers* sangrientos: “Estas películas expresan un inusual interés por el espacio físico donde se desarrolla la acción” (2016, p. 68).

<sup>99</sup> Traducción y transcripción propia, en inglés: “Jack is such a big star, such a famous personality. The people do tend to be a bit fan thing with him, but isn't everyone, some people did, and wasn't entirely ineffectual, I did get jealous sometimes, I must admit. Well, it is mostly between takes, not during work, I mean, when we are actually working in a scene did not interfere at all, but on occasions when we were just sitting around or about to come to work or standing by in our rooms, whenever, there are times when I feel jealous, because he get too much attention and I suppose, I like attention”.

<sup>100</sup> Traducción y transcripción propia, en inglés: “He is doing exactly what he thinks he should be doing in that moment about it, sort of very single mindedly, is emotional on the set, you know”.

III. Stanley sobre Shelley (dirigiéndose a otros en el set), y luego Shelley a Stanley: “-No simpaticen con Shelley, eso no le ayuda.

- Sí ayuda, sí lo hace”<sup>101</sup> (Kubrick, V., 1980, 19:44-19:52).

IV. Jack sobre Jack:

Cuando me contrapongo a un director que tiene un concepto con el que tal vez no concuerdo o pienso, lo que sea, me refiero a que tiendo más a dejarme llevar por él que por mí mismo, porque **como actor quiero estar fuera de control, quiero que tengan el control sino mi trabajo se hace predecible... y eso no es divertido**<sup>102</sup>. [destacado propio] (Kubrick, V., 1980, 22:42- 23:02)

Antes mencioné que esta frase merece un comentario aparte en tanto Jack Nicholson opina sobre su modo de trabajo actoral, en el que destaca un rasgo atribuido frecuentemente –como se describió en el apartado de Antecedentes- a Jack Torrance: estar fuera de control. Pero no solo eso, sino que pareciera resonar el “mi trabajo se hace predecible... y eso no es divertido” con “solo trabajo y nada de juego hacen de Jack un chico aburrido”, emblemática frase tecleada incontable cantidad de veces por Jack Torrance en su máquina de escribir, cuando se suponía escribía su libro.

**[Introducir el título aquí]**

Titulaciones como *L'enfant lumière* ponen el énfasis en el «don» de Danny Torrance o incluso en el mismo Danny, cuestión que se pierde en, por ejemplo, *El resplandor*, pues queda de cierta forma despersonalizado; tal y como comenta Roy (2017):

---

<sup>101</sup> Traducción y transcripción propia, en inglés: “Don’t sympathize with Shelley, it doesn’t help you.

–Yes it does. It does”. Más Adelante se verá que este trato de Stanley hacia Shelley no fue azaroso, ni infrecuente.

<sup>102</sup> Traducción y transcripción propia, en inglés: “When I come up against the director who has a concept that I maybe I don’t agree with him, maybe I just have thought , wherever, I mean more prompted to go with them than my own because I wanna be out of control as an actor, I want them to have the control otherwise going to be predictable my work... and that’s not fun”.

En inglés, la palabra *shining* se emplea en ocasiones para designar un fenómeno paranormal relacionado generalmente con la telepatía. Como un extraño estado de resplandor. Ocurre que, en ocasiones, los acontecimientos del pasado dejan huellas y, al parecer, algunas personas con un don particular –las que poseen el *shining*, precisamente– son capaces de percibirlos. (p. 15)

Puede que esta sea la razón por la que Kubrick decide mantener el título de la novela para su película. También se comenta que otra posibilidad fue valerse del éxito del libro para promocionar su filme (Kirk y Ascher, 2012), pues incluso en el poster que circuló por Europa se lee “La marea de terror que arrasó América ESTÁ AQUÍ”<sup>103</sup>

### **Crítica\$**

Para fin de año del estreno, el filme ya había duplicado en ganancias el costo de inversión según lo recaudado en la taquilla estadounidense, donde finalmente recaudó más de sesenta y dos millones de dólares. Lo anterior pese a las duras críticas, pues tal y como lo recopila Roy (2017), en Metacritic obtiene apenas un 61%, los *metascores* van de un 38% (de Jay Scott) a un 100% (de Ian Nathan), pero en general no son muy halagadoras, fue incluso nominada a los *Razzie Awards* (una especie de antiOscar) por las categorías de peor director y peor actriz. A lo que el autor añade: “Como ocurre con todos los filmes de Stanley Kubrick cuando se proyectan en cines, la crítica está dividida” (p. 23).

### **Corte de hacha**

Hablando de particiones, durante la primera semana de proyección, la versión original –sin cortes– cuenta con dos minutos más que la que se siguió mostrando en cines, justamente se trata de la escena final ¿qué ocurrió en y con esos dos minutos? Dejo el “en” por el momento en suspenso, pues el contenido de la escena lo discutiré como un acto –más único que último–

---

<sup>103</sup> Traducción propia del inglés: “The tide of horror that swept America IS HERE”.

de corte estético de Kubrick sobre TS, una especie de tachadura post-post-edición; respecto al “con”:

Stanley Kubrick, insatisfecho por el efecto que genera la escena final, decide eliminarla y reconsiderar el desenlace. Da a los proyectonistas de las nueve salas donde pasan el filme la consigna de cortar la escena del (...) [este corte es mío] y reenviar la película sobrante a los estudios de la distribuidora, la Warner. El resplandor dura, desde el tijeretazo, ciento cuarenta y cuatro minutos. Qué suerte la de aquellos que pudieron echarle un ojo a esa escena. (Roy, 2017, p. 124)

Vemos a un Kubrick influenciado por la tibia –si no es que amarga- recepción de TS, pero queda la duda: ¿recepción de la crítica o del público? También llama la atención que para su circulación en Europa fueron cortados 27 minutos, es decir, 25 minutos adicionales a los recortados una semana después del estreno. Con todo y recortes, la película nunca fue del agrado de quien escribió la historia que sirviera de material a Kubrick, incluso la odió. (Kirk y Ascher, 2012)

### **Kubrick desadaptado**

El rodaje de la adaptación de Kubrick inicia apenas un año después de la publicación del libro, el primero de mayo de 1978, habiendo aceptado luego de recibir un manuscrito preliminar de manos de John Calley, productor de la Warner Bros. Luego de casi un año, el rodaje concluye en abril de 1979, llegando a los cines –también- un año después: 23 de mayo de 1980. Para dicha adaptación, King se negó rotundamente a que su nombre apareciera en los créditos, pues Kubrick toma ciertas distancias respecto a la novela. (Roy, 2017)

Una de ellas es la forma en que el personaje de Wendy fue caracterizado por Kubrick y actuado por Duvall, la cual King describió a la BBC como: “Uno de los personajes más misóginos jamás puestos en una película. Básicamente solo grita y es tonta. Esa no es la mujer

que yo escribí”<sup>104</sup> (Miller, 10-01-2013, párr. 1). Otro componente en el que toma distancia es en la inclusión del laberinto, ya que en la novela no hay ningún laberinto<sup>105</sup>. Según Jay Weidner el mejor ejemplo de todo esto [infidelidades adaptativas] es la escena en la que Dick Hallorann está conduciendo por la carretera intentando llegar al Overlook durante la tormenta y pasa al lado de un choque. En el choque, un semirremolque chocó y destrozó un Volkswagen rojo. Éste es un mensaje directo de Kubrick hacia King, porque en la novela, el auto de Jack Torrance es un Volkswagen rojo. Pero en la película es amarillo. Lo que Kubrick le está diciendo con esta escena a Stephen King es ‘vete a la mierda’ [“«F» you”]. (Kirk y Ascher, 2012, 1:00:15-1:01:00)

A propósito de la elisión entre paréntesis, parece que efectivamente Kubrick *hace suya* (fucks?) la novela de King, pero no necesariamente de forma antojadiza o arbitraria, hay quienes incluso sostienen que la trasciende (Kirk y Ascher, 2012). Sin enfrascarse en una cuestión jerárquica o competitiva entre obras, interesa cierto giro desadaptado: “Más que una simple historia de fantasmas, más que una confesión disfrazada sobre los estragos del alcoholismo, Kubrick se sirvió del material de base que es la novela de King para *hablar de la locura* y sus posibles consecuencias homicidas” [destacado propio] (Roy, 2017, p. 41). ¿Incluso de la locura propia... o con la propia?

### Stanley Torrance

Sabemos que Kubrick era un perfeccionista empedernido (Leva, 2007; Duncan, 2013; Roy, 2017), tanto que, por poner apenas algunos ejemplos en TS, se dice que llegó a repetir ciento sesenta veces la escena en que Dick Hallorann recostado en su cama tiene una visión sobre los acontecimientos en el Hotel Overlook, o que la célebre escena en la que Jack

---

<sup>104</sup> Traducción propia del original, en inglés: “one of the most misogynistic characters ever put on film. She's basically just there to scream and be stupid. And that's not the woman I wrote about”.

<sup>105</sup> Lo que sí habían eran grandes arbustos recortados con formas de animales que llegaban a moverse. Kubrick optó por el laberinto, quizá por su inclinación por los juegos mentales (Leva, 2007).

despedaza la puerta que lo separa de Wendy, necesitó de tres días de rodaje y ¡sesenta puertas!<sup>106</sup> De hecho, al preguntársele a Shelley Duvall diez años más tarde sobre su trabajo con Kubrick en TS, respondió:

Casi insoportable -confiesa-. Día tras día pasaba la prueba atroz (*excruciating*) de vérmelas con el personaje de Jack Nicholson, que debía mostrarse desquiciado y furioso todo el tiempo. Y mi personaje, Wendy, tenía que llorar doce horas al día, todo el día, durante unos nueve meses sin parar, a razón de cinco o seis días por semana. (Roy, 2017, p. 26)

Shelley llegó a enfermar debido a la presión de actuar el papel de Wendy, pero también debido al distanciamiento de su familia y pareja. En el documental de Vivian Kubrick, se ve a Shelley mostrando entre escenas una considerable cantidad de cabello que recién se le cae al peinarse con su mano<sup>107</sup>. Pero esto no se reserva solo para ella, gran parte de las escenas actuadas por Nicholson y que terminaron siendo las elegidas para la película fueron a partir de la toma 27 o 29, “es muy difícil decir: ‘ok, toma uno: vuélvase loco’. No funciona así”<sup>108</sup> afirma John Baxter, biógrafo de Kubrick (Leva, 2007, 26:36).

Puede haber cierta técnica o intención del director de llevar a los actores a estados anímicos parecidos a los que los personajes tendrían dentro de la trama, llevándolos hasta el borde, pero es ante este panorama que Roy introduce una pregunta más que pertinente: “¿Y si el verdadero loco de la película fuera el propio Kubrick?” (2017, p. 26). La responde haciendo un cierto juego entre ese rigor por el detalle del director y la “neurosis obsesiva”, el “trastorno

---

<sup>106</sup> Importante recordar que Jack Nicholson era bombero voluntario en ese tiempo y -obstinadamente- utilizó un hacha de verdad para la escena. También se sabe que Kubrick era minucioso en aspectos triviales para gran parte de directores, por ejemplo, para TS seleccionó él mismo quien daría voz a Jack Torrance para el doblaje al francés. (Roy, 2017)

<sup>107</sup> En ese documental puede apreciarse como otros miembros del *staff* también evitan a Jack mientras empuña el hacha. Incluso, nunca se ve a Shelley interactuando con Jack, excepto cuando están en escena. La misma Shelley Duvall afirma que “He [Stanley] knows will get more of me by doing that, so was sort of like a game” (Kubrick, V., 30:55-31:05), incluso llega a sostener que estuvo resentida con Stanley por la forma en que presionaba, pero también afirma que todo ese dolor finalmente valió la pena, aun si “you *agonize* over it” [destacado propio] (32:52). Davis Hughes, autor de *The Complete Kubrick*, también alude a que a que Stanley fue cruel con Shelley para obtener su desesperación, y que eso fue creado como parte de su relación con ella (Leva, 2007).

<sup>108</sup> Traducción y transcripción propias, en inglés: “it is very difficult to say: ‘ok, take one: go crazy’. It wouldn’t work”.

obsesivo-compulsivo” o “TOC” con el “¡Toc, toc, toc!” del tocar a la puerta... “todo muy Kubrick” sentencia (p. 27).

Más que diagnosticar –aún mediante una formulación que guiñe al chiste- interesa pensar la locura del *proceso*<sup>109</sup> de composición mismo y no del *compositor*, en este caso director, productor y co-guionista. Si se llegan a ilustrar aspectos particulares de Kubrick, no es con el afán de psicopatologizar sino de hacer notar las circunstancias de creación de su obra.

Siguiendo esa idea, los medios de comunicación de la época opinaban que Kubrick se había aislado de ellos de manera muy similar a la forma en que Jack Torrance hiciera en el hotel Overlook. La supuesta reclusión se dio en una residencia en Childwickbury que Duncan describe como “una casona aislada, rodeada de bosques y pastos, con grandes dependencias para oficinas” (2013, p. 166). Ahí vivió con su esposa y dos hijas, una de ellas, Vivian, se encargó de grabar a sus 17 años el documental ya mencionado, en él también se ve a otros miembros de la familia de Stanley presentes, e incluso interactuar con el elenco, como es el caso de Gert, madre del director. Además, el productor ejecutivo, Jan Harlan, era su cuñado.

A propósito de incorporaciones que rayan lo personal, Kubrick incluye en una escena de TS (cuando Danny y Wendy ven televisión) una escena de su película favorita *Verano del 42* de 1971 y dirigida por Robert Mulligan. Se trata de un momento casi trivial: alguien ayuda a una mujer a meter las compras puestas en unas bolsas. ¿Mero homenaje o hay algo más<sup>110</sup>?

Lo cierto es que el director incluye de una forma plausible algo muy propio en esta película<sup>111</sup>, así como también es cierto que el número 42 en TS no deja de repetirse, pues además del título de la película mencionada, aparece en la placa de un vehículo, hay 42 vehículos parqueados a la entrada del hotel, si se multiplican los dígitos de la temible habitación 237 da como resultado 42 (Kirk y Ascher, 2012), el Correcaminos hace “bip-bip” 42 veces al inicio de la película, así como 42 veces Jack golpea la pelota de tenis y Wendy amaga

---

<sup>109</sup> “Podemos considerar *El resplandor* como una fábula negra sobre el proceso creativo” afirma Roy (2017, p. 26)

<sup>110</sup> John Fell Ryan anota: “En cada escena ves algo que es imposible, como un televisor que no tiene cable” (Kirk y Ascher, 2012, 15:05) a propósito de la escena en cuestión.

<sup>111</sup> John Fell Ryan también menciona que en los créditos, justo después de que el nombre Stanley Kubrick sale de escena, si se pausa la película puede verse su retrato en las nubes. “Tendré que usar *Photoshop* para mostrar esto. Es difícil de encontrar” (21:15). De hecho lo es, no he logrado verlo.

con el bate de baseball (Roy, 2017); o incluso la recurrencia de múltiplos del 7: la marca de bebidas 7up, el hotel se construyó en 1907, la fiesta retratada al final de la película ocurre en el séptimo mes. Puede deslumbrarse desde ya cierta composición estética loca o de la locura en estrecha relación con lo repetitivo.

### **El ojo del *séptimo* arte**

La *steadycam*, recién creada por Garrett Brown quien además participó en el rodaje de TS, fue muy utilizada, pues con ella “filmó la mayor parte de la película –incluso los fotogramas de imagen congelada- porque podía colocar la cámara en *posiciones imposibles* para los equipos convencionales” [destacado propio] (Duncan, 2013, p. 166). Además de reaparecer el tema de lo imposible, en los diferentes documentales consultados sobre la realización de TS, puede verse a Kubrick estrujado en posiciones incómodas con tal de obtener algún ángulo.

En un plano más general, el ojo electrónico no se limita a elegantes *travellings* o a inusitadas perspectivas, sino que los avances en este elemento técnico también posibilita nuevas formas narrativas que, en el caso de TS, guarda una relación cercana con el relato mismo: “usan la cámara para crear una arquitectura emocional en tu mente, pero al mismo tiempo, te muestran que es falso (...) sus contradicciones se acumulan en tu subconsciente”. (Kirk y Ascher, 2012, 33:33)

### **Érase una vez, *The Shining***

Como ya fue mencionado antes, para la escritura del guion de TS, Kubrick junto a Johnson leyeron varios libros (*Subliminal seduction*<sup>112</sup>, por ejemplo), dos de ellos de corte psicoanalítico: DU y *The uses of enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, titulado en español como *Psicoanálisis de cuentos infantiles*. Sobre la influencia, inspiración y/o presencia del primero en TS se discutirá más adelante, del segundo se hará un breve re-cuento. Hay dos formas en que los cuentos infantiles se hacen presentes en TS, ya sea de forma explícita al usar

---

<sup>112</sup> Incluso llegó a reunirse con publicistas para conocer sus métodos, mismos que incorporó en TS. (Kirk y Ascher, 2012)

frases famosas contenidos en ellos (Los tres cerditos, Blanca Nieves, Hansel y Gretel, Peter Pan) o, según Roy, de forma implícita (Barba Azul, Pulgarcito) en TS, pero agrega un comentario valioso, al indicar que dicha inclusión

nos permite observar reflejos de nuestras inquietudes más fundamentales, las más remotas, y al hacer esto da voz a la negrura más intrínseca del hombre [ser humano]. De ahí el carácter esencial de la tradición oral secular. De ahí también el carácter intemporal de la película de Kubrick. (Roy, 2017, p. 114)

Una intertextualidad curiosa, pues alude a los cuentos de una forma más general y porque aparece varias veces, es la de la frase “*Forever and ever*” pronunciada por los Grady – tanto padre como hijas gemelas-. Dicha frase da un sentido de infinitud y nuevamente de repetición, más que de un final abierto de un final por *siempre y para siempre* igual, muy en línea con la última escena de TS.

### **A lo Kubrick**

A manera de cierre, comentaristas de TS y expertos en Kubrick parecen coincidir en que su trabajo seguía una intencionalidad metódica, tenaz cuando no terca. Bill Blakemore menciona:

Lo que quiero decir es que Kubrick terminaba muchas de sus películas con un acertijo, para que salgas del cine diciendo ‘¿Qué fue todo eso?’ Y ponía cosas en las escenas que sabía que funcionarían entre otras cosas, como confirmaciones cuando la gente comenzara a intentar descifrar de qué trataba la película. Y sabemos que se tomaba ese trabajo. Hay una fotografía en uno de los libros que de hecho muestra a Kubrick arreglando cuidadosamente objetos en los estantes de esa habitación de alimentos secos. (Kirk y Ascher, 2012, 5:14-5:44)

Un objeto central en cuanto a la trama de TS es la máquina de escribir de Jack, misma que sirvió para que no escribiera su novela pero sí miles de veces la célebre frase “All work and no play makes Jack a dull boy”. La escogencia de esa máquina en particular, es ilustrativa para

que Geoffrey Cocks afirme: “La máquina de escribir era de una marca alemana [Adler, “Águila” en español], lo cual puede parecer arbitrario. Pero en esa época ya conocía lo suficiente sobre Kubrick como para saber que **en sus películas nada es arbitrario**” [destacado propio] (10:52-11:02). Esta máquina cambia de color en la película ¿tampoco arbitrario? Esto ejemplifica parte del estilo kubrickiano:

La manera en que Kubrick hacía películas no era muy distinta, de acuerdo con estas teorías [teorías psicológicas generales sobre los sueños, vale decir, mismas que Freud criticó en su *Traumdeutung*], a la manera en la que nuestros cerebros crean recuerdos y sueños. Eso es lo más brillante [*“the ultimate shining”*] que hacía Kubrick. Era como un mega cerebro para el planeta que resume, con su investigación exhaustiva, todos estos patrones presentes en el mundo, y se los devuelve a la audiencia en una especie de «sueño de película», porque las películas son como sueños. (Kirk y Ascher, 2012, 40:25-40:55)

Dichos patrones hacen referencia a grandes temas civilizatorios, subtextos que otros comentaristas ven en TS, entre ellos: genocidio indígena estadounidense, el supuesto alunizaje, la vida más allá de la muerte... “siempre se podrá argumentar que Kubrick solo tenía algo de esto en mente, o tal vez nada. Pero todos sabemos, gracias a los críticos posmodernos, que la intención del autor es solo una parte de cualquier obra de arte. Y esos significados están allí, sin importar si el creador era consciente de ellos” (Kirk y Ascher, 2012, 1:35:58-1:36:22).

En fin, tratándose de Kubrick lo involuntario -consciente o inconsciente- es minúsculo. No por ello insignificante. Lo voluntario, por gigante que parezca, sigue siendo molino.

## *5.2. Das Unheimliche*

### Sumario

¿Cómo resumir un abismo? Esa es mi apreciación de DU: un texto-abismo. Es un texto de lectura inacabable, su autor pareciera acentuar la presencia de agujeros negros en el campo

de lo estético en vez de brindar luminarias para su comprensión<sup>113</sup>, al menos desde y para el psicoanálisis. Aun así, esbozo los que considero son los puntos centrales de la indagación freudiana en lo Unheimliche.

I<sup>114</sup>

Freud inicia destacando el aparentemente inusitado interés del psicoanálisis por la estética, pero no cualquiera, sino un ámbito marginal: lo Unheimliche; el cual “pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror” (1919, p. 219), precisamente también lo adscribe al campo de lo angustioso y de cierta manera anuncia que su indagación busca diferenciar lo Unheimliche dentro de esta segunda dimensión.

Posteriormente, acude a un estudio realizado por E. Jentsch a propósito de lo Unheimliche, el cual comenta y del que parte su propia pesquisa. Básicamente discute que lo siniestro para Jentsch acontece como mera reacción del tipo «inseguridad intelectual» ante lo novedoso, lo no familiar. Para trascender esta delimitación, Freud recurre a «autoridades idiomáticas» para exponer los variados significados que se encuentran de lo Unheimliche, fundamentalmente en el idioma alemán, pero también en latín, griego, inglés, francés, español, italiano, portugués, árabe y hebreo. Además del significado de familiar, doméstico y calmo que enviste el vocablo «Heimlich», Freud subraya que se encuentra otra agrupación semántica que se refiere a la noción y acción de mantener algo oculto, escondido. Freud hace notar que en la misma palabra «Heimlich» se halla el sentido inverso al primer orden de significado, mientras que del segundo no. Sin embargo, con el aporte de Schelling sobre la composición a partir del

---

<sup>113</sup> Respecto a la monografía clínica *Extraviada*, Real (2017) efectúa un comentario que en cierta medida suscribo para DU: “Es cierto que *Extraviada* tiene un curso cronológico (aunque a veces alterado: los documentos de magisterio de Iris son anteriores a los que escribe en el hospital, no obstante vienen en un capítulo posterior). Pero este curso termina por estallar en varias direcciones que complican lo inexplicable (del acto, del delirio) en vez de aclararlo, lo hacen existir en lugar de suprimirlo, logran ahondar el enigma, establecerlo más que resolverlo” (p. 65). Lo suscribo por dos motivos. El primero es que el mismo Freud reconoce que el orden capitular de su texto es inverso al orden en que realizó su indagación estética, su curso contiene cierta artificialidad; el segundo es que Freud parece examinar lo Unheimliche buscando respuestas, pero esto, a mi parecer, se queda más en un anuncio, pues en su texto plantea más inquietudes y postulados inacabados que discernimientos o aseveraciones.

<sup>114</sup> Mantengo la división hecha por Freud en su escrito para facilitación en la ubicación de ideas de acuerdo a la estructura (al menos formal) del texto.

prefijo “*un-*” -que para Freud es “enteramente nuevo e imprevisto” (p. 225); «Unheimliche» es “todo aquello que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (p. 225). Vemos pues un doble opuesto, un inverso para cada significado, en palabras de Freud: “*heimlich* es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su opuesto, *unheimlich*” (p. 226).

## II

Ahora Freud inquiera en aquellas “personas y cosas, impresiones, procesos y situaciones capaces de despertarnos con particular intensidad y nitidez el sentimiento de lo ominoso” (p. 226). Retomando a Jentsch, propone como primer ejemplo el animismo, acerca del cual Freud elige el relato *El Hombre de la Arena* de E. T. A. Hoffmann, para ilustrar sus planteamientos. De hecho, realiza una sinopsis del cuento, a la que agrega su propia interpretación: Olimpia como reflejo de Nathaniel.

Destaca la homología entre lo unheimliche de la pérdida de los órganos oculares y la angustia por la pérdida de los órganos genitales masculinos: ceguera y castración encuentran afluencia en “el sueño, la fantasía y el mito” (p. 231). Al comparar el efecto unheimliche y la angustia de castración vivida en la infancia, Freud incorpora el concepto de regresión para referirse al despertar de antiguas angustias, luego incluirá deseos y creencias. Además del ya mencionado animismo, Freud enlista otros agentes de lo Unheimliche: los dobles; la telepatía; la multiplicación, división o permutación del yo; el permanente retorno de lo igual (que para otros ámbitos traduce como compulsión a la repetición); la omnipotencia del pensamiento; la superstición; la vuelta a la vida de lo muerto; el sentirse capaz de la inesperada locura del otro; cuando los límites entre realidad y fantasía se vuelven difusos (la lista no es exhaustiva). Vale precisar que Freud cuenta al complejo de castración dentro de estos agentes que “vuelven ominoso lo angustiante” (p. 242).

Dos aspectos más a subrayar de este apartado. Freud se vale de la mención del doble para presentar de forma sutil la existencia de una nueva instancia relativamente diferenciada del ello y el yo, “capaz de una observación de sí” y “que puede tratar al yo como objeto” (p.

235). Strachey menciona que dicha instancia crítica luego pasa a convertirse en el ideal del yo, y luego superyó. Por otra parte, en esta sección se encuentra además una aproximación de definición de Unheimliche: una variedad de angustia provocada por la vuelta de lo reprimido, “esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica” (p. 241). Se logra apreciar la función del “un-” en *unheimlich*, en tanto “el prefijo «un» de la palabra *unheimlich* es la marca de la represión” (p. 244).

### III

Freud expresa que no todo lo que recuerde a lo primitivo de la historia individual y/o colectiva es unheimliche, aunque lo ominoso sí provenga en todo caso de tales fuentes. A lo individual infantil llama reprimido, mientras que a lo colectivo arcaico superado, con lo que a su vez plantea un paralelismo entre lo Unheimliche individual y colectivo. Advierte que el psicoanálisis ha incursionado -quizá- de más en el campo de la investigación estética. Procede a discernir argumentos que contradicen lo que ha venido desarrollando en torno a las raíces y efectos de lo Unheimliche, así como a señalar un distingo de relevancia: lo Unheimliche ficcionado de lo vivencial. Menciona que rastrear experiencias en lo cotidiano de lo Unheimliche es más difícil que en la ficción, puesto que además en estas juega la intencionalidad del autor (al que llama creador literario) para hacernos caer en su trama. Uno de los principales recursos es jugar con el mundo que se muestra; ya sea al hacernos creer que el mundo es fantástico y se puede esperar cualquier cosa irreal o mágica, al presentar un mundo en apariencia libre de fantasías pero que en determinado momento hay un corte y se introducen elementos fantásticos, o presentar un mundo real en el que de cautelosa forma el autor incorpora componentes que hacen dudar, pero al mismo tiempo sin afirmar que se trata de realidad o fantasía.

Termina el escrito mencionando, en primera instancia, que es en este mundo que el creador literario nos ofrece un elemento crucial para experimentar lo Unheimliche: hay que ponernos en el lugar de quien afronta los acontecimientos del relato. En segunda instancia,

postula la soledad, el silencio y la oscuridad como elementos nucleares en la angustia infantil, y que “en la mayoría de los hombres aún no [se halla] extinguida por completo” (p. 251).

\*\*\* \*\*

De manera similar a la forma expuesta con TS, se presentan ahora referencias sobre el momento y condiciones de producción del texto, así como algunos aspectos relevantes del autor en relación con DU tomados de Klimkiewicz (2014), Strachey (1955 en Freud, 1919/1985) y Jones (1961).

### **Publicación, edición y traducción**

Su autor fue Sigmund Freud. Publicado en Viena, Austria para el otoño (septiembre-noviembre) de 1919, en la revista *Imago* en lengua alemana.

Este texto fue terminado mientras trabajaba en *Más allá del principio del placer* (Klimkiewicz, 2014), pero, según afirma Strachey en su breve *Nota introductoria* al texto: “nada se sabe sobre la fecha de su primera redacción o sobre la medida en que lo modificó, pero la nota de *Tótem y tabú* (...), muestra que ya en 1913 el tema rondaba su pensamiento”, lo que sí se sabe es que “Freud en una carta a Ferenczi del 12 de mayo de ese año [1919], donde le dice que ha rescatado un **antiguo manuscrito del fondo de un cajón y lo está reescribiendo**” [destacado propio] (p. 217).

Aun en la incertidumbre de una fecha de redacción exacta, es conocido que esa década fue de hitos en la obra freudiana. Con textos de corte sociocultural como *Totem y tabú* (1912-1913<sup>115</sup>), sus *Conferencias de introducción al psicoanálisis* (1914-1917), célebres casos clínicos como el «Presidente Schreber» (1910) y el «Hombre de los lobos» (1914), sus *Trabajos sobre la técnica* (1911-1915) y, por supuesto, «la Bruja» (*Trabajos sobre metapsicología*<sup>116</sup>, 1915); es entonces que

---

<sup>115</sup> Las fechas en este párrafo son de escritura y no necesariamente de publicación.

<sup>116</sup> En una carta fechada el 2 de abril de 1919, Freud replica a Lou-Andreas Salomé: “¿Dónde está mi Metapsicología? En primer lugar, no ha sido escrita aún [completa, Freud había prometido 12 textos]. No me es posible elaborar el material de manera sistemática; la índole fragmentaria de mis observaciones y el carácter

el lugar destinado al viejo manuscrito -el fondo de un cajón- no parezca casualidad. De hecho, Freud consideraba a DU como un trabajo poco relevante e incluso pequeño:

Así lo afirma Freud en las cartas a Ferenczi del 12 de mayo de 1919 y del 10 de julio del mismo año. Sin embargo, era una época muy productiva de Freud, como él mismo lo había anticipado en una carta a Ferenczi de 1913 en donde le dice que sus ideas le vienen en ciclos septenales: 1891 con la *Afasia*, 1898 con la *Interpretación de los sueños*, 1904-05 con el *Chiste*, 1912-13 con *Totem y tabú*, y que entonces no esperara nada de él hasta 1919-20. (Klimkiewicz, 2014, p. 12).

Además de dicha productividad, “tenía a sus espaldas veinticinco años de experiencia psicoanalítica sobre la cual basar sus construcciones teóricas, y sus facultades intelectuales estaban en su apogeo” (Strachey en Freud, 1915, p. 102). Entonces, la reescritura que representa ese “rescate” del fondo de un cajón no fue en cualquier momento, sin embargo nunca llegó a mecanografiarlo, “tal vez por apuro, o por falta de interés o de tiempo, Freud entregó el manuscrito directamente al editor, lo que trajo aparejado evidentemente algunos malos entendidos que se fueron transmitiendo en las ediciones y traducciones posteriores<sup>117</sup>” (Klimkiewicz, 2014, p. 13).

Los principales malentendidos ocurren en el primer capítulo de DU, mismo que Strachey anuncia como una especie de mal necesario:

---

esporádico de mis ideas no lo permitirían. Sin embargo, si vivo diez años más, puedo seguir trabajando durante todo ese tiempo, no me muero de hambre, no soy asesinado, no quedo demasiado sumergido por la desdicha de mi familia o de quienes me rodean —y es pedir que se den muchas condiciones—, entonces prometo hacer ulteriores contribuciones a ella. En esta línea, una primera estará contenida en mi ensayo “Más allá del principio de placer” (Strachey en Freud, 1915, pp. 103-104). Sobre el marcado tono sombrío de Freud en esta carta se ampliará en el siguiente subapartado.

<sup>117</sup> Cabe destacar que tampoco fue reescrito ni revisado posteriormente por Freud, como sí ocurrió con otros textos, aun cuando se conoce que era un tanto receloso respecto a la forma en que su obra era difundida, Jones (1961) afirma que tuvo numerosos malentendidos con él por motivos de errores e imprecisiones en la traducción de su obra al inglés. Para esos propósitos incluso su título resultó difícil, lo cual puede apreciarse en algunas de sus traducciones *The uncanny* (al inglés), *L'inquiétante étrangeté* (al francés), *O estranho* o *Inquietante estranheza* (al portugués), *Il perturbante* (al italiano), *Lo ominoso* o *Lo siniestro* (al español). Cabe recordar que en la edición de LK (2014) se optó por no traducirlo, y nuevamente se considera oportuno remitir a la nota *Sobre la palabra Unheimliche* (pp. 25-29) que antecede a la obra para el esclarecimiento de esa decisión, misma que atiende a lo intraducible del término.

La primera sección del presente escrito plantea, con su extensa cita de un diccionario alemán, particulares dificultades al traductor. Esperamos que los lectores no se dejen desalentar por este obstáculo inicial, ya que el artículo rebosa de un interesante y significativo contenido, y va mucho más allá de las meras disquisiciones lingüísticas. (1955 en Freud, 1919, p. 218)

Las dificultades no fueron solo para quien traduciría posteriormente la obra sino, como ya fue dicho, para su primer editor. Freud se remite a dos diccionarios, para ambos el editor comete fallas y omisiones. Con el diccionario de Sanders<sup>118</sup>, Freud indica que debe copiarse todo lo que referencia en una nota pero no copia completo, su editor omite algunas frases; con el diccionario de los hermanos Grimm<sup>119</sup>, Freud -al ser varias páginas las que tendría que citar- selecciona algunos párrafos, marcando el inicio y el final de los mismos, lo que supondría copiar también lo que hay en medio, no obstante, “el editor -tal vez por apuro, distracción u obediencia ciega- no lo hace, y copia literalmente aquello que figuraba en el manuscrito sin darse cuenta que eran las referencias que él debía tener en cuenta para completarlo” (Klimkiewicz, 2014, p. 14), es decir, lo *central* queda por fuera, de ahí que muchos fragmentos parezcan sin sentido.

Estamos, al menos antes del trabajo de LK, ante un texto guardado por su autor largos años en el fondo de un cajón y considerado de poca importancia, que no fue resguardado mediante copia mecanográfica, fue mutilado en su nacimiento por el editor, a lo que se suma

---

<sup>118</sup> “Daniel Hendel Sanders (1819-1897) era traductor, escritor y lingüista. Fue autor de varias obras, entre ellas varios diccionarios de lengua alemana (de vocablos, sinónimos, ortografía, etc.), literatura, e incluso un libro sobre el diccionario de los hermanos Grimm que Freud también cita en este texto”. (Klimkiewicz, 2014, p. 68, Comentario VII)

<sup>119</sup> “Jacob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) Grimm, más conocidos como los "hermanos Grimm", además de ser famosos por sus célebres cuentos infantiles (*Blancanieves*, *La cenicienta*, *La bella durmiente*, *Hansel y Gretel*, *Pulgarcito*, etc.), son considerados los fundadores de la filología alemana. Se apasionaron por la investigación lingüística, mitológica y de gramática comparada. El *Deutsches Wörterbuch* es un diccionario de 33 tomos que los hermanos Grimm comenzaron a escribir en 1838 y que continuaron varios eruditos luego de la muerte de ambos. Es considerado uno de los más importantes diccionarios de la lengua alemana y es una obra más etimológica e histórica que normativa, por lo que se caracteriza por estar plagada de citas de escritores. El uso de este diccionario, junto con el de Sanders, deja implícita la seriedad de las referencias utilizadas por Freud en este texto, al citar a las autoridades máximas en lengua alemana” (Klimkiewicz, 2014, pp. 69-70, Comentario IX)

que tales amputaciones fueron replicadas sin corregir en subsiguientes ediciones y traducciones, además de -al menos el primer capítulo- una mala promoción a la lectura por su comentador.

### 1919. Gris contexto de publicación

“No recuerdo época en mi vida en que mi horizonte se mostrara tan negro” escribía Freud a Jones (1961, p. 11) por motivo de los difíciles años posteriores a la Gran Guerra: frío, enfermedad, incomunicación con algunos familiares, colegas y amistades incluso por meses, escasísimos ingresos, eran algunas de las circunstancias que afrontaba Sigmund.

En cartas a Jones, Freud parece autorretratarse en medio del terrible paisaje mundial: “Usted no va a escuchar quejas. Todavía estoy en pie y no me siento responsable de porción alguna de la tontería del mundo” (p. 10). Precisamente, aprovechó la caída en el volumen de su consulta debido a la situación bélica para usar el tiempo con el que ahora contaba para escribir más. En una carta semanas más tarde escribe:

Cuando nos encontremos, cosa que confío será en este año, usted verá que me siento inmovible aún y listo para cualquier emergencia, pero esto solo en el plano del sentimiento, porque mi razonamiento se inclina más bien al pesimismo... estamos pasando por una mala época, pero la ciencia tiene el ingente de hacernos enderezar la nuca (Freud en Jones, 1961, p. 11)

Freud veía en la «ciencia» psicoanalítica un aliciente para continuar<sup>120</sup>, pese a que para esos tiempos recibía duras críticas a su trabajo, por ejemplo en Alemania, Hoche en distintas reuniones de neurólogos y alienistas decía que se trataba de “«inadmisibles esfuerzos místicos, ocultos bajo un velo científico»” (Jones, 1961, pp. 13-14). Diferente era la situación en

---

<sup>120</sup> O quizá un poco la ciencia en general, pues para “octubre de 1919, recibió Freud el título de Profesor de la Universidad. Dijo que se trataba de un «título hueco», ya que no implicaba participación alguna en el Consejo de la Facultad. Pero tampoco significó, por suerte, ninguna responsabilidad docente” (Jones, 1961, pp. 19-20).

Inglaterra, donde el auge del psicoanálisis más bien se volvió doctrinal, de culto, asunto que también incomodaba a Freud y otros estudiosos del psicoanálisis.

Con todo y su estoicismo, un acontecimiento fatal se avecinaba: justo entrando el otoño de 1919, cuando terminaba de pasar unas vacaciones, “el 9 de septiembre inició el incómodo viaje a Hamburgo, vía Munich, para ver a su hija Sophie. Esta resultó ser la última visita que le hacía, ya que ella falleció apenas cuatro meses más tarde” (1961, p. 13), murió por neumonía gripal con 26 años, dejando dos hijos. Al día siguiente de conocer la tragedia, Freud escribía a Jones “a todos nos llegará el turno y ahora me pregunto cuándo será el mío. Ayer he pasado por algo que me hace desear que ese día no tarde en llegar” (1961, p. 21). Y tardaría, tanto como para sufrir los flagelos de una segunda gran guerra.

### «Unheimliche» más allá de DU en la obra escrita de Freud

En total se cuentan diez apariciones y aluden a aspectos sumamente variados -así como variados son los significados del término según la revisión freudiana, a continuación una extensa cita que detalla las ocasiones en que lo Unheimliche sobreviene:

Es una sensación que surge ante el *déjà-vu*, o sea, ante el recuerdo de un fantasma inconsciente;\* acaece también frente al espiar con las orejas la escena primaria;\* lo propio, ante la certeza de que lo pensado ha de tener concreción forzosamente efectiva;\* incluye, sin duda, la respuesta ante lo inhabitual, lo incomprendido, lo inesperado,\* no menos que las creencias animistas;\* caracteriza, también, **un modo de reaccionar ante el peligro,\*\* el cual es, muchísimas veces, no otra cosa que algo antiguo y familiar que cayó bajo la represión y que, así, retorna** (por ejemplo en la hipnosis);\*\* este último ítem, además, **tiene que ver con «lo de la propia casa» (*heimlich*),\*\* y, finalmente, **implica a la temida castración\*\* tanto como a la prisa con la cual la ontogenia debe resumir la filogenia.\*\*** [destacado propio] (Harari, 1998, pp. 23-24)<sup>121</sup>.**

---

<sup>121</sup> Cada uno de los asteriscos remite a un texto freudiano diferente en el que se encuentra la palabra *Unheimliche*, las citas de doble asterisco (inclusive) corresponden a un momento posterior cronológicamente en el conjunto de sus publicaciones.

Tal y como destaco, es a partir de estas citas en las que se encuentra -como era, quizá, de esperar- una concordancia conceptual más marcada con lo planteado en su escrito DU, es decir, su indagación hizo que le diera un tratamiento distinto después de haberla realizado. Vale agregar que el recuento proporcionado por Harari (1998) coincide con su correspondiente en el índice alfabético según materias -presentes en el Tomo XXIV de la editorial Amorrortu, elaborado por James Strachey y Angela Richards<sup>122</sup>. El rango de fechas entre las cuales Freud se ocupó, o al menos menciona este término, va de 1901 en *Psicopatología de la vida cotidiana*, hasta 1938 en *Esquema del psicoanálisis*. Esto de alguna manera da cuenta de la cantidad de tiempo en la que Freud elucubró acerca de lo «unheimliche».

---

<sup>122</sup> El término aparece bajo las acepciones: “ominosidad” y “ominoso”. No se ubicaron bajo la palabra “siniestro” o “inquietantemente extraño”, que representan las otras formas en las que se ha traducido “Unheimliche”.

## 6. Ojo al ojo. Esquicia especular

En el presente capítulo se presentan las propuestas estéticas y teóricas sobre la locura que TS y DU, a su manera, aportan

– Al fin en materia...

– ¿Cómo dice?

– Sí, disculpe que lo interrumpa, pero hasta ahora se ha flanqueado las obras en cuestión y, aún con las aclaraciones hechas al respecto, da la sensación de que han corrido las páginas ¡más de cien! antes de tratar directamente DU y TS.

– Estimado Sickmund, tiene usted razón. Al menos la paciencia fue suficiente.

– Y casi insuficiente. Por ese motivo me adelanté a intervenir antes del espacio originalmente dispuesto para mí, según entiendo el octavo capítulo. Cuénteme, ¿de qué manera expondrá sus hallazgos sobre la locura en cada obra?

– Empezaré justamente así, presentando las propuestas estéticas y teóricas primeramente de cada obra, para luego realizar una contrastación entre ambas, de ahí el nombre “esquicia especular”, esto lo efectúo en el último subapartado de este capítulo, pero especialmente en el siguiente capítulo de discusión. Para el abordaje de cada propuesta me remito a la subdivisión propuesta en la *Estrategia del Método investigativo*, la cual consta de tres niveles.

– ¡Claro! lo recuerdo, el primero es lo explícito o lo que los autores dan a ver tal cual; el segundo, lo implícito o lo que se infiere a partir de elementos visibles en la obra, lo que los autores dan a ver como oculto; y tercero, lo que solo quien mira puede ver, de lo que los autores no tienen garantía de que sea visto, pues es lo propio de quien mira siempre a partir de la obra presentada.

– ¡Exacto! Texto, subtexto y lectura. Veo que ha seguido de cerca mis palabras.

– Para eso fui invitado, tiene mi atención y, de momento, también mi silencio.

– No dude de intervenir en cuanto le parezca oportuno.

– Pues ya que lo menciona, me gustaría que inicie entonces con TS.

– De acuerdo, empecemos.

### 6.1. *The Shining. Texto*<sup>123</sup>

En la película se disciernen tres escenas en las que se alude explícitamente a la locura o a alguna cuestión asociada a ella. La primera de ellas es casi al inicio, durante la entrevista hecha a Jack Torrance por su potencial empleador, el señor Ullman, este último le relata:

Mi antecesor en este puesto contrató a un tal Charles Grady de vigilante de invierno. Vino aquí con su esposa y dos hijas de unos diez años. Tenía magníficas referencias y parecía, dicen, un tipo muy normal. Sin embargo, a mitad del invierno debió *perder la razón*. Atacó a su familia y mató a todos con un hacha. Los amontonó en una de las habitaciones, y después se metió su escopeta en la boca.

La policía lo atribuyó a *la llamada* «fiebre de las cabañas» una reacción claustrofóbica que se produce cuando la gente está encerrada en grupo durante mucho tiempo<sup>124</sup>. [destacado propio] (Kubrick, 1980, 8:36-9:33)

Prestando atención a la versión original del guion, se puede apreciar que en español se pierden algunos matices valiosos y fueron destacados en cursiva. En primera instancia, es algo diferente “perder la razón” que “suffered some kind of a complete mental breakdown”, pues lo segundo es un tanto más drástico, podría tomarse como “sufrió una especie de colapso mental total”. De seguido, se omite por completo la frase “He ran amok”, quizá porque «amok» aun existiendo en lengua inglesa, francesa y alemana, no tiene un equivalente en español, por

---

<sup>123</sup> Para una más sencilla comprensión de las categorías «texto», «subtexto» y «lectura», se recomienda remitirse al capítulo 3. Método investigativo, particularmente a la Estrategia, fundamentada en la definición de lo Unheimliche de Schelling: «aquello destinado a lo oculto que sale a la luz».

<sup>124</sup> Subtitulado de la película a partir del original en inglés: “Well, my predecessor in this job hired a man named Charles Grady, as the winter caretaker. He came up here with his wife and two little girls of about eight or ten. And he had a good employment record, good references and from what I've been told, I mean, he seemed like a completely normal individual. But at some point during the winter, he must have suffered some kind of a complete mental breakdown. He ran amok and eh... killed his family with an axe, stacked them neatly in one of the rooms in the West Wing, and then he um... then he put eh both barrels of his shotgun in his mouth. The police eh... they thought that it was what the old-timers used to call cabin-fever, a kind of claustrophobic reaction which can occur when people are shut in together over long periods of time”. Este fragmento y los siguientes han sido tomados del guion post producción de TS, obtenido del sitio web *Internet Movie Script Database* (IMSDb), desde la dirección electrónica: <https://www.imsdb.com/scripts/Shining-The.html>

lo tanto cabe hacer una pequeña indagación lexical, pues incluso es una palabra de difícil aprehensión a nivel occidental:

Considerando el tiempo en que europeos han escrito intermitentemente sobre el amok -más de quinientos años al día de hoy-, aún sorprende encontrar una estela de confusión sobre este tema. A pesar de la seguridad con la que han escrito varios autores sobre este tipo de comportamiento, sus teorías difieren prácticamente en todos los aspectos del fenómeno, desde sus características hasta sus causas, incidencia, desarrollo histórico, su peculiaridad malaya, incluso los mismos orígenes etimológicos de la palabra. (Ugarte, 1992, p. 182)

No obstante, pueden encontrarse algunos consensos generales al respecto, por ejemplo Bustamante (2013, p. 1824) define «amok» como una palabra malaya “que significa «ingresar violentamente a batalla», se caracteriza por un comportamiento violento y descontrolado que la persona no recuerda, generalmente descrito como un episodio único asociado a rasgos disociativos notables, más frecuente en hombres que en mujeres”, usualmente asociada a una posesión maligna transitoria; lo cual coincide con la aproximación de Llopis (2002), quien además agrega algunas otras significaciones: una “caricatura de hipermasculinidad”, una “forma de protesta social”, una “válvula de escape” y un “tipo de rabia narcisista”, cerrando con que “otros autores han asociado el Amok con epilepsia, esquizofrenia y con estados postfebriles” (p. 332).

La cuestión febril acerca al segundo aspecto que en la traducción se pierde, pues se omite que la “fiebre de las cabañas” es llamada así por los “old-timers”, gente mayor o de muchos años<sup>125</sup>. Tanto el origen malayo -tomado por la psiquiatría antropológica y actualmente transcultural- de «amok» como el uso algo vetusto del término «cabin-fever» destacan por su carácter popular, es decir, términos acuñados ante la manifestación de cierto fenómeno en su

---

<sup>125</sup> Así como en la película Dick Hallorann menciona que fue su abuela quien llamaba «shining» al enigmático don.

particularidad y propagados ante la repetición de acontecimientos identificados como relativamente similares.

Hechas estas precisiones, la locura aparece como un *colapso* o *pérdida* de la razón y una *reacción* al encierro. En cuanto a la pérdida, hay un paso de “verse como un individuo completamente normal” a un desenfrenado «amok», producto de un “completo colapso mental”. Lo “completo” en ambas frases para indicar un giro rotundo, diametral. Respecto a la reacción, en la explicación policiaca se percibe un tono causal, como si el hecho de compartir una condición de encierro por mucho tiempo con las mismas personas fuera suficiente para enloquecer vía «fiebre de las cabañas». En todo caso, el resultado fue la matanza por parte de Grady de su familia con un hacha y a sí mismo con una escopeta.

La segunda escena en la que se da a ver explícita y textualmente la locura o alguna expresión cercana semánticamente a ella, es cuando Jack tiene una pesadilla, luego de haberse quedado dormido sobre la mesa y al lado de su máquina de escribir. No es cualquier pesadilla, de hecho guarda muchísima relación con la escena anterior. En palabras del propio Jack: “Tuve una horrible pesadilla. El sueño más espantoso de mi vida. Soñé que te mataba a ti y a Danny. Y no sólo les mataba. Les cortaba en pedacitos. ¡Dios mío! Me estoy volviendo loco”<sup>126</sup> (Kubrick, 1980, 1:00:04-1:00:40). Cabe indicar que quien lo despierta de esta pesadilla es Wendy, pues escucha los gritos de Jack desde otro lugar del hotel y corre a socorrerlo. Tanto por los gritos durante el sueño, como por su reacción y palabras al despertar, puede deducirse que Jack sufría de esta producción onírica, cuyo contenido es muy coincidente con lo narrado por Ullman en la entrevista. Incluso, el énfasis “Y no sólo les mataba. Les cortaba en pedacitos” es muy similar a la forma en que Grady mata a su familia, si es con un hacha habrá sido por bruscos cortes, quizá descuartizamiento. La última expresión “¡Dios mío! Me estoy volviendo loco” da cuenta de un *devenir* o *transformación*, mientras que la frase en el original inglés “Oh

---

<sup>126</sup> Subtitulado de la película a partir del original en inglés: “I had... I had the most terrible nightmare I ever had. It's the most horrible dream I ever had. I dreamed that I... that I killed you and Danny. But I didn't just kill you, I cut you up into little pieces. Oh my God, I must be losing my mind!”.

my God, I must be losing my mind!” refiere nuevamente a la *pérdida*, en este caso de la mente o coloquialmente perder la cabeza.

La tercera escena en que se menciona la locura es cuando Wendy busca a Jack y lo encuentra solitario en el Gold Room, al hablarle parece sacarlo -nuevamente- de algún tipo de trance, esta vez en vigilia (según Jack, él estaba tomando un bourbon y hablando con el camarero, un tal Lloyd). Wendy, llorando, le dice: “En el hotel hay alguien más. Hay una loca en una habitación. ¡Quiso estrangular a Danny!”; Jack la mira y profiere: “¿Estás loca?<sup>127</sup>”. Como puede verse, hay dos momentos en que se alude a la locura: la loca que quiso estrangular a Danny y en modo de pregunta ante la afirmación anterior, ambas *atribuciones* a alguien más. ¿Se supone loca a la mujer vista por Danny precisamente por intentar estrangularlo? Jack antes había golpeado a Danny –justamente de eso hablaba con Lloyd antes de que Wendy llegara- y, como se vio, incluso soñó con hacerle daño. De hecho Wendy hasta hace poco había sospechado y culpado a Jack, pues además de sus antecedentes el relato de su pesadilla estaba muy fresco. Respecto a la pregunta “¿Estás loca?”, que en inglés tiene un tono mucho más severo (“Are you out of your fucking mind?”) y cercano a *estar fuera* de sí, es una curiosa atribución por parte de Jack, pues achaca locura a Wendy por creer que hay alguien más en el hotel, cuando apenas un instante antes él mismo estaba conversando con otro alguien más.

\* \* \*

En suma, la manera en que se da a ver la locura en TS está vinculada con lo agresivo incluso macabramente homicida, siendo que en estas tres escenas aparece relacionada con hacer daño a algún familiar y/o a infantes: el predecesor de Jack enloqueció y mató; Jack soñó que mataba y lo atribuye a que está enloqueciendo, teme de ello; y otras personas son acusadas de locura por motivos atribuibles a él mismo (hacer daño a un niño y creer que hay alguien

---

<sup>127</sup> Subtitulado de la película a partir del original en inglés: Wendy: “Jack, there's someone else in the hotel with us. There's a crazy woman in one of the rooms. She tried to strangle Danny.”; Jack: “Are you out of your fucking mind?”

más en el hotel). Por último, las formas en que se presenta la locura a nivel explícito son a manera de pérdida, colapso, reacción, transformación o como atribución a alguien más... todas ellas indican un paso de una condición o entidad a otra, un movimiento. Estéticamente podría decirse que en este nivel la representación de la locura no solo puede resultar inquietante, sino que la forma misma en que se presenta es inquieta, móvil.

## *6. 2. The Shining. Subtexto*

Si en el subapartado anterior primó una aproximación a la literalidad de la obra, ahora corresponde identificar puntos en los que algo se muestra como oculto, algo del orden de lo inexplicable, incomprensible o, si se quiere, irracional. Como se verá, también se incluye lo entreabierto y aquello que, mostrado como oculto, es revelado. En estas tres vertientes se presentan agrupados y en viñetas los elementos de la película según corresponde.

### Lo mostrado como oculto

- Tony: Según Danny, Tony es “un pequeño niño que vive en mi boca”, para Wendy es su amigo imaginario; para Dick Hallorann una voz producto del talento de Danny de resplandecer. Sin embargo, en ningún momento se muestra a Tony si no es por medio de Danny: con el ademán de su dedo y/o una voz ronca. La segunda vez que Tony interviene es particular por dos motivos: es cuando el niño tiene la previsión de que Jack estaba a punto de llamar anunciando que obtuvo el trabajo, luego además desmaya debido al impacto de las horrosas imágenes en el hotel; y el segundo motivo es porque hay un momento en que Tony y Danny conversan pero solo se observa a Danny en el baño, sin que se le vea el rostro directamente, por lo que no se ve si es el joven Torrance quien produce la voz de Tony. Si bien se puede suponer, no se puede asegurar. He ahí lo que se muestra oculto. La perspectiva visual del espectador es esta:



Figura 5. Danny (y Tony)

Desde esta perspectiva no se ve quien habla. Luego, hay otro encuadre en el cual se puede ver a Danny frente al espejo conversando. Si bien nuevamente se puede suponer que el reflejo es reacción directa a la imagen frente a él, el enfoque nunca es directamente sobre el rostro de Danny.



Figura 6. Tony y Danny

La toma se acerca cada vez más y, si bien se puede ver un movimiento en la barbilla del niño, ni su boca ni su brazo pueden verse en este ángulo, solo se los ve en el espejo<sup>128</sup>.



**Figura 7.** Tony (y Danny)

Es al menos inquietante que Kubrick haya decidido mostrar de esta manera un diálogo tan importante pues, como ya fue dicho, es cuando Danny tiene un espantoso augurio. Esto no ocurre sin insistencia de Danny, pues quiere saber por qué Tony no quiere que vayan al Hotel. Siguiendo el guion:

- Tony, ¿por qué no quieres ir al hotel?
- *No lo sé.*
- Sí lo sabes. Anda, dímelo.
- *No quiero.*
- ¡Anda!
- *No*<sup>129</sup>. (00:11:22-00:11:36)

<sup>128</sup> En el subapartado 6.3. *The Shining*. Lectura, se profundizará en el uso de los espejos en esta película. De momento también cabe recordar el estatuto de lo «inmirable» discutido en el capítulo *Lentes: puntualizaciones sobre la mirada*.

<sup>129</sup> En las citas en que no se presenta el guion original en inglés es debido a que no se considera que haya diferencias u omisiones de relevancia en la traducción.

Las respuestas de Tony: “no sé”, “no quiero” y “no”, previo a la pavorosa revelación, dan cuenta de una reticencia y, del lado de Danny, de una curiosidad perseverante. Llama la atención que Danny sepa que Tony sabe, quizá porque en una escena previa ya Tony había conversado con Wendy (él la llama señora Torrance), haciéndole saber que no quiere ir al hotel.

Posterior al desfallecimiento del infante, una pediatra lo revisa y hace algunas preguntas, es aquí donde Danny oculta a Tony diciendo: “No quiero hablar más de Tony”, incluso antes menciona que esa entidad se esconde en su estómago si lo buscan en su boca. Resulta importante destacar un movimiento inverso más adelante en la película, pues luego es Tony quien no deja ver al joven Torrance. Esto ocurre luego de que el niño empieza a exclamar «*Redrum*» y su madre le pregunta qué pasa; Danny, o más bien Tony a través de él dice: “Danny no está aquí, Sra. Torrance (...) Danny no puede despertarse, Sra. Torrance (...) Danny se ha marchado, Sra. Torrance.” (Kubrick, 1980, 01:33:00-01:33:53). En este caso, más que ocultamiento, parece tratarse de una sustitución: otra entidad habita el cuerpo de Danny.

- Final recortado: Este es un punto inverso al mostrar oculto, es decir, se oculta algo que inicialmente se mostraba: otro final. Ya ha sido mencionado en el capítulo *Primera ojeada*, específicamente en el subapartado “Corte de hacha”, que la película originalmente tuvo un final distinto (Roy, 2017). En su momento dejé entrecortado el relato, ahora es tiempo de retomarlo. En la versión acortada lo último que se sabe y se ve de Jack Torrance es haber muerto congelado en algún lugar del jardín-laberinto, pero en la escena suprimida se presenta a Wendy y Danny en un hospital siendo atendidos y a la vez notificados de que el cuerpo de Jack no fue encontrado...

Ese final abierto cambia el matiz que Kubrick da al enigmático desenlace, pues su cadáver no es hallado y lo siguiente es ver una fotografía en la que aparece Jack o alguien muy similar a él, pues dicha imagen fue captada el 4 de julio de 1921, Jack sería un viejo. Final abierto en el que resuenan las palabras del vigilante anterior, Charles Grady, a Jack: “Usted ha sido el vigilante siempre” (01:28:31).



**Figura 8.** Des-enlaces

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 (Kant, 2015).

- Mujer(es) de la habitación 237: Sobre esta habitación propiamente se tratará más adelante, no obstante en ella ocurre un triple develamiento digno de señalar. Cuando Jack se dirige a este lugar a investigar -producto de que Danny cuenta a su madre que hay una “mujer loca ahí”-, primeramente se ve cómo se abre la puerta del baño, posteriormente la cortina de la bañera y, por último, el esbelto cuerpo de una joven mujer desnuda pierde su apariencia lozana y -vista en el espejo- se ve putrefacta, arrugada y de edad avanzada. ¿Son dos mujeres? O, ¿es una misma que, pasados los filtros (puerta, cortina, belleza) que sirven de redoblantes al suspenso, atrae para luego espantar?

El plural al inicio del párrafo anterior no se debe precisamente a este último cuestionamiento, sino más bien a la duda que surge respecto a si es esa misma entidad a la que Danny achaca haberle hecho daño. No se sabe. No hay seguridad de que la “mujer loca” de la que habla Wendy sea la misma, ni que se haya presentado de la misma manera a Jack y a Danny. Es improbable que al niño se le apareciera desnuda incluso seductora, pero,

nuevamente, no es mostrado. En su momento Jack atribuye al propio niño el hacerse daño, pues si ni él ni Wendy fueron<sup>130</sup>, materialmente solo queda esa opción.

Hay otros, y me atrevería a asegurar que solamente dos momentos más en el que se puede inferir una acción material de lo metafísico y están justamente en el siguiente punto.

- La liberación de Jack: Luego de la fuerte discusión, amenaza e intimidación de Jack a Wendy y golpe de Wendy a Jack con un bate de baseball que lo hace perder el conocimiento, esta lo encierra en la bodega de enlatados. En la escena puede percibirse que a ella le cuesta abrir la puerta de hierro pues cuenta con un fuerte cerrojo y una especie de picaporte de refuerzo, por lo que luego de introducirlo en tal lugar no hay manera de salir si no es que alguien abriera desde fuera. Nunca se muestra quien abre.

Humanamente solo hay dos opciones: Wendy y Danny. A la primera se la podría descartar pues es quien con gran temor y dificultad lo encerró, e incluso se fue del sitio; el segundo no tanto, pues aunque tiene un cerrojo a una altura a la que Danny no llegaría por su estatura, podría ingeniárselas para hacerlo, sin embargo, así como a Wendy, tampoco puede atribuírsele la voluntad de liberarlo. Danny no, ¿y Tony? Cabe recordar que es justo en esos momentos en los que Tony ha tomado el control del cuerpo de Danny (“no está, no puede despertarse, se ha marchado”), pero a su vez huelga precisar que es Tony quien desde un inicio ha advertido de no ir al hotel pues corren riesgo ahí.

Fantasmagóricamente se abre otra opción y es la que Kubrick (1980) asoma sin mostrar, pues lo hace a través del sonido. Es posterior a cierta negociación entre Jack y la voz de Charles Grady que se escuchan los cerrojos moverse, pero tampoco se ve ni se oye la puerta abrirse.

Vale traer a colación el otro momento en el que hay una acción material ejecutada presuntamente por una entidad o fuerza espectral: la apertura de la habitación 237. De esta no hay ningún indicio que pueda hacer sospechar de alguien en particular y quizá es ese también

---

<sup>130</sup> Se puede dudar de ambos, especialmente de Jack, de él particularmente porque las heridas ocurren en el cuello y la ropa está desgarrada en su hombro izquierdo, ¿justo la misma zona que tiempo atrás Jack lesionó en Danny? En su momento le dislocó el hombro.

un aspecto especialmente oscuro dentro de lo que se muestra, inclusive de lo que se muestra como oculto.

A propósito de puertas...

### Lo entreabierto

- Los eufemismos de Grady: es destacable la forma en que este personaje sugiere acciones en Jack de máxima violencia, utilizando palabras fuera de cualquier sentido concreto. Por ejemplo en la conversación en el baño del Gold Room:

Tal vez necesiten [Wendy y Danny] unas palabritas. Si me permite decirlo, quizás algo más. A mis niñas tampoco les gustaba el hotel al principio. Una de ellas llegó a robar una caja de fósforos y trató de incendiarlo. Pero yo [hace una pausa y enfatiza] las *escarmenté*. Y cuando mi mujer quiso impedir que cumpliera mi deber yo la [otra pausa] *escarmenté* también<sup>131</sup>. [destacado propio] (Kubrick, 1980, 01:30:46-01:31:31)

Evidentemente, por más severo que pueda ser un escarmiento, su finalidad es la de evitar que alguien repita algo, usualmente un error. En el caso de Grady, este eliminó el alguien, para que ese algo no se repita. En inglés usa la palabra «correct», que precisamente se acerca más a esta idea de reconducir por el buen camino. Llama la atención el ritmo de la conversación, ya que es justo antes de usar el eufemismo que hace pausas, como si requiriera de cierto tiempo y esfuerzo para hacer el ajuste. Curiosamente, lo hace de manera idéntica en la conversación previa a la liberación de Jack de su encierro en la bodega de alimentos enlatados: “Sr. Torrance, veo que difícilmente habrá podido ocuparse del [pausa] *asunto* que discutimos (...) Me temo que va a tener que *ocuparse del asunto* [pausa] *de la forma más enérgica,*

---

<sup>131</sup> Subtitulado de la película a partir del original en inglés: “Perhaps they need a good talking to, if you don't mind my saying so. Perhaps a bit more. My girls, sir [Torrance], they didn't care for the Overlook at first. One of them actually stole a packet of matches and tried to burn it down. But I corrected them, sir. And when my wife tried to prevent me from doing my duty I corrected her.”

Sr. Torrance. Me temo [pausa] que es la única *solución*<sup>132</sup> [destacado propio] (Kubrick, 1980, 01:55:39-01:57:15). Con esta manera algo envuelta de decir las cosas, deja ver la intención ocultando la acción, la cual, gracias a las descripciones de los eventos ocurridos puede inferirse, aunque no de forma precisa.

Este recurso, que recuerda a la elipsis, se da en el segundo punto de lo entreabierto.

- El resplandor en Dick Hallorann: Si bien las visiones por resplandecer de Danny sí son mostradas en la película, las del otro personaje que explícitamente menciona poder resplandecer no. Es Dick Hallorann, el cocinero en jefe del hotel, quien explica al joven Torrance lo que sabe acerca de este fenómeno o talento, pero no se da a ver lo que él ve. Desde el inicio Hallorann oculta a Wendy cómo sabe que a Danny le dicen Doc. Hay, no obstante, una escena en la que se observa a Dick teniendo la espantosa visión que lo hace contactarse y luego ir al hotel. Esta visión parece ser transmitida por Danny, lo cual posteriormente Grady corrobora diciendo a Jack que el niño contactó a Hallorann para que intervenga.

Como se vio en el capítulo 5. Primera ojeada, en el subapartado «Stanley Torrance», esta escena se grabó ciento sesenta veces, lo cual hace suponer que hay un interés muy específico en Kubrick por mostrar a quien ve, ocultando lo que ve. Lo que por un momento parece ser el contenido que Danny transmite a Dick, pasa a ser la perspectiva en primera persona de Jack entrando a la habitación 237. Esta entrada ya fue comentada antes, pero ahora cabe agregarle un filtro adicional (además de la puerta, cortina y belleza): no se sabe, al menos en primera instancia, quién está ingresando a dicho lugar, apenas si se ve una mano que empuja la puerta.

Con este modo de mostrar las cosas, cabe preguntarse por la forma en que funciona el resplandor, pues podría pensarse que Danny está transmitiendo a Hallorann lo que Jack ve. De esta forma es -nuevamente- una visión resplandeciente de Danny, pero mostrada a Hallorann. Si Jack tiene la facultad de resplandecer o si es el resplandor del Hotel Overlook el

---

<sup>132</sup> Subtitulado de la película a partir del original en inglés: “Mr. Torrance, I see you can hardly have taken care of the business we discussed (...) I fear that you will have to deal with this matter in the harshest possible way, Mr. Torrance. I fear that is the only thing to do”.

que brinda las sensaciones a Jack -o alguna otra posibilidad, se tratará más adelante en este mismo apartado. Por ahora lo que se puede decir es que el don, talento, fenómeno de resplandecer es también algo que se muestra entreabierto.



**Figura 9.** Resplandeciendo

### Lo mostrado como oculto que luego se revela

En este subapartado se trabajarán cinco aspectos que siguen el movimiento del título en cuestión y que también guardan relación con la locura, o al menos con aquello del orden de la sinrazón. Tales revelaciones se presentan en orden cronológico.

La primera revelación ocurre casi al inicio de la obra, de hecho se da a entender que hay un doble ocultamiento: el primero es previo a la entrevista entre Jack y el señor Ullman, el segundo ocurre en la entrevista misma, pero son presentados a la inversa:

- Bueno, antes de dejarlo con Bill hay otra cosa que querría mencionar. No pretendo impresionarle pero es algo que hizo que otros se arrepintieran.
- Estoy intrigado.
- ¿No le dijeron nada en Denver de la tragedia que tuvimos aquí en el invierno de 1970?
- Me parece que no.
- Mi antecesor en este puesto... [destacado propio] (Kubrick, 1980, 00:08:05-00:08:35)

El diálogo continúa con la primera cita abordada en este capítulo. Como se aprecia, la contraparte empleadora con representación en Denver se reserva decir algo sobre los fatídicos acontecimientos, aun cuando ha hecho arrepentirse a otros potenciales vigilantes del hotel. Llama la atención que se guarden un «detalle» tan importante, especialmente porque, según se indica, entre dicha ciudad y el hotel hay un viaje de unas tres horas y media, por lo que ahorrarle el esfuerzo a tales posibles vigilantes se presenta como secundario respecto al «simple» hecho de mencionar los terribles incidentes. Dejan la tarea a Ullman, quien, a su vez, posterga la mención de la tragedia hasta el último momento posible. Sin embargo lo hace, no sin cierta cautela.

Llama igualmente la atención que las causas a las que apunta Ullman para que sucediera la masacre (la “fiebre de las cabañas”) son mencionadas como la única dificultad real del trabajo en el Overlook Hotel, pero son dichas antes del relato de las acciones de Grady: “Fisicamente, el trabajo no exige mucho. Lo único que puede cansar en invierno es el *tremendo aislamiento* (...) Porque para muchos *la soledad y el aislamiento pueden ser un problema*” [destacado propio] (00:07:20-00:07:52). Cabe recordar que Jack asegura que no y que más bien lo ve como una oportunidad para avanzar en su libro. Sobre esa escritura se retornará en breve, pues se trata de la tercera revelación.

En orden de aparición, la segunda revelación es la habitación 237. Es también digna de advertencia, esta vez como un lugar prohibido<sup>133</sup>. Se muestra oculta en el diálogo entre Dick

---

<sup>133</sup> Retomando un elemento contextual de la *Primera ojeada*, quienes manejaban el Timberline Lodge temían que nadie quisiera volverse a hospedar en la habitación 217 (número que originalmente aparece en la novela de King),

y Danny, quienes hablan sobre la posibilidad de que el hotel también resplandezca, inicia Hallorann:

- Supongo que el hotel Overlook tiene algo parecido a un resplandor.
- ¿Hay algo malo aquí?
- Verás, cuando algo pasa quedan huellas... es como el olor a quemado. Y tal vez cosas que han pasado dejan otro tipo de huellas. No cosas que la gente advierta pero cosas que los que "resplandecen" sí ven. Como también *pueden ver cosas que aún no han pasado y cosas que ocurrieron hace mucho tiempo...* en este hotel pasaron muchas cosas a lo largo de los años y no todas buenas.
- ¿Y la habitación 237?
- ¿La habitación 237?
- Te da miedo esa habitación, ¿no?
- No.
- ¿Qué hay en esa habitación?
- Nada. No hay nada en la 237. A ti no se te ha perdido nada allí así que no entres.
- ¿Entiendes? ¡No entres! [destacado propio] (00:32:17-00:34:07)

Hallorann es más que enfático en que Danny no debe entrar, ¿será debido a cosas que ahí pasaron o a cosas que ocurrirán, o ambas? Nuevamente la dimensión temporal se abre cronológicamente de forma bidireccional... o en espiral<sup>134</sup>.

La siguiente ocasión en que se muestra la habitación 237 es precisamente cerrada, Danny topa con aquella -¿involuntariamente?, pero está cerrada con llave. También cabe

---

por lo que Kubrick optó por la 237, una habitación que no existe (Duncan, 2013). Acá la superstición sirve de prohibición.

<sup>134</sup> Lo actual y lo virtual, esto en términos deleuzianos, de un acontecimiento dan cuenta de este como un movimiento no histórico, un punto de fuga en la -supuesta- línea temporal que introduce dinámicas de indeterminación. Estas categorías pueden echar alguna luz pues Danny -y en buena medida la audiencia- se ve inmerso en una danza de acontecimientos virtuales que se actualizan al paso de su propia acción y (des)conocimiento: un segmento de incertidumbre entre hechos y posibilidades. Agradezco a Marcelo Real por la indicación de esta ramificación hacia Deleuze.

preguntarse por qué no estaba desde ese momento abierta para Danny, incluso, ¿era necesario que ocurriera algo más antes de que así fuera? Danny la encuentra abierta justo después de tener una conversación con su padre, en la cual, este último asegura que nunca va a hacer nada para herirlo.

Cuando finalmente la habitación se abre, se muestra una pelota que llega al lugar donde Danny está jugando -curiosamente cerca de la habitación 237-, pero no se vislumbra quien la lanza. El sitio del que proviene la pelota lo hace ver la puerta abierta. Una vez más, no se muestra qué ocurre ahí, solamente es discernido por el relato del joven Torrance y sus golpes, lo cual ya fue descrito como un elemento entreabierto.

Lo que Jack escribe es, como ya fue anunciado, la tercera revelación. Por el diálogo con Ullman se sabe que Jack planea escribir su libro ahí, también comenta algunas cosas con Wendy sobre sus ideas, además se muestran varias escenas en las que, sin escribir concretamente, Jack está frente a su máquina de escribir<sup>135</sup>. De forma progresiva se da un acercamiento a esas letras, así como otra prohibición, esta vez de Jack a Wendy:

– Hola, querido. ¿Cómo va eso?

[Se escucha a Jack tecleando, justo cuando Wendy se acerca, Jack saca la hoja de la máquina y la oculta, responde de forma plana con un:]

– Bien.

– ¿Has escrito mucho? Según el boletín meteorológico, va a nevar.

– ¿Y qué quieres que haga?

– Anda, querido. No seas gruñón.

– No soy gruñón. Quiero terminar mi trabajo.

– Lo entiendo. Volveré más tarde con unos sándwiches. Quizás me dejarás leer algo.

---

<sup>135</sup> Contrastante con quien escribió la obra literaria *The Shining*, cabe recordar a partir del capítulo 5. Primera ojeada, que “King acribilló la máquina de escribir como un loco: el primer borrador de *El resplandor* tomó forma en menos de cuatro meses” (Roy, 2017, p. 40).

– Wendy deja que te explique algo. Cada vez que me interrumpes, pierdo la concentración. Me distraes y tardo mucho en recobrar la concentración. [lo dice rompiendo la hoja que antes ocultó] ¿Entiendes?

– Bueno.

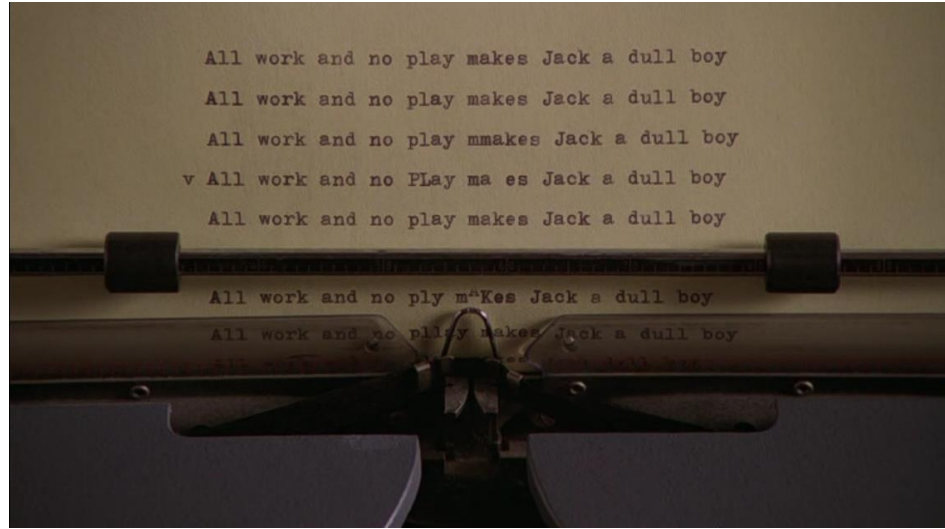
– Hagamos un *trato* [“*new rule*”]. Siempre que esté aquí y me oigas a la máquina o aunque no me oigas, *sea lo que sea que haga* [“whatever the fuck you hear me doing in here”] si estoy aquí significa que trabajo y no has de entrar. ¿Vas a poder hacerlo?

[Wendy asiente]

– Muy bien. Empieza ahora mismo y *deja de molestarme* [“get the fuck out of here”].

(00:43:43-00:45:30)

En este caso se introducen las frases en el idioma original en la cita, justamente para ubicar y hacer notar las omisiones en la traducción directamente en el diálogo. Las dos últimas dan cuenta de un lenguaje soez y grosero para con Wendy (primera vez que ocurre), mientras que la primera es sobre una pequeña diferencia: *trato* y *regla* no son precisamente equivalentes, así como que el “*new*” da a pensar que existen otras reglas previas. Las dos acotaciones iniciales, más bien contextuales, se introducen para evidenciar el acto de mantener fuera de la vista de Wendy el contenido de lo escrito. La revelación del trabajo de Jack es una de los momentos más icónicos de la película, pues, para la sorpresa de Wendy el contenido -con algunas variaciones de forma y de unas pocas letras- es una sola frase que se repite grotescamente a lo largo de las páginas:



**Figura 10.** Solo trabajo y nada de juego hacen de Jack un chico aburrido

Página, tras página, tras página: la misma frase. El sonido a chillido oxidado que acompaña la escena agudiza el golpe narrativo. Cabe indicar que la frase tan siquiera es propia de Jack, sino que se trata de un antiguo proverbio inglés, traducida o más bien traída al español como “No por mucho madrugar amanece más temprano”, otro refrán, pero distante en significancia pues, más allá del sentido del adagio, en su contenido está presente el nombre del personaje, lo cual surte un peculiar efecto de consonancia. Es este el punto de quiebre, pues de aquí en adelante, las intenciones de Jack hacia su esposa e hijo son abiertamente agresivas. Se destapa *su trabajo*.

La cuarta revelación es más sutil, se trata de una transacción. En la escena en que el cantinero Lloyd sirve por segunda ocasión unos tragos de bourbon (también de nombre Jack, *Jack Daniels*), hay un asunto que queda pendiente, pues cuando Jack se presta a pagar, Lloyd le dice:

- La cuenta está pagada.
- ¡Pagada?
- *Su dinero no vale aquí. Órdenes de arriba* [“Orders from the house”].
- Órdenes de arriba.

- Beba usted.
- Soy de los que les gusta saber quién lo invita a beber.
- No es asunto suyo. *Al menos por ahora.* [Destacado propio] (01:23:43-01:24:21)

Destaco tres elementos particulares: “Su dinero no vale aquí” hace preguntarse: ¿entonces qué es lo que sí valdría?; volviendo a asuntos de traducción, “de arriba” no es lo mismo que “from the house”, si bien ambas revisten un tono de jerarquía, teniendo en cuenta el lugar en el que están, “de la casa” (¿acaso un lugar que resplandece?) tiene una connotación más sombría; y, el “al menos por ahora” da a entender que eso será, más adelante, revelado. ¿Cuándo? Puede pensarse que es Grady quien «cobra» la cuenta, así se puede entender del intercambio que tienen cuando Jack está encerrado en la bodega de enlatados. Este es un pasaje que se abordó como elemento enigmático y además eufemístico, ahora será desde otro ángulo y momento de la conversación:

- Sr. Torrance, veo que difícilmente habrá podido ocuparse [“taking care”] del asunto que discutimos.
- No hace falta que me lo restriegue. Me encargaré de eso en cuanto salga de aquí.
- ¿De verdad, Sr. Torrance? Me lo pregunto. No sé si creerle. Tanto yo como *los demás* hemos llegado a la conclusión... de que no se lo ha tomado en serio. De que le faltan agallas.
- Denme una oportunidad más [en inglés cierra con: “to prove it”, de demostrarlo]. Sólo pido eso.
- Su esposa es más fuerte de lo que *creíamos*. Y con más recursos. Parece haberle tomado la delantera.
- Por el momento. Sólo por el momento.
- Me temo que va a tener que ocuparse del asunto de la forma más enérgica, Sr. Torrance. Me temo que es la única solución.
- No hay nada que yo desee más [en inglés cierra “with the greater pleasure”, con mayor placer] Sr. Grady.

- ¿Nos da su palabra, verdad, Sr. Torrance?  
 – Les doy mi palabra. [Destacado propio] (01:55:41-01:57:32)

Se destaca el plural en esta conversación, haciendo referencia a las “órdenes de arriba” o “de la casa”. Se da a entender que Grady está ahí en representación de cierto colectivo, ¿cuál es?, ¿quiénes lo conforman? Queda sin respuesta. En la traducción se pierde que Jack quiere demostrar algo a ese grupo, además de que dicha demostración será ejecutada con enorme placer. La primera acotación (“ocuparse”/“take care”) se señala pues hay una pequeña, pero no trivial, cuestión con la expresión. Sí, en inglés “take care” es hacerse cargo, ocuparse de algo, y justo Jack fue contratado como “caretaker” del hotel, con esto su trabajo se alinea con el aniquilamiento de su familia. “Caretaker” traducido como “vigilante” pierde ese matiz, no obstante gana otro, uno que se relaciona con *la mirada*. Al inicio del próximo subapartado se desarrollará esta idea, no sin antes pasar a la quinta y última revelación:

« REDRUM »

Esa frase, pues su primera aparición es fonética y, dicho sea de paso, en voz de Tony, es otro de los componentes más célebres de la película de Kubrick. La decrepita vocecilla que sale del cuerpo de Danny, quien además sostiene un cuchillo, es lo que despierta a Wendy, la expresión suena (y así aparece además en el guion postedición): “Red Rum”, que en español significaría “Ron Rojo”. Ya hay quienes se han ocupado del juego de palabras y su relación con el alcoholismo de Jack (Roy, 2017), de mi parte interesa más otro juego, el cromático: es perceptible una homofonía: “Red Room”, o “Habitación Roja” en español. Es en esta ala del hotel (Oeste) donde están ubicados los aposentos del vigilante y su familia, mismo lugar donde Ullman señala que Charles Grady mató y amontonó a su familia<sup>136</sup>. Lo rojo puede remitir a lo sangriento, color con el que se llega a teñir la visión resplandeciente que Danny tiene de los elevadores.

---

<sup>136</sup> La conversación entre Jack y Grady ocurre en el baño del Gold Room, el cual está pintado de un característico y casi omnipresente color rojo.



**Figura 11.** Bloody Danny

Este filtro rojo es especialmente importante, ya que sirve de preludio a la discusión en la que Wendy termina por golpear a Jack en la cabeza, ocasionando sangrado. Mientras es mostrada la escarlata secuencia, se puede escuchar el inicio de la discusión en la cual la voz de Jack es, por única vez en la película, modificada, dándole un tono aún más sombrío y espectral. De hecho, « РЕДЯМ » aparece en esa visión de Danny (1:45:40) e incluso en otra anterior (1:19:19), ambas preceden la escena en la que Tony-Danny la escribe en la puerta del baño de sus recámaras (2:00:20), con un pintalabios rojo:



Figura 12. « REԹRUM ».

Sonido y grafo que no parecen decir nada comprensible, pero que al ser mirado *a través de un espejo* dejan ver una palabra más que inquietante: «MURDER», «ASESINATO» como sustantivo o «ASESINAR» como verbo en español. El artificio -literalmente- más impactante es que en el mismo instante que se realiza un acercamiento a la palabra para ser leída con claridad, también se escucha el estruendo de un golpe. Se trata de Jack arremetiendo contra la puerta de la habitación con un hacha:



Figura 13. «MURDER»

Es, otra vez, primeramente mostrado el sonido y luego la acción sobre una puerta. Este es uno de los momentos de mayor tensión en la película, incluso podría pensarse que el

principal. La trama está al *rojo vivo*. La cámara se mueve siguiendo la trayectoria del hacha empuñada por Jack. Es como si se obligara al espectador a fijar la mirada sobre ese objeto o, también, a ser movido según la voluntad de quien se anuncia como asesino.

Hay un aspecto más: Danny sale del trance o del dominio de Tony, no se muestra cómo, solo se ve que lo hace ante el ataque de su padre.

\* \* \*

Recapitulando, las maneras en que se muestra como oculta, se entreabre o revela la locura en TS son a través de ciertos modos figurativos o asociadas a determinadas temáticas. De forma comprimida, se puede decir que se relaciona con lo parcial e inconcluso; con una visión pretérita y premonitoria, relacionada con lo temporal y doblemente infinito (siempre fue, siempre será), cuya ocurrencia de eventos se da en espiral o repetidamente, así como con lo simultáneo; como una imperiosidad o mandato, incluso compromiso; materialmente inexplicable; elidida, disimulada, adornada eufemísticamente, secreta y a su vez atrayente, con un halo de prohibición; engañosa; como posesión o arrebató; vinculada al aislamiento y la soledad, pero también a la casualidad o a lo involuntario; con lo agresivo y sangriento; no atribuible a alguien en específico; desfigurada, invertida, encriptada.

### ***6.3. The Shining. Lectura***

Hay una pregunta fundamental a partir de la película y que, como se revisó en el apartado 2.1. Antecedentes investigativos, las respuestas usuales -incluso dentro de TS- son las mismas: lo paranormal o la locura. La pregunta es: ¿Por qué Jack Torrance atentó contra la vida de su familia, además de manera tan brutal? Como diría Lloyd, lo paranormal “no es asunto suyo. Al menos por ahora”.

Respecto a la locura, los matices varían (desde la “fiebre de las cabañas” hasta un caso de disociación esquizoparanoide), pero todas apuntan de una u otra forma a un severo

desquiciamiento. Cada quien tiene su hipótesis. La que se presenta a continuación es modesta, quizá decepcionante, pues no va más allá de la atribución habitual: locura, pero en conjugación con la maldad.

Esto no sería nada nuevo si no se articulara con lo estético. A partir de las conclusiones de los subapartados anteriores puede apreciarse el múltiple e intrincado modo en que se presenta la locura en TS, recuerdan -muy a propósito de esta obra- un estilo y/o<sup>137</sup> estructura laberíntica. El laberinto, según fue mencionado en capítulo 5. Primera ojeada, específicamente en el subapartado «Kubrick desadaptado», es un componente propio del director y no de la obra original de King. Esta incorporación la considero un indicio clave para el discernimiento general -no total, de los recursos estéticos a los que Kubrick echa mano para la composición de su obra cinematográfica.

Lo estremecedoramente confuso y quizá singular es que las paredes del laberinto kubrickeano funcionan a su vez como espejos. Los paralelismos y simultaneidades en TS no solo constituyen un componente narrativo en cuanto a contenido, sino también un efecto estético: *perdersse y verse en TS como combinación angustiante*. Hay una especie de identificación forzada con algún personaje, frase, actitud, miedo, acción, pasión... en tanto la película provoca muchos afectos menos indiferencia, en tanto retrata dilemas que van de lo nuclear familiar a lo civilizatorio, de lo personal íntimo a lo colectivo cultural, vinculados precisamente a la perdición: perder la cordura, la razón, el juicio, la cabeza y la vida, son motivos medulares. La búsqueda de alguna explicación para ello en TS puede resultar a su vez enloquecedor. En mi lectura, es especial y magistralmente en ese punto donde se manifiesta la maestría artística de Kubrick.

Mi hilo de Ariadna no es para intentar salir del laberinto que significa TS, pues lo considero psicoanalíticamente infructuoso, sino recorrerlo, habitarlo. El arsenal estético desplegado por Kubrick sirve de *espejismo* para desviar de lo que propongo como una posibilidad de lectura, no de explicación. Esta propuesta la construyo como una falsa ventana

---

<sup>137</sup> Otras consideraciones que profundicen en la indistinción de ambos elementos serán desarrolladas en capítulos subsiguientes.

en alguna pared del laberinto. No es una salida, ni tampoco una ventana que deja ver realmente hacia fuera, pero –como el maestro Velázquez en *Las meninas*- sí un punto de fuga: la maldad<sup>138</sup>.

A pesar de la monstruosidad con la que frecuentemente se cataloga a Jack Torrance, el espejismo funciona en tanto es despojado de *su* locura para adjudicarle una gama de locuras generalmente racionalizadas (alcoholismo, psicosis, furia frenética, etc.); pienso que Jack en tanto retrato cultural de lo humano o quizá de un humano<sup>139</sup>, puede ser simplemente un hombre maligno que en condiciones atípicas actúa como tal. No como una maldad latente que aflora en Jack por el hotel, sino a manera de una configuración que súbitamente coagula y cuyas piezas ya estaban dispuestas. Es percatarse -en acto y mediante él- de algo que ya estaba<sup>140</sup>.

Lo atípico y enloquecedor lo provee el Hotel Overlook, un mosaico entreverado de temporalidades distantes y simultáneas. Un lugar<sup>141</sup> que en su vacuidad y encierro propicia la emanación de lo íntimo, o más bien de su reconocimiento. En el apartado 2.1. Antecedentes investigativos, expuse que Vallina (2010) postula el Overlook como *doppelgänger* de Jack, mi propuesta es que el Overlook sirve de superficie en la que se plasma la maldad de Jack, no como lienzo en blanco, sino como espejo. No es necesario -a pesar de que Dick Hallorann lo sugiere- que el hotel mismo tenga el don de resplandecer para que Jack, Danny e incluso Wendy perciban las impactantes apariciones y visiones, podría bastar que el Overlook -en su densidad histórica y suntuosidad arquitectónica- sirva de espejo magnificador o caja de resonancia a las espeluznantes intenciones del señor Torrance, sin añadir nada de metafísico o animista a las cualidades del hotel. Es decir, dentro de la diégesis de TS, cabe la posibilidad de que Jack posea

---

<sup>138</sup> No se trata entonces de un juicio moral ni de psicopatologizar (fuera de la nosología tradicional) nuevamente a Jack, tachándolo de malvado, sino tomarlo como mito moderno de la malignidad humana -particularmente en lo que concierne a la familia. Un poco a la manera en que Foucault describe a Sade: “Royer-Collerd ya no comprende la existencia correccional. Busca su sentido del lado de la enfermedad, y no la encuentra; la remite al mal en estado puro, un mal, sin otra razón que su propia sinrazón: Delirio del vicio” (1976, pp. 172-173). O quizá como Annie Le Brun anuncia con el título mismo de su libro: “Sade. De pronto un bloque de abismo...”. En el análisis de DU que sigue se expone la dimensión de lo demoníaco, la cual representa a su vez un posible punto de relación con lo maligno.

<sup>139</sup> En el próximo capítulo se discutirá Jack como retrato del hombre, o más precisamente del Hombre.

<sup>140</sup> Cercano al estatuto de «acontecimiento» en un sentido foucaultiano.

<sup>141</sup> En este punto es importante distinguir que la expresión lugar la relaciono más con el campo que ocupa un objeto («*chôra*», término griego) que con el sitio o espacio físico como tal («*topos*»). Por ejemplo, al referirse al lugar del hotel en el corazón de Jack. (Melenotte, 2016)

el don del resplandor pero que, no advertido de ello, lo use sin saber y de manera relativamente caótica: viendo o haciendo ver lo que desea (entendido deseo en un sentido lacaniano, *grosso modo*: erotización de la falta). Los alcances de ese feroz deseo a través del fenómeno de resplandor no se limita al orden de lo sensorial, vale recordar la substitución o posesión de Danny por la entidad nombrada como Tony, que si bien es cierto podría ser una entidad fabricada por el mismo niño, deja abierta la posibilidad de que comandar voluntades ajenas o ceder la propia, sea una facultad más de este don. Entonces, ¿pudo Jack vía resplandor poseer a Danny para que se hiciera daño y para que le abriera la puerta de la bodega de enlatados? No es imposible.

Que lo resplandeciente sea en algunos casos una transmisión de Jack o bien una especie de proyección reflejada sobre el hotel es una conjetura que encuentra sustento en la presencia de espejos en determinadas escenas. Algunos ejemplos:



Figura 14. Espejos

Las cuatro imágenes del bloque superior corresponden a la habitación en la que vivió la familia Torrance. En tres de ellas aparece lo que se podría suponer, es el mismo espejo, no obstante, cada vez aparece en una disposición diferente: las lámparas, cortinas y puertas lo

evidencian. En cuanto a los cuatro espejos de estas recámaras, en tres de ellos quien se refleja es Jack, en el cuarto la palabra «MURDER»; lo cual no parece simple coincidencia.

Además de las escenas anteriores y en la que Danny habla en el espejo en Boulder, hay al menos otros cuatro momentos (bloque inferior) en los que dicho objeto reflejante tiene un lugar destacable, pues en todas ellas hay resplandor. En el bar del Gold Room, donde en un par de ocasiones Jack intercambia algunas palabras con Lloyd, lo que inicialmente se presenta como estanterías vacías con fondo de espejo, luego se vislumbran con numerosas botellas de alcohol; en la habitación 237, tanto cuando Danny se asoma por primera vez y luego cuando Jack también ingresa, como en el baño de dicha recámara, pero esta vez con la espantosa visión de la mujer putrefacta; y, por último, de nuevo en el Gold Room pero ahora en los baños, cuando Jack conversa con Charles Grady. Hay una constante: Jack.

Si bien es cierto hay otros efectos de reflexión menos concretos, encuentro uno de particular interés. Se trata de la escena en la que Jack sueña que asesina a Wendy y Danny, además de cercenarlos en pedacitos. Jack se ve haciendo algo que, de momento, considera terrible. Grita y al ser despertado se muestra en shock. Jack se ve confrontado con su deseo: no lo premedita conscientemente, pero sí lo previsualiza oníricamente y se espanta. Nuevamente la pregunta: ¿Cómo pasa de describir esto como “el sueño más espantoso de mi vida” a añorarlo, exclamando “no hay nada que desee con mayor placer”, e incluso intentar hacerlo? No vislumbro una respuesta final, pero sí un paso importante: Jack actúa para no separarse del hotel.

Siguiendo esta pista, Grady le dice a Jack que él «corrigió» a su familia porque no les gustaba el hotel, al punto de que una de sus hijas intentó incendiar el Overlook. Le hace ver el don de resplandecer de Danny, el cual usa para comunicarse con Hallorann. Esto es concebido como una intromisión y un peligro de perder la posibilidad de seguir en el hotel, por lo que Jack toma acciones. Cabe recordar que el cocinero en jefe es el único al que Jack logra matar. El vigilante Torrance afirma que el hotel le encanta y que quisiera que a Danny también le guste, incluso que le gustaría que estén ahí por “siempre y para siempre”. También es remarcable el enojo que le produce que Wendy proponga irse del hotel para que Danny sea

atendido luego de aparecer golpeado, inclusive, hacia el inicio de su estancia ahí comenta con Wendy:

- Nunca he estado tan a gusto [en el original “happy, or comfortable”] en ninguna otra parte.
- Es increíble qué rápido se acostumbra uno a un lugar tan grande. Al principio, cuando llegamos me dio algo de miedo.
- Yo enseguida me enamoré de él. Cuando vine para la entrevista, era como si hubiera estado aquí antes. Eso [“moments of *déjà vu*”] le ocurre a veces a todo el mundo pero esta vez era distinto. Fue como si supiera lo que iba a encontrar en cada esquina. Ooohhhh... [sonido fantasmal, luego rien] (00:36:54-00:37:22)

¿Qué loca fascinación tiene Jack por el Overlook que lo hace llegar a acciones tan extremas con tal de *permanecer* ahí? Otra vez un punto oscuro, no hay certeza del porqué de ese enamoramiento. Con las reservas del caso, es posible suponer que lo hace debido al poder que este lugar le brinda: poder dedicarse únicamente a escribir y dejar que Wendy se encargue del resto del trabajo; poder resplandecer tan intensamente, aun cuando no lo controle enteramente a voluntad; poder ser parte de esa -en palabras de Ullman- “mejor gente” que se ha hospedado en el hotel. Quizá por eso se muestra a Jack, o Jack se nos muestra, al frente de la fotografía central de la pared de la fama del principal y más prestigioso salón del Overlook. *Sería entonces el momento en que Jack también hace resplandecer al público, hace ver al espectador lo que él quisiera mirar.* Artificio brillante de Kubrick, quizá tanto que encandila.

#### ***6.4. Das Unheimliche. Texto***

En la introducción del capítulo 4. Lentes: Puntualizaciones sobre la mirada, presenté las tres ocasiones en las que Freud alude explícitamente a la locura en DU, ahora revisito los

tres fragmentos de una forma más detenida. El primero de ellos se ubica al inicio del segundo capítulo del texto:

Él [E. Jentsch] agrega a eso [animismo] lo Unheimliche de la crisis epiléptica y las manifestaciones de la demencia, porque a través de ellas se despierta en el espectador el presentimiento de procesos automáticos -mecánicos- que podrían ocultarse detrás de la imagen habitual de aquello que está animado. Sin estar plenamente convencidos de esta ~~observación~~ explicación, queremos agregar nuestra propia investigación a la de Jentsch, porque él nos recuerda a un poeta que logró la producción del efecto unheimlich tan bien como ningún otro<sup>142</sup>. [tachado del original] (Freud, 2014, p. 79)

Se destaca la “demencia” («Wahnsinnes») como unheimliche en tanto las acciones de alguien no se realizarían por voluntad propia, sino por algún automatismo, vale subrayar *oculto* detrás de una *imagen* considerada *habitual*. Siguiendo una línea inversa, es la revelación de una imagen inusual -en tanto mecánicamente animada- lo que hace unheimliche a las manifestaciones demenciales. Sin embargo, como el mismo Freud señala, esta es una atribución hecha por Jentsch, de la que no se encuentra del todo persuadido, pero sirve de motivo para su indagatoria. Precisamente, este convencimiento parcial podría guardar relación con que Freud retome la dupla epilepsia y demencia en la siguiente ocasión en la que se alude textualmente a la locura, inclusive podría tomarse como su extensión:

Lo Unheimliche de la epilepsia, de la demencia, tiene el mismo origen. El lego ve enfrente de él la exteriorización de fuerzas que no suponía en el prójimo, pero cuyas

---

<sup>142</sup> Traducción de Lionel Klimkiewicz del original: “Er reiht dem das Unheimliche des epileptischen Anfalls und der AuBerungen des Wahnsinnes an, weil durch sie in dem Zuschauer Ahnungen von automatischen -mechanischen - Prozessen geweckt werden, die hinter dem gewohnten Bilde der Beseelung verborgen sein mogen. Ohne nun van dieser ~~Bemerkung~~ Ausführung des Autors voll überzeugt zu sein, wollen wir unsere eigene Untersuchung an ihn anknüpfen, weil er uns im weiteren an einen Dichter mahnt, dem die Erzeugung unheimlicher Wirkungen so gut wie keinem anderen gelungen ist.”

mociones él es capaz de sentir oscuramente en rincones de su propia personalidad<sup>143</sup>.  
(Freud, 2014, p. 121)

Nuevamente “demencia” («Wahnsinnes») aparece emparejada con la epilepsia, ahora según Freud. Se hace menester entonces realizar una comparación entre manifestaciones epilépticas y demenciales, pues las primeras se distinguen por las crisis convulsivas: movimientos aleatorios e impredecibles pero característicos y repetitivos; en las segundas hay una gama mucho más amplia a considerar. Esto conlleva a una segunda comparación, esta vez entre ambas citas, que podría esclarecer el argumento freudiano pues existe una brecha entre los “procesos automáticos -mecánicos” y “fuerzas (...) cuyas mociones él es capaz de sentir oscuramente en rincones de su propia personalidad”. La epilepsia está usualmente asociada a cambios en el tejido cerebral, lo cual es bastante distinto a los rincones de la personalidad. Si bien es cierto que hay crisis epilépticas de causas idiopáticas y las manifestaciones convulsivas pueden presentarse en un amplio espectro de fenómenos psíquicos, la segunda cita apunta a fuerzas y no a procesos. Es además poco probable que alguien sea “capaz de sentir oscuramente” los procesos automáticos propios de la epilepsia.

En todo caso hay otras secciones de la cita de las que se pueden extraer más insumos para el discernimiento de la representación de la locura en DU. En primer lugar, cuando Freud afirma que tienen el mismo origen, es a propósito de su argumentación sobre la distinción entre lo unheimliche del animismo y lo unheimliche de creer que un ser humano tiene malas intenciones y que el daño será hecho gracias a “fuerzas especiales”: “Es el *presentimiento* [«Ahnung»] de tales fuerzas secretas lo que vuelve a Mefistófeles tan unheimlich para la piadosa Margarita: ‘Ella *presiente* [«ahnt»] que yo soy seguramente un genio, quizá aun el mismo Diablo’.” [destacado propio] (Freud, 2014, p. 121).

---

<sup>143</sup> Traducción de Lionel Klimkiewicz del original: “Das Unheimliche der Fallsucht, des Wahnsinns, hat denselben Ursprung. Der Laie sieht hier die Äußerung van Kräften vor sich, die er im Nebenmenschen nicht vermutet hat, deren Regung er aber in endegenen Winkeln der eigenen Persönlichkeit dunkel zu spüren vermag.”

El origen es la malignidad secreta presentida en otro. Destaco en la cita el presentimiento pues aparece también en el primer fragmento de este subapartado; recordemos: “se despierta en el espectador el *presentimiento* [«Ahnungen»] de procesos (...)”. *Sentir* que se va a sentir y además, según el penúltimo fragmento citado, que sean malas intenciones es una coincidencia textual algo «resplandeciente». Valga anotar que el carácter profético de lo unheimliche se percibe en su traducción al español como “ominoso”, el cual es “derivado del Latín *ominosus*”, que a su vez viene de *omen* que significa *presagio*”, también hace referencia a aquello que es de mal agüero, abominable” (Klimkiewicz, 2014, p. 27). Sin embargo, “unheimliche” reviste una riqueza semántica mucho más robusta, por lo que “ominoso” se queda corto e impreciso.

Continuando con el segundo fragmento de alusión textual a la locura, se lee: “El *lego* ve enfrente de él la *exteriorización* de fuerzas que *no suponía* en el prójimo”. La primera pregunta que salta es: ¿Solo el lego, el docto no? Puede que con esto Freud haya cedido un poco a la explicación de Jentsch de lo Unheimliche como incertidumbre intelectual, pues parece postular que alguien instruido en temas de epilepsia y demencia no vivenciaría un efecto unheimliche en tal situación. En cuanto a las otras palabras marcadas en cursiva, resaltan como nuevas coincidencias con otras palabras destacadas de la primera cita: *imagen-ve*; *oculto-exteriorización* e *inhabitual-no supuesta*. Condensando: *previsión* de algo infrecuente e *insospechado* y *reservado a la vista*.

Para finalizar con la segunda cita, su última parte: “(...) fuerzas que no suponía en el prójimo, pero cuyas mociones él es capaz de sentir *oscuramente* en *rincones* de su propia personalidad”. Lo que no se suponía en otro se percibe en sí mismo a través de un oscuro sentir, pero no en cualquier lugar de la propia personalidad, sino en sus escondrijos, recovecos. Esas mociones parecen ser sentidas gracias a su manifestación en el prójimo, como si el o lo otro fuera necesario para sentir lo propio escondido.

La tercera y última cita guarda cierto nexo con la anterior, en tanto trata de la interacción entre el fuero interno o “sí mismo” y el mundo externo o “la realidad material”:

Por el contrario para quien eliminó exhaustiva y definitivamente estas convicciones animistas en sí mismo, se suprime esta forma de lo Unheimliche. La más curiosa coincidencia entre un deseo y su realización, la repetición enigmática de vivencias similares en un mismo lugar o en la misma fecha, las más engañosas percepciones visuales [de rostros] y los ruidos más sospechosos *no van a volverlo loco*, no van a *despertar angustia* en él, aquella que se puede denominar *angustia de lo "Unheimliche"*. Entonces, se trata aquí puramente del asunto de la prueba de la realidad, de una cuestión de la realidad material<sup>1</sup>.<sup>144</sup> [destacado propio] (Freud, 2014, p. 147)

En este caso, el “volverse loco” no sería el resultado de exponerse a singulares estímulos entre ellos “las más engañosas percepciones visuales [de rostros]” para quienes hayan suprimido en sí convicciones animistas y sean puestos bajo el examen de la realidad. Nuevamente se aprecia el influjo de Jentsch, pero esta vez llama la atención la “eliminación exhaustiva y definitiva” de convicciones, pues en otros pasajes del texto Freud es más bien escéptico respecto a esa posibilidad. De hecho, previamente en el mismo párrafo se lee: “Hoy ya no creemos en ello, hemos superado esos modos de pensar, pero no nos sentimos del todo seguros de estas nuevas convicciones; las antiguas siguen viviendo en nosotros, al acecho de una confirmación” (p. 147). Esa supresión total de convicciones es postulada por Freud como una “abolición de la creencia en la realidad” (p. 149), es decir, de una *creencia primitiva superada* gracias a pruebas materiales<sup>145</sup>, y es precisamente en este punto del texto que Freud despliega

---

<sup>144</sup> Traducción de Lionel Klimkiewicz del original: “Wer im Gegenteile diese animistischen Überzeugungen bei sich gründlich und endgültig erledigt hat, für den entfällt das Unheimliche dieser Art. Das merkwürdigste Zusammentreffen von Wunsch und Erfüllung, die ratselhafteste Wiederholung ähnlicher Erlebnisse an demselben Ort oder zum gleichen Datum, die tauschendsten Gesichtswahrnehmungen und verdächtigsten Geräusche werden ihn nicht irre machen, keine Angst in ihm erwecken, die man als Angst vor dem »Unheimlichen« bezeichnen kann. Es handelt sich hier also rein um eine Angelegenheit der Realitätsprüfung, um eine Frage der materiellen Realität<sup>1</sup>.”

<sup>145</sup> La prueba de realidad en el vivenciar (y no en lo ficcional) para extinguir el efecto Unheimliche la ejemplifica en la nota al pie al final de la cita, se trata de una anécdota del mismo Freud, donde narra haberse sorprendido de manera unheimliche al percatarse que cierto intruso que vio ingresar a un compartimento de tren en el que viajaba, era más bien él mismo, pues se trataba de su reflejo. Lo curioso es que acá el espejo sirve tanto para crear la ilusión como para desmontarla.

la diferenciación entre lo Unheimliche que tiene esa fuente y lo Unheimliche que es invocado por un retorno de *complejos infantiles reprimidos*. Es justo a propósito de estos últimos complejos el otro pasaje en el que se muestra dudoso de una supresión total, tal pasaje es el párrafo de cierre del texto:

De la soledad, del silencio y de la oscuridad, nada podemos decir, salvo que estos son realmente los factores a los que está vinculada la angustia infantil, que en la mayoría de los seres humanos *nunca se extinguió completamente*. La investigación psicoanalítica se ocupó en otro lugar de este problema. [destacado propio] (p. 159)

Freud parece estar más convencido de una superación en lo colectivo cultural que en lo histórico personal, de una superación definitiva de lo primitivo pero no de una represión completa de lo infantil<sup>146</sup>; sin embargo, en ambos casos ocurre un retorno angustiante, ya sea de lo superado o de lo reprimido, o de ambas.

Es en este tercer fragmento donde se muestra una relación más directa de la locura con lo angustiante, es por ello que se destacaron en cursiva algunas frases. Seguido del repertorio de vivencias Unheimliche, Freud afirma: “*no van a volverlo loco* [«irre»], no van a *despertar angustia* en él, aquella que se puede denominar *angustia de lo "Unheimliche"* ". ¿Ese “volver loco” es homologable a “despertar angustia”, “angustia de lo «Unheimliche»”? No podría afirmarse, pero sí es evidente la concatenación de expresiones y en ella un estrecho vínculo entre locura y angustia de lo Unheimliche.

Este tercer fragmento es también distinto a los dos anteriores pues lo referente a la locura aparece con el vocablo alemán «irre», mientras que en las dos citas precedentes como

---

<sup>146</sup> Esta estimación sobre lo primitivo puede deberse al optimismo freudiano depositado en el progreso científico, aunque es debatible, pues cabe recordar su pesimismo respecto a la proclividad humana de hacer(se) daño, especialmente en el contexto de guerra que rodea el texto según lo mencionado en el capítulo *Primera ojeada*, en el subapartado “1919. Gris contexto de publicación”, un pesimismo también presente en otros de sus escritos, como por ejemplo en *El malestar en la cultura*. En lo relativo a lo infantil, puede que su exposición a las vivencias íntimas de quienes atendía le hayan hecho más escéptico de un sepultamiento total y efectivo de lo angustiante en la infancia. Quizá el más vigoroso ejemplo en su obra en torno a esta idea sea el caso clínico publicado y conocido como el *Hombre de los Lobos*.

«Wahnsinnes», es decir, en la traducción al español de LK «irre» pasa a “loco”, mientras que «Wahnsinnes» a “demencia”.

Volviendo a la frase completa, la frase «werden ihn nicht irre machen» fue traducida por Klimkiewicz por “no van a volverlo loco”, mientras que fue traducida como “no lo harán equivocarse” por José Luis Etcheverry (p. 247; en adelante JLE) y como “no lo confundirán” por Luis López-Ballesteros<sup>147</sup> (p. 2502; en adelante LLB); alusiones un tanto distantes a los referentes idiomáticos usuales de la locura. Es por ello que, haciendo caso a lo loco, al equívoco y a la confusión, en breve se procederá a rastrear en DU y en su idioma original, toda vez que aparezca el vocablo «irre» y la partícula «Wahn-», pues por efectos de traducción podría estarse dejando pasar alguna mención explícita de la locura. De hecho, y, antes de pasar al rastreo anunciado, al examinar las traducciones de JLE y LLB topé con que coinciden bastante con la de LK en los dos primeros fragmentos en los que se alude a la locura<sup>148</sup>, en cambio, sí hay un pasaje en el que ellos traducen algunas expresiones a “loco” o “locura” y LK no.

Dicho pasaje se compone de tres segmentos de la reconstrucción freudiana del cuento *El hombre de la Arena* de E. T. A. Hoffmann. Se presenta la traducción de LK como base con los añadidos correspondientes de las otras dos traducciones.

1.

El estudiante acude cuando los dos maestros se disputan su obra; el óptico se lleva la muñeca de madera y sin ojos, y el mecánico, Spalanzani, arroja al pecho de Nathanieel [sic] los ojos ensangrentados de Olimpia que estaban en el suelo; dice que Coppola se los ha robado a Nathanieel [sic]. Este cae presa de un **nuevo ataque de manía en cuyo delirio** se relaciona la reminiscencia de la muerte del padre con la nueva impresión: "Uy, uy, uy! - rueda de fuego - rueda de fuego! Gira

---

<sup>147</sup> En adelante se utilizarán las siglas LK para Lionel Klimkiewicz, JLE para José Luis Etcheverry, y LLB para Luis López-Ballesteros, tal y como se presenta en la lista de abreviaturas al inicio del documento.

<sup>148</sup> Tanto en el primer como en el segundo fragmento, «Wahnsinns» y «Wahnsinnes», respectivamente, son traducidas por LLB igual que por LK, como: “demencia” (p. 2499); mientras que en la de JLE como: “locura” (p. 243).

rueda de fuego - divertido - divertido! Muñequita de madera uy, hermosa muñequita de madera, gira." Entonces se arroja sobre el profesor, el presunto padre de Olimpia y quiere estrangularlo. [destacado propio] (p. 85)

De la expresión destacada, en la traducción de LLB se lee: “*nueva crisis de locura y, en su delirio*” (p. 2490; las cursivas aparecen así en el original); en la de JLE: “nuevo ataque de locura en cuyo *delirium*” (p. 229; tampoco la cursiva es agregada); mientras que en el original alemán se lee: “*neuerlichen Wahnsinnsanfall ergriffen, in dessen Delirium*” (p. 84). Se nota fácilmente las variaciones entre “ataque de manía”, “crisis de locura” y “ataque de locura”, siendo los dos elementos que se repiten en diferentes combinatorias “ataque” y “locura”. En cuanto a su continuación aparece como “delirio”, “*delirio*” y “*delirium*”, nuevamente no coinciden completamente.

Las diferencias en las traducciones se agudizan en el segundo segmento, inclusive hay varias expresiones alusivas a la locura concentradas en un mismo párrafo.

## 2.

La joven propone a su prometido subir a la torre, mientras el hermano de la prometida, que acompaña a la pareja, permanece abajo. Desde la altura, una rara aparición de algo que se acerca por la calle, atrae la atención de Clara. Nathaniel observa la misma cosa con el catalejo de Coppola, que encuentra en su bolsillo, y es **poseído nuevamente por la manía** y a la voz de: "muñequita de madera, gira!", quiere arrojar a la joven al abismo. El griterío hace venir al hermano, quien la salva y desciende con ella rápidamente. Arriba, el **frenético** joven corre de un lado para otro exclamando: "rueda de fuego, gira!", cuyo origen comprendemos bien. Entre la gente aglomerada abajo en la plaza sobresale el abogado Coppelius, que de repente apareció de nuevo. Tenemos derecho de suponer que fue la visión de su acercamiento la que **desencadenó la manía** de Nathaniel. Quieren subir para

dominar al **energúmeno**, pero Coppelius dice riendo: "Sólo esperen, él ya va a bajar por sí mismo." [destacado propio] (p. 87)

Respecto a las expresiones destacadas, dado que son cuatro, conviene presentarlas en una tabla para su mejor comprensión y contrastación:

**Cuadro 1.** Traducciones del fragmento con más “locura” en DU

Versión	Primera expresión	Segunda expresión	Tercera expresión	Cuarta expresión	Anotaciones
SF (Sigmund Freud, original alemán)	wird neuerlich vom Wahnsinn ergriffen	Rasende	der den Wahnsinn bei Nathaniel zum Ausbruch brachte	Rasenden	p. 86
LK	poseído nuevamente por la manía	frenético	Desencadenó la manía	energúmeno	p. 87
LLB	<i>es poseído nuevamente por la demencia</i>	poseído	desencadenado la locura	demente	p. 2490; las cursivas aparecen así en el original
JLE	de nuevo cae presa de la locura	loco furioso	la locura estalló	furioso	(pp. 229-230)
Coincidencias	<i>Posesión</i>	<i>Ninguna</i>	<i>Desencadenar y locura</i>	<i>Ninguna</i>	

Nuevamente condensando: el caer presa, el ser poseído por, el desencadenamiento o el estallido de la locura, demencia o manía ocurre a partir de que Nathaniel “observa la misma cosa” que Clara: “la visión del acercamiento” de Coppelius. Convirtiéndolo entonces en un frenético energúmeno, en un poseído demente, en un furioso... en un loco furioso. Coppelius, como sabiendo el futuro augura el fatal desenlace.

El tercer segmento no forma parte del relato reconstruido, sin embargo es la conclusión central que Freud extrae para continuar su discusión con Jentsch, así como para ubicar la angustia por el daño o la pérdida de los ojos como la principal fuente de lo Unheimliche en el cuento de Hoffmann.

3.

Ya no se trata aquí de una "incertidumbre [inseguridad] intelectual": sabemos ahora que no se nos quiere presentar los productos de la **fantasía de un maníaco**, tras los cuales pudiéramos reconocer, con superioridad racional, el real estado de las cosas, y además, la impresión de lo Unheimlichen no disminuyó en lo más mínimo a través de este esclarecimiento. De modo que la incertidumbre [inseguridad] intelectual no promueve en nada la comprensión de ese efecto unheimlichen. (p. 89)

En este tercer momento también hay diferencias, pues en la traducción de JLE la frase destacada es traída al español como "fantasía de un loco" (p. 231); en la de LLB como "delirios de un demente" (p. 2491); siendo el original en alemán: "Phantasiegebilde eines Wahnsinnigen" (p. 88). En este caso prima el vocablo "fantasía" -incluso es un tanto transparente del alemán al español-, mientras que «Wahnsinnigen» es traído al castellano como "maníaco", "loco" y "demente". No puede achacarse queja alguna a las traducciones, pues son a su vez interpretaciones. ¡Justo sobre la dificultad idiomática es con lo que Freud decide iniciar DU! no obstante, es remarcable la versión en texto bilingüe de LK en tanto permite acceder a las palabras salidas de «puño y letra» de Freud. De hecho, la variedad en las traducciones, más que incongruencia la considero más bien una riqueza: da cuenta del amplio campo semántico de lo relacionado con la locura y también de que no existe una única de definición para ella - en lo lexical y en lo conceptual.

Llama la atención la concentración de menciones sobre la locura en el relato reconstruido (cabe recordar del capítulo 2.1. Antecedentes investigativos, que para Hélène

Cixous, Freud realiza más bien una re-escritura) del *Hombre de la Arena*. Además, es remarcable su cercanía a la fantasía o a lo delirante, cuyo efecto es un arrebató o ataque de locura que seguidamente pasa a acciones trágicas, incluso fatales, y que son de alguna manera presagiadas. Nuevamente se asoma un matiz «resplandeciente» de la locura en DU.

Retomemos ahora el rastreo de las demás ocasiones en que Freud emplea la palabra «Irre» y la partícula «Wahn» en otros lugares de DU. En cuanto al primero, lo hace solo en una ocasión y es cuando menciona –entre otros motivos que generan un efecto Unheimliche– que la identificación con otro puede hacer que el yo llegue a “confundirse” (LK, p. 97), “perder el dominio” (LLB, p. 2493) o “equivocarse” (JLE, p. 234) al tomar un yo ajeno y reemplazarlo por el propio. La relación con los dos fragmentos iniciales en los que se da un juego entre lo propio y lo otro es palpable, también con el tercer fragmento, si se incluye la anécdota del espejo en la que Freud confunde su propio reflejo con otra persona. No parece coincidencia que luego de aludir a esa pérdida de domino-confusión-equivocación, Freud pase a desarrollar el tema del doble. La única mención de la partícula «Wahn» en DU, adicional a las ya escudriñadas, es precisamente a propósito de ese tema.

Dado el contenido del párrafo en el que se encuentra, se cita *in extenso*, pues reviste una singular constelación de componentes trasversales a este subapartado:

La representación del doble no necesariamente se hunde con ese narcisismo originario, pues ella puede adquirir nuevo contenido en los posteriores estadios de desarrollo del yo. En él se forma lentamente una particular instancia que se puede contraponer al resto del yo, que sirve a la observación de sí mismo y a la autocrítica, que hace el trabajo de censura psíquica y que se vuelve conocida para nuestra conciencia como "conciencia moral". En el caso patológico del *delirio de referencia* [«Beachtungswahnes»]<sup>149</sup>, está aislada, separada del yo, haciéndose notoria para el médico. El hecho de que exista una instancia así, que puede tratar al resto del yo como un objeto -es decir, que el hombre sea capaz de la observación de sí mismo- hace posible que la antigua representación del doble sea

---

<sup>149</sup> En LLB también “delirio de referencia” (p. 2494), mientras que en JLE es traducido como “delirio de ser notado” (p. 235).

llenada de nuevo contenido y que se le atribuyan cosas diversas, principalmente todo aquello que aparece para la autocrítica como perteneciente al superado y antiguo narcisismo de los tiempos primitivos (2014, p. 101)

Considero este párrafo como un gesto unheimliche dentro de DU, performativo si se quiere, pues indica explícitamente la existencia de una instancia psíquica que se contrapone, observa, critica, censura y trata como objeto al yo, sin dejar de ser parte de la misma entidad. Dos anotaciones. Primera; somos nuestro propio otro, somos ajenos de nosotros mismos, no nos pertenecemos, sino que en nosotros mismos conflictuamos, es el *homo homini lupus* de Hobbes frente al espejo: el peligro temido por la acechante y cruenta jauría no es otro que el filo de los propios colmillos... esto tiene consecuencias para pensar la locura en su juego con la -supuesta- otredad e individualidad, es decir, el peligro está supuesto en un otro amenazante, cuando la amenaza está en sí mismo, quizá precisamente producto de la negación de la fragmentación: el supuesto de individualidad que refuta la cita. Segunda; en el capítulo 5. Primera ojeada, específicamente en el «Sumario» de DU se indicó que Strachey menciona que dicha instancia psíquica luego pasa a convertirse en el ideal del yo, y luego superyó, por lo que este primer asomo del superyó en la teoría psicoanalítica es de relevancia, e interesa especialmente para esta investigación que se trata de una *vigilancia fiscalizadora* vinculada con lo visual y además surgida a partir de una indagación en la estética.

Antes de concluir este subapartado, creo pertinente justificar el uso de la expresión “vigilancia fiscalizadora”, pues la tomo de una cadena de intertextos de raíces que podrían considerarse muy unheimlichen: Freud alude a la obra *Los elixires del diablo* de E. T. A. Hoffmann en DU para describir un repertorio de motivos que producen efectos unheimliche; en este punto, su comentador en inglés, James Strachey, incluye una nota al pie en la que anuncia: “Aunque en términos estrictos no corresponde al tema aquí tratado, tal vez se justifique su inclusión” (p. 234), el texto referenciado en ese comentario es una nota titulada "VARIA" que apareció en 1919 (mismo año de la publicación de DU) en la revista *Internationale Zeitschrift for ärztliche Psychoanalyse* firmada con las iniciales S. F., a lo que Strachey agrega: “no

es irrazonable atribuir a Freud”. Se presenta aquí la versión incluida en “Comentarios al capítulo II” de LK, pues señala un aspecto idiomático que Strachey dejó pasar. La nota completa:

*"E. T. A. Hoffmann sobre la función de la conciencia"*

*"En «Los elixires del diablo» (Parte II edición de Hesse, p.210), novela pletórica de magistrales descripciones de patológicos estados de la mente, Schönfeld consuela al héroe que sufre una pasajera perturbación de conciencia, con estas palabras: Qué quiere usted con eso! Me refiero a esa particular función de la mente que se llama conciencia y que no es otra cosa que la **maldita actividad** de un **condenado** recolector de impuestos, inspector municipal, vista de aduanas, que ha instalado su **malvada oficina** en el altillo y a toda mercadería que pretende pasar le dice: - Epa! Epa!... la salida está prohibida... eso se queda en el país, en el país... "*

S. F.

Algo que Strachey no resalta de la cita y que debe ser destacado, es que la palabra *Oberstübchen*, además de significar "altillo", también se usa para "cabeza" o "cerebro", por lo que en idioma alemán el doble sentido de la frase es más que claro. Es muy probable que Freud haya elegido el ingenioso párrafo de Hoffmann para rescatar su efecto de Witz. [cursivas en el original, destacado propio] (2014, p. 129)

Se percibe cierta hostilidad (“maldita”, “condenado”, “malvada”), especialmente a través de la mirada: la “observación de sí” no ocurre como un velar sino como una vigilancia, puesta en lo alto, a la cabeza.

\*\*\*

Por ahora y a nivel textual, se disciernen en DU relaciones de la locura con lo visual y sus ilusiones; con lo oculto, escondido, oscuro, engañoso; con rincones oscuros de la

personalidad y lo maligno; con presentimientos y presagios; con lo angustiante; con el delirio y la fantasía, así como con la demencia, la furia y la manía; con y como una manifestación (de lo) inhabitual, cuya ocurrencia es bajo la forma de una posesión, desencadenamiento o estallido, además vivida como un ataque o crisis; con creencias superadas y complejos reprimidos. Finalmente, en lo extraíble a partir de la variedad en las traducciones, la locura tiene un carácter polisémico, carente de una sinonimia fija o estable.

### *6.5. Das Unheimliche. Subtexto*

Luego de repasar las ocasiones en que se hace mención explícita de la locura en DU, corresponde ahora abordar en los pasajes del texto en que algo relativo a la locura es mostrado como oculto. Vale adelantar que, a diferencia de lo ocurrido en TS, Freud usualmente presenta lo oculto junto a su explicación, no dejando mayores espacios entre la presentación de lo enigmático y alguna conjetura o proposición que busca su entendimiento. Es además lo esperable, pues su indagación en la marginal estética de lo unheimliche tiene precisamente ese propósito: el esclarecimiento.

En esa línea, lo primero que se muestra como oculto -y se busca su discernimiento- es la averiguación del núcleo que hace diferenciar lo Unheimliche dentro de otras experiencias de lo angustioso. Para ello, Freud realiza una investigación lexical en diferentes idiomas, finalizando con y dándole más amplitud a diccionarios de lengua alemana. Empieza con el diccionario de Daniel Sanders, siendo la segunda acepción del vocablo en cuestión lo “secreto” («heimlich»). Me parece importante destacar que en alemán la palabra secreto (sust. «geheimnis»; adj. «geheim»), incluye la partícula «heim», traducible como “casa” u “hogar”, incluso los miembros de la familia o “los íntimos” caben bajo la expresión «Die Heimlichen». Ya desde este punto se aprecia cierta cercanía semántica entre lo familiar o como en casa («heimisch») con lo secreto; en una palabra con lo íntimo. De hecho “íntimo” es una de las derivaciones de la primera acepción (y arcaísmo) de «heimliche», y consiste en “aquello perteneciente a la casa, a la familia”. En esta derivación, lo íntimo es tratado como lo que

brinda bienestar, satisfacción, protección, comodidad, calma. Pero el cierre de esta acepción guarda una llamativa relevancia, especialmente porque el mismo Freud pone en cursiva la cita de Karl Ferdinand Gutzkow dentro de la amplia cita del texto de Sanders; el fragmento lo completa LK en una nota-comentario, y es la siguiente:

"Os trae saludos de un amigo de Norteamérica", observó Dankmar {personaje masculino}, quien prefirió no hacer mención del *secreto* de la herencia, que el guardabosque parecía desconocer.

"También es posible" dijo el guardabosque. "Todos los Zeck {una familia de la que se habla} andan sigilosos, como *ocultando* algo {sind heimlich}.

"¿Heimlich?" preguntó Dankmar. "¿Qué entiende usted por heimlich?" Dankmar preferiría calificarlos de bastante unheimlich.

Bien, dijo el guardabosque. "No sería una buena ocurrencia que hable mal de esa gente. *Tienen buena reputación* y, tiempo atrás, formaban parte de los devotos que protegía nuestra difunta reina. *Pero dan la sensación de un manantial tapado* con tierra o un lago desecado, que uno no puede atravesar, sin pensar que *allí podría volver a brotar el agua.*"

"Nosotros, a eso, le decimos unheimlich, - dijo Dankmar; usted lo llama heimlich. ¿En qué observa que esa familia tenga *algo que ocultar y sea poco confiable?*" [destacado propio] (p. 69)

Lo desarrollado en el subapartado anterior, permite vincular esa sospecha de maleficencia hacia otros como relacionable con la locura, al menos de acuerdo al mismo texto DU. Además, que una misma palabra tenga significados diametralmente opuestos y que a su vez la palabra con o sin el prefijo negativo compartan un mismo sentido puede ser considerado absurdo o disparatado, lo cual es ilustrado muy claramente en la conversación proveniente de la obra *Der ritter vom geiste* ("Los caballeros del espíritu").

Volviendo a lo secreto, es justamente en esa segunda acepción donde aparece el prefijo negativo «Un-» y de donde Freud toma la definición de Schelling: "Se denomina unheimlich a todo lo que, debiendo permanecer en secreto, oculto... no obstante, ha salido a la luz"

[subrayado del manuscrito original] (p. 55). Llama la atención los puntos suspensivos, y nuevamente gracias a una nota de LK, nos percatamos de que se trata de un recorte a la cita efectuado por Freud y que repite más adelante cuando parafrasea la cita (p. 57); lo que ahí va es “en estado latente”<sup>150</sup>. Curiosa censura para quien lo latente estuvo muy presente en sus conceptualizaciones.

Continuando con lo que se muestra como oculto, la cuarta acepción -ahora del diccionario de Jacob y Wilhelm Grimm- es también subrayada por Freud, y versa sobre esta temática: “desde heimatlichen (de la tierra natal), häuslichen (hogareño), se desarrolla a continuación el concepto de lo sustraído a los ojos ajenos, lo oculto, lo secreto, empleándose también en múltiples contextos...” [subrayado del manuscrito original] (p. 57). La expresión “lo sustraído a los ojos” reviste una importancia singular para la investigación aquí presentada, ya no siendo lo sustraído a los ojos sino además la sustracción misma de los ojos -desojar- un tema de máximo interés: cegar vendría a ser una forma de lo Unheimliche<sup>151</sup>.

De la extensa cita del diccionario de los hermanos Grimm, también destaca en cursiva y luego subraya: “Heimlich se agrega a un verbo que designa la acción de ocultar” (p. 59); “*sustraído del conocimiento, inconsciente (...) cerrado, impenetrable (...) escondido, peligroso*” (p. 61). De esto se puede extraer la intelección de que algo se hace tan íntimo, que luego, fuera de su ocultamiento, llega a volverse extraño. El carácter secreto y su eventual revelación, hacen que lo que alguna vez produjo bienestar, ahora produzca inquietud. No obstante, tanto «heimliche» como «unheimliche» remiten al unísono a lo íntimo placentero y a lo oculto, a lo que despierta

---

<sup>150</sup> La frase completa es además un tanto distinta: “Unheimliche significa todo aquello que debiendo permanecer en el secreto, en lo oculto, en estado latente, no obstante ha salido a la luz” (p. 72). Hacia el inicio del texto, también se lee una especie de elipsis: “debo confesar, que por razones de esta época, fáciles de adivinar, no fue seleccionada a fondo la literatura, en particular la extranjera, para este pequeño ensayo, por lo cual éste se dirige al lector sin pretensión de prioridad.” (p. 43). Fáciles de adivinar, pero no las dice, las mantiene *latentes*. LK sugiere que “Freud hace referencia aquí, sin dudas, a la Primera Guerra Mundial, que acababa de finalizar en 1918, y de la que todavía en Viena se sufrían sus consecuencias.” (p. 66), y concuerdo con él. Entre lo no nombrado y lo innombrable hay una brecha, pero aun así, ¿era para Freud y en ese entonces la Primera Guerra Mundial un asunto innombrable? Parece, pero resulta llamativo que luego sí la menciona tal cual, hablando de una revista inglesa que llegó a él en medio del bloqueo debido a la confrontación bélica (página 123).

<sup>151</sup> Algunas consideraciones adicionales serán retomadas en el siguiente capítulo, haciendo diálogo con lo desarrollado en el cuarto capítulo 4. Lentes: Puntualizaciones sobre la mirada.

desconfianza y hasta sensación de peligro. Es con esa idea que Freud cierra el primer capítulo de DU: “Entonces heimlich es una palabra cuyo significado evoluciona hacia la ambivalencia, hasta coincidir finalmente con su opuesto unheimlich” (p. 63).

Esta impresión lexical luego se ve nutrida por ejemplos literarios y de lo cotidiano, al punto de constituirse en uno de los dos comentarios en los que Freud dice que intenta “registrar el contenido esencial de este pequeño estudio”:

si ésta es de verdad la naturaleza *secreta* de lo Unheimlichen [cuando “lo angustioso es algo reprimido que retorna nuevamente”], comprendemos que el uso de la lengua haga pasar lo Heimliche a su opuesto lo Unheimliche (véase 1º parte), pues esto Unheimliche en verdad no es algo nuevo o ajeno, sino algo familiar desde siempre en la vida anímica, que sólo se hizo ajeno a ella por el proceso de represión. (p. 115)

Para Freud, lo Unheimliche tiene una naturaleza secreta<sup>152</sup>, quizá por su impronta lexical, pero ahora también dinámica, por la represión como proceso fundamental. Si bien no hay equivalencia entre represión y locura, tampoco son enteramente ajenas.

A propósito de procesos, lo mostrado como oculto sirve de introducción al segundo capítulo, se trata del primer fragmento abordado en el subapartado anterior: en él se alude al presentimiento de procesos automáticos ocultos detrás del semblante de lo habitual, de ahí arranca la interlocución de Freud con el cuento *El hombre de la Arena*, pues coincide con Jentsch en que la principal “maniobra psicológica” -agrego además estética- de E. T. A. Hoffmann<sup>153</sup> consiste en “dejar al lector en la duda respecto a si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómeta” (p. 79). Este dejar en duda mostrando u ocultando algo parcialmente es uno de los artificios centrales tratados en DU, pues se hace referencia a este en numerosas ocasiones que recorreremos a continuación.

---

<sup>152</sup> También lo nombra como “el enigma de lo Unheimlichen” (p. 141).

<sup>153</sup> A quien Freud llamó loco. Lo señala LK: “en una carta de 1885 a Martha, le dice *“me he estado dedicando a leer unas cuantas cosas inconexas del loco Hoffmann, cuyas historias son fantásticas y demenciales y están salpicadas de cuando en cuando con algún pensamiento brillante”*” (2014, p. 176). LK también menciona que Hoffmann acostumbraba leer manuales psiquiátricos y visitar instituciones manicomiales.

Zarpa de la “*enigmáticamente* espantosa muerte de su amado padre [de Nathaniel]” (p. 81), a la que están anudados recuerdos de infancia que no logra desterrar, para señalar que “el poeta *siembra dudas* sobre si nos encontramos ante un primer delirio de un niño poseído por la angustia o con una crónica que se puede interpretar como real en el mundo de representación del cuento” (p. 83). Misma idea que amplía más adelante:

Es verdad que el poeta 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 (...) debemos cederle eso al poeta, y tratar ese supuesto mundo como una realidad mientras dure nuestra entrega a su relato. (p. 89)

No se trata de una incertidumbre [«Unsicherheit»] cualquiera, pues esta radica en el establecimiento de las fronteras de la realidad, al menos las del relato. La duda por lo real tiene vecindad con la locura. A ello vuelve en el tercer capítulo, pero ahora es presentado de una forma distinta: “En cierta manera, él [el poeta] nos expone a nuestras supersticiones que creíamos superadas, *nos engaña prometiéndonos* la realidad común y después, sin embargo, se sale de ella” (pp. 153-155). La promesa como engaño se constituye en recurso estético en tanto la simple mentira es trascendida como elegante ficción. Hay algunas pistas en DU sobre la manera de hacerlo, una de ellas está en la cita: exponer al espectador a sus supersticiones (punto de encuentro con la locura), pero también cierta rítmica: “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*” [destacado propio] (p. 155). Ya no se trata solo del angustioso sostenimiento de la incertidumbre, sino del uso del desenlace como estocada o momento propicio para un efecto unheimliche. Viene al caso recordar las consideraciones sobre el desenlace de TS antes comentadas.

Fuera del mundo del poeta, de lo ficcionado, Freud también aborda lo Unheimliche en lo cotidiano, en el vivenciar, con varios ejemplos en los que algo de la locura se juega y dentro de los cuales lo oculto es señalado: “quien no sea invulnerable a las tentaciones de la

superstición, va a sentirse inclinado a atribuirle a ese retorno tenaz<sup>154</sup> del mismo número un significado *secreto*, viendo en esto, por ejemplo, un indicio de la edad de la vida que está destinado alcanzar” [destacado propio] (p. 107). A pesar de que se trata de un ejemplo inscrito en la realidad material, el vuelco hacia un mortal presagio hace vértice con una realidad más bien psíquica, y es que “en casi ningún otro terreno nuestro pensar y sentir han cambiado tan poco desde los tiempos primordiales, y lo antiguo se ha conservado tan bien bajo una *delgada cubierta*, como en nuestra relación con la muerte” [destacado propio] (p. 117), ¿cuál es esa delgada cubierta que logra tan buena y duradera conservación? ¿Por qué, a pesar de la finura del velo, la muerte sigue siendo una vigorosa invocadora de lo Unheimliche? ¿No tendría que sernos más bien familiar? Quizá demasiado familiar... de ahí su potencia para provocar lo Unheimliche.

En búsqueda de “casos indudables de lo Unheimlichen, cuyo análisis nos permita esperar la decisión definitiva sobre la validez de nuestra hipótesis” (p. 109), Freud inicia con el género de lo Unheimliche relacionado al cumplimiento inmediato del deseo, pero curiosamente lo hace con un ejemplo fallido: “La razón que él mismo [personaje de “El anillo de Polícrates”] da -que el demasiado dichoso tiene que temer la envidia de los dioses- nos parece todavía impenetrable, su sentido es *ocultado velado* mitológicamente.” [tachado del original] (p. 109), por lo que opta por tomar un ejemplo de un historial clínico escrito por él. No es la primera vez en el texto que Freud renuncia a avanzar en el ámbito de lo mitológico, ya en el primer capítulo se lee: “En árabe y en hebreo “unheimlich” coincide con demoníaco, escalofriante. [punto y aparte] Volvamos por eso a la lengua alemana.” (p. 47). ¿Constituye lo divino, lo demoníaco un límite en DU, o en un sentido amplio para el psicoanálisis? Sobre esto volveré más adelante, pero ahora, volviendo a la cita tras anterior, es destacable que la palabra “ocultado” haya sido ocultada e intercambiada por “velado” [«verhüllt»].

Freud desarrolla por otra vía lo concerniente a la envidia -ya no de los dioses- algunas páginas más adelante: “Quién posee algo valioso y sin embargo perecedero, teme por la envidia

---

<sup>154</sup> Acá podría participar algún principio similar al del doble, posiblemente el “retorno permanente de lo igual” (p. 97).

de los otros, dado que proyecta su envidia hacia ellos -aquella que habría sentido en el caso inverso. Tales mociones *se revelan* mediante la mirada, aunque *se les niegue su expresión en palabras*” [destacado propio] (p. 113). Como se indicó en el inicio del subapartado, Freud brinda una explicación a lo que antes estaba velado: la envidia como proyección. Su silenciosa revelación ocurre a través de la mirada [«Blick»], pues justamente este pasaje lo introduce comentando el «el mal de ojo».

Siguiendo con lo maligno -dicho sea de paso, un elemento presente en mi lectura de TS- o las “dañinas fuerzas ocultas” (p. 145), en el subapartado anterior, específicamente el segundo fragmento, se examinó otro de los pasajes en el que la locura y lo oculto se vinculan: el presentimiento de que fuerzas secretas y especiales ayudarían al prójimo a alcanzar sus malvados fines, fuerzas insospechadas que se pueden sentir oscuramente en sí mismo. No obstante, dicho fragmento prosigue con algunos postulados remarcables, en los que aparece otra vez una alusión al mito: “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” (p. 121). Si las atribuciones demoníacas medievales son para Freud casi correctas en lo psicológico, entonces ¿no sería pertinente indagarlas? Quizá por eso realizó su estudio y publicación titulada *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*, de 1923, apenas unos años después de la publicación de DU. Es un texto poco conocido y discutido, así como forastero del compendio de casos clínicos que tradicionalmente se mencionan, esto a pesar de que -así como con «el caso Schreber»- se trata de una reconstrucción a partir de diarios, memorias y otros documentos históricos en pro de una disquisición analítica. Puede que el psicoanálisis ya tuviera (y tiene) suficientes detractores<sup>155</sup> como para ganar aún más impopularidad al aproximarse a temas demoníacos, a eso precisamente alude la segunda parte de la cita: un reproche por poner al descubierto lo

---

<sup>155</sup> Sobre lo mostrado como (no) oculto -pero acá sin relación a la locura-, Freud parece adelantarse a quienes puedan contrariarlo, al exclamar: “Tampoco queremos ocultar que se puede encontrar para casi todos los ejemplos que podrían demostrar nuestra proposición uno análogo que la contradiga” (p. 141). Se denota una vez más el intento del autor en DU por ser claro, de una sinceridad que raya en la transparencia.

mefistofélico. Pero no solo el psicoanálisis es considerado unheimliche, sino además se ocupa de lo Unheimliche... una vez más en el psicoanálisis el dispositivo y el material de trabajo se entretrejen.

\*\*\*

A nivel subtextual, la locura en DU se re-presenta bajo figuras de lo familiar, lo secreto-intimo que genera bienestar, pero también desconfianza, incluso sensación de peligro; vinculada al mal de ojo y la envidia; a lo que vuelve a surgir, lo repetido y coincidente; (latente:) lo no visible, no consciente, indecible; a la ambivalencia y coexistencia de lo opuesto; a la represión y lo velado; a fuerzas ocultas, superstición, muerte... a lo mitológico y demoníaco; a maniobras psicológicas del poeta que, siguiendo cierta rítmica, siembra duda e incertidumbre acerca de la (ir)realidad.

### ***6.6. Das Unheimliche. Lectura***

Más que una lectura sobre la locura, busco hacer notar algunos aspectos en los que se plantean temas u ocurren fenómenos de escritura para cuya explicación la razón se queda corta, es decir, se presentan algunos agujeros de conejo, no para rellenarlos de comprensión, sino, como Alicia, para dejarse caer en ellos. Más que una lectura sobre la locura, es una lectura loca sobre ella.

Dicho esto, mi lectura de la locura en DU –acompañada de los elementos textuales y subtextuales anteriormente expuestos- me lleva a proponerlo como un *texto abismal* en dos tonos.

#### Abismal, como texto íntimo

Iniciando con lo más obvio -lo biográfico del autor en su obra como sello de lo personal en lo escrito-, Freud da ejemplos muy suyos con la finalidad de ilustrar algunas ideas. Podría

decirse que es un texto, además de freudiano, sigmundiano. Uno de tales ejemplos es el relato de su extravío en una pequeña ciudad italiana para comentar el “retornar otra vez involuntario” (pp. 103-105); otro ejemplo es cuando incluye la anécdota de un intruso en el tren, que no era otra cosa que su propio reflejo, para comentar el efecto unheimliche producido cuando la “*imagen de la propia persona se nos presenta sin invocarla e inesperadamente*” (pp. 147-149).

Lo especular como recurso para la escritura de DU es un segundo pilar que fundamenta que se trata de un texto íntimo. Freud usa la percepción que él mismo tiene de sus palabras a la hora escribir, especialmente con un matiz auto-crítico: “Tampoco queremos ocultar que se puede encontrar para casi todos los ejemplos que podrían demostrar nuestra proposición uno análogo que la contradiga” (p. 141), lo cual es un tanto extraño pues como ya fue señalado en el capítulo 5. Primera ojeada, Freud entregó DU a su editor en un manuscrito a mano sin mecanografiar y sin segundas revisiones. En un pasaje más adelante menciona: “Todo esto es conocido hace tiempo y probablemente fue considerado detenidamente por los estéticos idóneos. Nosotros fuimos llevados a este terreno de la investigación sin quererlo, cediendo a la tentación de poner en claro ~~lo contradictorio~~ la contradicción que frente a nuestra deducción de lo Unheimlichen presentan ciertos ejemplos” (p. 157). No solo deja ver las flaquezas de los ejemplos presentados, sino que además reconoce los límites de su autoría al tiempo que indica haberse dejado llevar y ceder a una tentación<sup>156</sup>. Freud fue –en muchos casos, y es DU uno de ellos– su primer crítico, su lectura como método de escritura es sobresaliente, aunque esto puede no sorprender tanto al recordar que hablamos de quien aplicó o intentó aplicarse un autoanálisis.

El someterse a su propia vigilancia es una manera de *doblegarse* a sí mismo. En una especie de mixtura entre dicha temática con lo íntimo-personal, ubico la referencia de Freud a *Die Weissagung* (“La profecía” en español) al hablar de la figura del *doppelgänger*, pues curiosamente fue a su autor, Arthur Schnitzler, a quien consideró su propio doble en vida. Esto queda corroborado en una carta de Freud enviada a Schnitzler, fechada en 1922:

---

<sup>156</sup> Esta expresión podría guardar alguna relación con el segundo tono que pronto se desarrollará.

Tengo, no obstante, que hacer una confesión, que le ruego no divulgue ni comparta con amigos o enemigos. Me he atormentado a mí mismo preguntándome por qué en todos estos años jamás había intentado que trabáramos amistad ni charlar con usted (ignorando, naturalmente, la posibilidad de que no hubiera usted acogido bien mi intentona).

*La respuesta contiene esta confesión, que me parece demasiado íntima. Creo que le he evitado porque sentía una especie de reluctancia a encontrarme con mi doble. No es que me sienta normalmente inclinado a identificarme con otra persona, ni que deje a un lado la diferencia de talento que me separa de usted; pero siempre que me dejo absorber profundamente por sus bellas creaciones pareceme hallar, bajo su superficie poética, las mismas anticipadas suposiciones, intereses y conclusiones, que considero como propios. Su determinismo y su escepticismo –la gente llama pesimismo–, su preocupación por las verdades del subconsciente y los impulsos instintivos del hombre, su disección de las convenciones culturales de nuestra sociedad, la obsesión de sus pensamientos sobre la polaridad del amor y la muerte, todo esto me conmueve, dándome un *irreal sentimiento de familiaridad* [destacado propio] (Freud, carta 197, 1922, pp. 103-104).*

El contenido es más que claro, sin embargo vale agregar que en la nota IV a manera de comentario del Capítulo III, LK menciona esta carta, pero su cierre lo traduce un tanto distinto y además incluye un párrafo más: “(...) *todo eso me tocó con una familiaridad siniestra. [...] Así tuve la impresión de que usted, por medio de la intuición -en realidad, como consecuencia de una **auto-percepción precisa**, conoce todo lo que yo descubrí con **trabajo arduo con otros humanos**.*” [cursiva del original, destacado propio] (p. 163). A pesar de ser intrusos en esa confesión íntima, hay en ella un hermoso punto de confluencia entre la introspección artística y la escucha psicoanalítica.

Aunado al diáfano contenido de la misiva, cabe destacar que no sólo en ideas o escritura había semejanza entre ellos, sino también a nivel físico, especialmente en sus ojos. A

esto se suma el hecho de que a Schnitzler<sup>157</sup> se le adjudica ser de los primeros autores de lengua alemana en hacer uso de la técnica del *monólogo interior*, lo cual se relaciona estrechamente con el estilo autorreferido y dubitativo de DU.

El tercer pilar que sostiene la propuesta de que DU es un texto íntimo o con intimidades, lo constituye que varios de los argumentos o proposiciones freudianas están apoyadas sobre experiencias provenientes de su ejercicio clínico. A esto dedicaré un espacio en el siguiente capítulo, pues merece una discusión más amplia. Sin embargo, el solo hecho de que Freud use en este texto -inicialmente sobre estética- intelecciones venidas de su clínica, nos lleva a una definición ya bastante familiar: *todo aquello dicho en sesión que debiendo permanecer en el secreto, en lo oculto, en estado latente, no obstante ha salido a la luz*: publicado. Si bien es cierto no revela ninguna comunicación de forma directa, son estas su materia prima.

La cuarta y última columna la constituyen algunos acontecimientos textuales que pueden ser tomados como expresión de formaciones inconscientes, especialmente actos fallidos. Huelga decir que no se intenta acá hacer ninguna interpretación en la línea de un «psicoanálisis salvaje», pero sí señalar manifestaciones de lo irracional que revisten alguna relevancia respecto al contenido de DU (no se incluyen todos, hay algunas equivocaciones, por ejemplo con números de página, que resultan muy opacos y aislados).

El primero de ellos se ubica en el último párrafo del primer capítulo, específicamente en la expresión: “Mantengamos junto a este resultado todavía no bien esclarecido, la definición de lo Unheimlichen de Schleiermacher” [subrayado del original] (p. 63); resulta que en realidad se trata de la definición de Schelling, no de Schleiermacher. Este «*verschreiben*» o equivocación en la escritura, es señalado por LK y por Todd (1986, ver 2.1. Antecedentes investigativos); ambos señalan que el apellido Schleiermacher traducido al español significa “fabricante de velos”. El equívoco vuelve a ocurrir en el segundo capítulo, pero en esta ocasión Freud sí se

---

<sup>157</sup> Según Diane Johnson, co-guionista de TS, tanto a ella como a Kubrick les interesaba mucho este autor, incluso menciona que “Freud siempre le interesó [a Kubrick], razón por la cual le atraía Schnitzler” (12 de diciembre, 1998, p. 293). Adicionalmente menciona que su novela *The Shadow Knows* (cuya adaptación de Kubrick sería *Eyes Wide Shut*) tiene muchísimo en común con la novela de Schnitzler *Rhapsody: A Dream Novel*, “especialmente desde un punto de vista freudiano” (p. 293).

percata y lo tacha: “El nexa con la represión ilumina la definición de ~~Schleiermacher~~ Schelling: lo "Unheimliche" sería ~~algo~~ todo lo que debía permanecer en secreto, en lo oculto y ha salido a la luz.” (p. 115). Lo interesante es que la primera vez que se cita la definición de Schelling en el diccionario de Sanders, inmediatamente después se alude a la acción de velar: “«Se denomina unheimlich a todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, ha salido a la luz» (Schelling. 2. 2 649 etc.). «Velar lo divino, rodearlo de cierta Unheimlichkeit» [subrayado del original] (p. 55). Pero no solo esto, el “velar lo divino”, podría tener cierta relación con la presencia titilante de Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher en DU, pues fue “teólogo, filósofo, traductor y es considerado el padre de la *hermenéutica*. Impartió lecciones de *estética* (...) fue quien brindó el *aspecto religioso* del movimiento romántico, razón por la cual tal vez Freud no quiso tenerlo en cuenta en su texto” (2014, pp. 70-72). Ya antes ha sido señalada la reluctancia de Freud por adentrarse en el carácter divino o mítico de lo Unheimliche, no obstante este asunto también sirve de indicio para el segundo tono a presentar en este subapartado, no sin antes señalar dos equívocos más.

Un par de párrafos antes de la cita en que Freud tacha al «hacedor de velos», encontramos el segundo desliz:

Tales mociones se revelan mediante la mirada, aunque se les niegue su expresión en palabras; y si alguien se ~~destaca~~ destaca ante los demás por llamativas características, especialmente en un ~~médico~~ modo indeseable, se le cree capaz de que su envidia alcanzará una fuerza particular y que entonces también transformará esa fuerza en diversos efectos. [tachado del original] (p. 113)

En alemán el equívoco es más sutil, pues “médico” se escribe «Arzt» y “modo” se escribe «Art», de tal manera que la tachadura en el original aparece así: “Arzt”. Igualmente queda la pregunta de cuál “médico indeseable” («unerwünschter Arzt») se le habrá cruzado de ese *modo*, y, a propósito de la especularidad antes señalada, ¿habrá aludido a sí mismo, a sus envidias?

Freud acuñó la expresión “envidia del pene” («Penisneid»), y sobre este trata la última desfiguración, esta es mucho más consciente y no atribuida a Freud, sino a su editor, de quien

recordemos, según lo mencionado en el capítulo 5. Primera ojeada, mutiló el primer capítulo de DU. El intercambio ocurre en el segundo capítulo, en la frase: “Pero con eso no se valora debidamente el nexo de sustitución que se da a conocer en el sueño, en la fantasía y en el mito entre ojo y pene” (p. 91). En la versión publicada, la palabra “pene” fue intercambiada por “miembro masculino”. Así aparece en la traducción de JLE (p. 231), mientras que en la de LLB se lee “miembro viril” (pp. 2491-2492). LK achaca esto al “decoro del editor” (p. 127) y decide mantener el alemán «Penis» como “pene” en español. Lo destacable es que, nuevamente hay un nexo entre este hecho y el mismo texto DU, pues en la indagación lexical del primer capítulo, una de las definiciones extraídas del diccionario de los hermanos Grimm es: “Partes heimlich del cuerpo humano, pudenda: debe la (delincuente)... ser examinada por mujeres expertas en sus lugares heimlich. Carolina art. 35” [cursiva del original, subrayado propio] (p. 59). El fragmento subrayado es uno de los pasajes que Freud destaca en su texto y que el editor más bien suprime, es decir, lo genital en DU está editado (¿castrado? Quizá circuncidado) mediante eufemismos o censuras, en otras palabras, fue también DU objeto de represiones *textuales*<sup>158</sup>. El pudor como resguardo de lo íntimo, en este caso relacionado a lo sexual, tiene también un matiz unheimliche.

\*\*\*

En suma, Freud pone ejemplos de sus propias vivencias, de su clínica, tiene varios fallidos en el texto, al hablar del doble menciona su doble, escribe sobre su propia lectura del texto, a pesar de no haberlo revisado para su entrega al editor; quien a su vez realizó algunas pudorosas -y horribles- omisiones en el texto: todos estos son abismos en un texto que es a su vez abismal... y sobre aquello perteneciente a los abismos, el segundo tono.

---

<sup>158</sup> Unión de “textuales” y “sexuales”.

Abismal, como texto demoníaco

“Heimlich para el conocimiento, místico, alegórico: significado heimlich<sup>159</sup> (oculto), mysticus, divines, occultus, figuratus”  
- Jacob y Wilhelm Grimm, citados en Freud, 2014, p. 61.

Esta acepción de la palabra «Heimlich» se toma como epígrafe pues hace referencia a lo místico, a lo divino y con ello, a lo demoníaco. Recordemos que Freud plantea dentro de DU lo místico (magia, superstición) y lo mitológico (injerencia de fuerzas superiores) como límites para dar con alguna comprensión racional que conduzca hacia “la decisión definitiva sobre la validez de nuestra hipótesis” (p. 109), incluso posiciona lo mítico como argumento “impenetrable” (p. 109); sin embargo alude a lo demoníaco en varias ocasiones clave, en tanto lo incluye con el afán de brindar alguna explicación. Hay entonces una nueva contradicción: lo místico y/o mitológico oscurece y esclarece. Antes de pasar a lo demoníaco -así llamado por Freud, se hace importante enmarcar esta senda para efectos de la presente investigación.

Lo primero es que lo demoníaco guarda una importante relación con lo estético. Eso no es nada nuevo (Eco, 2011), pero al retomarlo con la categoría de lo sublime -y con la misma raíz kantiana que desarrollé en el subapartado 2.2.1. Delimitación estética, LK la propone en una relación estrecha con lo sagrado:

Deberemos recordar también que lo sublime -como dirá años después R. Otto- compartirá con lo *sagrado* (en el campo de la religión) el llevar en su seno algo misterioso, al producir en el ánimo aquel momento peculiar de una impresión que aleja y atrae al mismo tiempo, que también humilla y eleva, causa miedo y felicidad. Es decir que en el campo de la experiencia subjetiva nos encontramos a lo sublime y lo sagrado resonando uno en el otro. (p. 171)

---

<sup>159</sup> ¡La palabra «heimlich» aparece en su propia definición! Otra reversibilidad, puede que aún más particular que la examinada antes (que «heimlich» cubra bajo su campo semántico significados opuestos).

Lo demoníaco es a lo sagrado<sup>160</sup>, como lo Unheimliche es a la estética: tierras lejanas dentro de un campo pensado para lo divino y lo bello. Es por ello que postulo esa otra resonancia, la de lo Unheimliche con lo demoníaco.

La expresión artística está ligada a la acción estética, y es también a obras literarias que Freud recurre para indagar el ámbito de lo Unheimliche, dos de ellas con elementos explícitamente demoníacos. La primera es el *Fausto* de Goethe, particularmente el personaje de Mefistófeles. Esta mención ya fue abordada, por lo que tan solo traigo a la memoria que para Freud lo unheimliche radica en que se trata de una figura misteriosa a la que se le adjudican intenciones dañinas. La segunda es *Los elixires del diablo* de E. T. A. Hoffmann, la relevancia de esta obra en DU también ya ha sido señalada, especialmente porque de ella Freud extrae uno de los principales repertorios de motivos unheimliche así como también es a propósito de dicho texto la nota firmada como S. F., en la que se describe a esa “*particular función de la mente que se llama conciencia y que no es otra cosa que la **maldita actividad** de un **condenado** recolector de impuestos, inspector municipal, vista de aduanas, que ha instalado su **malvada oficina en el altillo**” [destacado propio] (p. 129). Los adjetivos ya antes destacados ahora toman un cariz distinto, ya no solo es hostil, sino maléfica.*

Sumado a lo anterior, en la versión de LK se brinda la opinión que el mismo Hoffmann tenía de su texto, que viene muy al tema en cuestión:

Como él mismo decía de “*Los elixires...*”: “*se trata, ni más ni menos, que de mostrar claramente, a través de la vida tortuosa y extraña de un hombre en el que ya desde su nacimiento **rivalizan los poderes demoníacos y celestiales**, los **misteriosos** lazos que unen al espíritu humano con*

---

<sup>160</sup> Sumo una extensa observación que LK incluye en el primer anexo de su libro, bajo el subtítulo de *Antecedentes en Freud*, pues en ella se articulan algunos elementos que significan valiosos insumos para pensar la relación entre lo demoníaco y la estética. La cita: “la ambivalencia inherente al complejo paterno aparece tanto en el totemismo como en las religiones ulteriores, pero tanto en una como en otra traen aparejadas aquello que sintetiza esa ambivalencia: el temor sagrado, esto es, el temor a la acción de fuerzas demoníacas (...) Es que como muy bien delimita Rudolph Otto, lo *sagrado* (que es de algún modo equiparable a lo que en estética llamamos sublime) implica lo inefable, pero también el espanto, el terror, el misterio, lo siniestro, la angustia, el vacío, lo fascinante, pero fundamentalmente, lo *absolutamente otro*” (p. 183).

todos los principios superiores *ocultos* en la naturaleza, y que se *manifiestan como relámpagos* en los momentos más *inesperados...* ". [Cursiva del original, destacado propio] (p. 177).

El contenido de esta cita no solo dimensiona lo capital que resulta lo demoníaco en dicha obra, sino que también trae a colación lo oculto y misterioso, cuya fugaz manifestación ocurre de improviso, rasgos que resuenan como ecos de los subapartados que tratan lo textual y subtextual de la locura en DU, incluso en TS.

Freud no solo recurre a obras teóricas y literarias para ilustrar o sustentar sus ideas, sino que además las debate. Una de estas problematizaciones es la que inspira la escritura misma del texto, pues DU es una reacción al texto de Jentsch titulado *Zur Psychologie des Unheimlichen* ("Sobre la psicología de lo Unheimlichen", en español). El hecho de que Freud discuta el texto de Jentsch, a quien considera "el autor de este nuevo proyecto" (p. 43), así como la única autoridad médico-psicológica en el tema, al menos en el alcance más inmediato de Freud, puede tomarse como un gesto luzbeliano, pues se revela contra la única y primera autoridad. De hecho, antes usé el vocablo "reacción" pues aunque Freud responde al texto de Jentsch, este último no plantea muchas interrogantes ni presenta puntos de discusión, sino más bien el tono de su escrito es el de arrojar seguridad intelectual (especialmente con argumentaciones psicológicas, fisiológicas y patológicas) sobre lo Unheimliche, particularmente en lo cotidiano y en menor medida en el arte. Otro de los motivos por los que considero DU una reacción freudiana al texto del psiquiatra, es porque Freud reacomoda su texto empezando por un capítulo de indagación lexical y luego consultando obras literarias y vivencias (pues como él mismo afirma lo hizo al revés), justo el mismo orden que tiene el artículo de Jentsch: la apertura de su escrito es a propósito del espíritu del lenguaje y el valor del léxico en las lenguas, no obstante Jentsch pronto abandona este camino, trayendo a su argumentación ejemplos y situaciones, el segundo capítulo atiende muy especialmente el tema del animismo, mientras que el tercero lo titula "Conclusión" y versa sobre sus intelecciones finales. Son, en estructura, realmente muy parecidos, a diferencia de que en el tercer capítulo Freud se auto discute.

Cabe mencionar que Jentsch también incluye en su texto el tema de lo demoníaco, aunque su principal sustento epistémico es la psicología de la sensación, incluso nunca llega a mencionar la estética, de lo cual Freud parece aprovecharse y además remata con sus observaciones a partir de la escucha analítica, fuente de la cual poquísimos bebían en ese entonces. Freud califica el escrito de Jentsch como “rico en contenido, pero no exhaustivo” (p. 43), asunto que busca paliar a través de su *arqueología lingüística y lexical*, y de una *colección de impresiones unheimliche* surgidas a partir de lo vivenciado y lo ficcional literario (busca superarlo, gesto, como ya fue dicho, algo luciferino). En ambas vías está presente lo demoníaco, por lo que a continuación se procede a examinarlas.

En el camino de la *arqueología lingüística y lexical*, topamos con dos definiciones ya comentadas, la que coloqué como epígrafe de este subapartado y la definición en árabe y hebreo de «unheimliche» la cual “coincide con demoníaco, escalofriante” -punto y aparte- “Volvamos por eso a la lengua alemana” (p. 47). Puede que Freud se refiriera a que ninguna de esas ni las anteriores lenguas que revisa tengan una palabra que goce de la riqueza semántica de «Unheimliche», pero la literalidad inmediata de la frase también da cabida a que se pueda contar como una razón para abandonar esa tenebrosa senda y retornar a su *familiar* lengua alemana.

Por el camino de la *colección de impresiones en lo vivenciado y lo ficcional literario*, inicio con las primeras, es decir, la dimensión de lo vivencial. Menciona Freud:

En lo inconsciente anímico, en efecto, se puede reconocer el dominio de una compulsión de repetición partiendo de las mociones pulsionales, que depende probablemente de la naturaleza más íntima de las pulsiones, suficientemente fuerte para sobreponerse al principio de placer, que confiere el carácter demoníaco a ciertos aspectos de la vida anímica, y se expresa aún muy claramente en las aspiraciones del niño pequeño y denomina una parte del transcurso del psicoanálisis del neurótico. (p. 109)

Una fuerza íntima y tan intensa que se sobrepone incluso a la búsqueda de placer, esta compulsión a la repetición imprime su sello demoníaco sobre algunos fenómenos y procesos

anímicos. En este pasaje lo demoníaco se presenta como calificativo a la compulsión de repetición y es percible en la infancia (recordar el *fort-da*) y en la sintomatología neurótica adulta. En este punto es importante acotar que Freud publicó el texto *Más allá del principio de placer* apenas un año después de publicar DU, por lo que es muy probable que ambos documentos compartieran un espacio en el escritorio y pensamiento del autor.

Ahora el segundo fragmento venido de lo vivencial, que también ya ha sido comentado: “La Edad Media, en una manera consecuente y casi correcta en lo psicológico, atribuía todas esas exteriorizaciones patológicas [epilepsia y demencia] a las acciones de demonios” (p. 121). La relación entre locura y demonios es notable y cabe dentro del ámbito de lo vivencial porque da cuenta de atribuciones hechas ante determinados signos en convivencia social que, no obstante, son llevados a una explicación mítico-religiosa, podría decirse que esta cita se ubica en un intersticio entre lo vivencial y lo ficcional.

En esta segunda dimensión se encuentran el resto de menciones de lo demoníaco en DU. Dos de ellas se refieren a las licencias del poeta para jugar con la realidad y los efectos que de ahí resultan en su público lector, la última es un símil del que se sirve para comparar la transformación de lo benévolo en demoníaco.

Respecto a las herramientas del poeta, lo demoníaco es doblemente mencionado en el siguiente fragmento:

Como es sabido, él tiene el derecho de hacer lo uno o lo otro, y si él como escenario de su [sic] representaciones eligió, por ejemplo, un mundo en el que actúan espíritus, demonios y fantasmas (...) así debemos cederle eso al poeta, y tratar ese supuesto mundo como una realidad mientras dure nuestra entrega a su relato. Pero en el curso del cuento de Hoffmann desaparece esa duda, y nos damos cuenta de que el poeta quiere hacernos mirar por las gafas o ~~larga vista~~ catalejo del demoníaco óptico, y que quizá él mismo miró a través de un instrumento como ése. (p. 89)

Por una parte, los demonios y demás entidades mencionadas pueden pertenecer al escenario en el que el poeta despliega su narrativa, lo cual se acepta temporalmente pues por

motivos obvios no se puede exigir un basamento en la realidad material a toda ficción; no obstante, la imposición de cierta *perspectiva*, incluso la de uno de los personajes de la obra catalogado como demoníaco, es una de sus opciones o licencias. La mirada como recurso estético es prácticamente textual, no obstante el cierre de esta cita es algo que permanece oscuro: “y que quizá él mismo miró a través de un instrumento como ése”. Con esto lo que se creía figurado hasta ese entonces (“mirar por las gafas” como metáfora de tomar su punto de vista) se vuelve concreto: ver a través del aparato ocular. Lo que queda un tanto más claro es que, para Freud en este caso en particular, el poeta quizá ensaya en su vivenciar lo que luego intenta producir en su público. El siguiente fragmento cae dentro de mi primera observación a la cita anterior:

El poeta también puede haberse creado un mundo menos fantástico que el mundo de los cuentos de Hadas, sin embargo se separa del real por la admisión de seres espirituales, demonios o espíritus de difuntos. Todo lo Unheimliche que podrían tener esas figuras, entonces desaparece, en tanto que se extienden las premisas de esta realidad poética. (p. 153)

Agregaría como destacable que lo Unheimliche de lo demoníaco se pierde si es tomado como ficción, de hecho Freud lo separa tajantemente del plano de la realidad si son tomados como seres.

La última mención requiere mayor detenimiento pues se presenta en ella un intertexto, además de constituir una analogía: “El doble se ha transformado en una imagen que aterriza [*schreckbild*] así como *los dioses se convierten en demonios* después de la caída de su religión (H. Heine, *Die Götter im Exil*).” (p. 103). Uno de los primeros temas que Freud comenta al desarrollar en DU el tema del doble es la muerte: “En efecto el doble fue originalmente una medida de seguridad contra el hundimiento del yo, una «enérgica desmentida del poder de la muerte» (O. Rank) y probablemente el alma «inmortal» haya sido el primer doble del cuerpo.” (2014, p. 99). Según esta conjetura, hemos fabricado el “alma «inmortal»” como artificio frente a la opacidad de la muerte, su inevitabilidad es su poder. Para Freud, que cita a Otto Rank,

afrontamos ese poder vía desmentida. La muerte humana equivale para los dioses a la caída de su religión, el después de la muerte humana se concibe como la permanencia del alma inmortal, mientras que para los dioses su muerte representa el devenir demonios. En pocas palabras, acá lo demoníaco viene homologado a una nueva imagen aterradora, producto de una transformación *post mortem*.

Resuena la mención *doble* (así expresado pues son idénticas) que LK realiza en el décimo comentario del segundo capítulo y en el Anexo I en el subtítulo acerca del “Romanticismo Alemán” sobre la alusión de Freud a Heinrich Heine, en la obra *Los dioses en el destierro*:

¿Qué fue de Zeus, de Baco, Poseidón, Hermes, Diana? *"Esos dioses no han muerto; son seres creados, inmortales, que, después del triunfo de Cristo, se han visto obligados a retirarse a las tinieblas subterráneas"* responde el gran escritor alemán, para después realizar un recorrido por las leyendas y creencias populares que le permite la mejor excusa para, con una pluma delicada y mordaz, exponer qué lugar tiene lo pagano en el espíritu del hombre occidental, y de qué modo las letras transmiten aquello que la moral y la religión monoteísta mandaban literalmente al infierno. Con el planteo de que no ha muerto todo lo que está enterrado, Heine se propone sacar a la luz esos "restos" -como él mismo los llama que sobreviven en la memoria, los usos y el idioma de un pueblo. (pp. 130-131, Comentario X; pp. 174-175, Anexo I)

Réplica y replica, pues responde a partir de una cita que habla sobre el doble. Este claro sosías puede ser un simple descuido, pero también puede ser otro acontecimiento textual: una performatividad -¿inconsciente?- más de lo Unheimliche a la hora de tratar con el texto DU, en este caso por parte de LK.

También en el contenido de la cita puede hallarse otra llamativa simetría, ahora entre Freud y Heine, pues ¿no busca Freud en su indagación “realizar un recorrido por las leyendas y creencias populares”, así como “sacar a la luz esos "restos" (...) que sobreviven en la memoria, los usos y el idioma de un pueblo” en la palabra Unheimliche?

No solo el vocablo Unheimliche reviste duplicidad, ambivalencia y contradicción, sino también el texto freudiano que lo indaga: DU.

\*\*\*

DU como abismo en lo demoníaco deja también precipicios insondables, pero, y aun siendo considerado por Freud como una temática “impenetrable”, se disciernen algunas sombras en la oscuridad. Dichas siluetas de lo demoníaco son: marginalidad de lo sagrado; seres irreales; imagen aterradora producto de una transformación mortífera; misterio del que se sospecha un daño o maleficencia enigmática; antagonismo; en tanto función, sirve de explicación y calificativo, mientras que en lo estético puede ser tomado como perspectiva.

### ***6.7. Esquicia especular***

Para confrontar las representaciones de la locura, así como los recursos y estilos estéticos de Freud y Kubrick se presenta un cuadro que comprime los principales hallazgos textuales, subtextuales y de lectura de TS y DU. Se marcan en cursiva los considerados recursos o estilos estéticos.

Cuadro 2. Contraste de resultados

	The Shining	Das Unheimliche	
A. Texto: lo dado a ver	Lo agresivo incluso macabramente homicida, hacer daño a algún familiar y/o a infantes; como pérdida, colapso, reacción, transformación o como atribución a alguien más... paso de una condición o entidad a otra, un movimiento; <i>no solo resulta inquietante, sino que la forma misma en que se presenta es inquieta.</i>	Lo visual y sus ilusiones; lo oculto, escondido, oscuro, engañoso; rincones de la personalidad y lo maligno; presentimientos y presagios; lo angustiante; el delirio y la fantasía, la demencia, la furia y la manía; con y como una manifestación (de lo) inusual; posesión, desencadenamiento o estallido, ataque o crisis; creencias superadas y complejos reprimidos; <i>carácter polisémico, semántica no fija o estable.</i>	B. Texto: lo dado a ver
C. Subtexto: lo mostrado como oculto	<i>Se muestra como oculta, se entreaire o revela.</i> Se relaciona con lo parcial e inconcluso; con una visión pretérita y premonitoria, relacionada con lo doblemente infinito, eventos en espiral y repetición, lo simultáneo; como una imperiosidad, mandato o compromiso; materialmente inexplicable; elidida, <i>disimulada, adornada eufemísticamente, secreta y a su vez atrayente</i> , con un halo de prohibición; engañosa; como posesión o arrebato; vinculada al aislamiento y la soledad, a la casualidad y lo involuntario; lo agresivo y sangriento; no atribuible a alguien en específico; <i>desfigurada, invertida, encriptada.</i>	Figuras de lo familiar, lo secreto-íntimo que genera bienestar, pero también desconfianza, incluso sensación de peligro; vinculada al mal de ojo y la envidia; a lo que vuelve a surgir, lo repetido y coincidente; (latente:) lo no visible, no consciente, indecible; a la ambivalencia y coexistencia de lo opuesto; a la represión y lo velado; a fuerzas ocultas, superstición, muerte... a lo mitológico y demoníaco; <i>maniobras psicológicas del poeta que, siguiendo cierta rítmica, siembra duda e incertidumbre acerca de la (ir)realidad.</i>	D. Subtexto: lo mostrado como oculto
E. Lectura	Fascinación maligna <i>Espejismo laberíntico</i>	Abismo íntimo <i>Abismo demoníaco</i>	F. Lectura

Se incluye el siguiente cuadro para mayor facilidad de comprensión del contenido que será expuesto posteriormente:

Cuadro 3. Especularidad de resultados

	The Shining		Das Unheimliche	
Texto	A	.....	B	Texto
Subtexto	C	.....	D	Subtexto
Lectura	E	.....	F	Lectura

Como puede apreciarse en el Cuadro 3 y recién señalado con las líneas punteadas en rojo, hay varias coincidencias o similitudes entre TS y DU. Valga anunciar que se enumeran pero no se desarrollan comentarios en cada nivel de compatibilidad pues estos son ya resultados destilados a partir de desarrollos previos (son una especie de índice a la inversa).

– Pero si justo lo que se espera es la comparación de esos materiales, ¿Por qué no desarrollar algunas ideas al respecto?

Considero que mi labor como investigador termina en la contrastación presentada, pero no explicada. Abstenerme de lo segundo lo hago porque tampoco es de interés establecer paralelismos entre, por ejemplo, Jack Torrance y Coppélius, o entre sacar los ojos a los niños y que Jack no quisiera que Danny use su capacidad de resplandecer -don eminentemente visual, etc., pues en muchos casos se trataría de hacer calzar ambas obras con asimilaciones algo forzadas y/o sobreinterpretativas.

– Entonces, ¿con qué quedamos?

Con esta «especularidad de significantes» en bruto, como ya dije no se pretende una exégesis de las obras, ni colmar de sentidos rebuscados sus ya elegantes vacíos. No obstante, definitivamente algunos componentes serán retomados en diálogo con elementos teórico-apreciativos, los cuales servirán de vértices entre DU y TS en el siguiente capítulo dedicado a la problematización de hallazgos, pues ciertas simetrías de estas obras aportan al debate teórico-estético sobre la locura... ¿Prosigo?

– Mmm, al inicio de este capítulo aludí a cierta espera respecto a entrar en materia, ahora una espera adicional, pues no esperemos más... ¡adelante!

Las congruencias se especifican a continuación empezando por las líneas punteadas horizontales del Cuadro 3 para luego pasar a las diagonales<sup>161</sup>:

Entre textualidades (A:B)

- ≈ hacer daño - maligno
- ≈ colapso, reacción - desencadenamiento o estallido, ataque o crisis
- ≈ movimiento, forma inquieta y efecto inquietante - semántica no fija o estable

Entre subtextualidades (C:D)

- ≈ se muestra como oculta, se entreabre o revela - (latente:) lo no visible, no consciente
- ≈ disimulada, adornada eufemísticamente - indecible
- ≈ repetición, lo simultáneo - lo que vuelve a surgir, lo repetido y coincidente
- ≈ secreta y a su vez atrayente - siembra duda e incertidumbre acerca de la (ir)realidad
- ≈ lo agresivo y sangriento - desconfianza, sensación de peligro
- ≈ desfigurada, invertida - ambivalencia y coexistencia de lo opuesto

Entre lecturas (E:F)

- ≈ fascinación maligna - demoníaco

Primera diagonal texto TS - subtexto DU (A:D)

- ≈ agresivo - sensación de peligro
- ≈ hacer daño a algún familiar y/o a infantes - lo familiar
- ≈ no solo resulta inquietante, sino que la forma misma en que se presenta es inquieta - maniobras psicológicas del poeta que, siguiendo cierta rítmica, siembra duda e incertidumbre acerca de la (ir)realidad)

---

<sup>161</sup> En cada caso, antes del guion corresponde a TS y después del guion a DU.

Segunda diagonal subtexto TS - texto DU (C:B)

- ≈ se muestra como oculta, se entreabre o revela - lo visual y sus ilusiones
- ≈ una visión pretérita y premonitoria - presentimientos y presagios
- ≈ lo oculto, escondido, oscuro, engañoso - elidida, prohibida, secreta, engañosa
- ≈ como posesión o arrebató - posesión, desencadenamiento o estallido

A pesar de mi escepticismo por las dicotomías cartesianas, estas diagonales me parecen más destacables no necesariamente por su contenido, sino por el movimiento que implica entre una obra o autor considerado teórico y otra u otro considerado poeta o creador artístico. Podría significar que el teórico muestra lo que el poeta da a ver como oculto (*interpretación de obras*, desde la perspectiva del teórico; C hacia B), pero lo que el poeta da a ver como oculto, el teórico lo inquiere por otros medios (*conceptualización inspirada en el arte*, desde la perspectiva del poeta; B hacia C). Mientras que el poeta muestra lo que el teórico ve como oculto (*el lenguaje lírico se adelanta al pensamiento formal*, desde la perspectiva del teórico; A hacia D), pero lo que el teórico reconoce como oculto para sí, el poeta tiene otros modos de expresarlo (*inspiración conceptual del arte*, desde la perspectiva del poeta; D hacia A).

Considero a la estética en el centro de esa equis, así como geniales a quienes lo poético y lo teórico los habitan conflictiva y colaborativamente... Kubrick y Freud son magistrales ejemplos. Precisamente, abordando indistintamente de su autor los recursos y estilos estéticos -marcados en cursiva en el Cuadro 2-, la locura se representa estética y estilísticamente como inquieta e inquietante, de vastísima versatilidad semántica e imaginaria, siendo el campo de lo visual particularmente fértil para los juegos de lo que se muestra como oculto, se entreabre o revela; de lo que resulta secreto y a su vez atrayente; y de los múltiples y simultáneos modos de transfigurar, disimular, encriptar e invertir la locura. Para ello es central orquestar cierta cadencia para también jugar con la (ir)realidad. A mi criterio, la conjugación de lo anterior, claramente junto a otros elementos, dan como resultado para el público espectador y lector de TS y DU, que estas obras se constituyan en un *fascinante abismo laberíntico, un espejismo de lo demoníaco o maligno que puede resultar el reflejo de la locura y lo enloquecedor de sí*.

– Disculpe mi insistencia, pero creo que precisamente con estas últimas ideas se esboza una posibilidad de relación mucho más directa y no interpretativamente forzada entre DU y TS: esos recursos estéticos que aborda indistintamente de su autor, podrían ser también examinados según autor, o más específicamente, de un autor a otro, pues es ya bien conocida la lectura de Kubrick y su co-guionista Johnson al texto de Freud, por lo que un rastreo de lo propuesto por Freud en DU como dinamizadores estéticos de lo Unheimliche y su eventual presencia en TS sí representa una posibilidad de relacionamiento, incluso históricamente fundamentada.

Ninguna disculpa, estoy más bien agradecido por esta observación. Ahora que menciona a Diane Johnson, en una entrevista un par de décadas después de estrenada TS, comenta que “Él [Kubrick] 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 continuó a través de la película misma*” [destacado propio] (12 de diciembre, 1998, p. 293). En otras palabras, no solo la película podría considerarse una indagación en el ámbito del horror, sino que además su presentación estética tendría como parte de su «marco teórico implícito» el texto DU, lo cual no se queda en una inspiración previa al rodaje, sino que lo habita activamente “a través de la película misma”.

Si Kubrick se acompaña de Freud para la realización de su película-investigación, procedo entonces a examinar la manera en que DU insufla algunos preceptos estéticos en TS. Para ello, hago uso de una «almazuela textual», recortando y uniendo fragmentos de DU en los que Freud hace referencia a recursos estéticos para la producción de efectos unheimliche. Como podrá observarse, el resultado da la sensación de que Freud comenta las estrategias de Kubrick, especialmente al intercambiar la expresión “el poeta” por “Kubrick”, poeta de la imagen. A continuación la almazuela:

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). Se tiene un efecto a menudo y

fácilmente unheimlich 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 símbolo asume la plena operación y significado de lo simbolizado y cosas por el estilo<sup>162</sup> (p. 123). 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<sup>163</sup> (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<sup>164</sup> (p. 157). «Kubrick» puede también acrecentar y multiplicar lo Unheimliche mucho más allá de la dimensión de lo que es posible en el vivenciar, haciendo suceder en tales acontecimientos lo que en 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<sup>165</sup>. Reaccionamos ante sus ficciones como hubiéramos reaccionado frente a vivencias propias; 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.

---

<sup>162</sup> Como cuando «MURDĚЯ» es finalmente legible en la puerta y a su vez Jack usa su hacha contra la puerta. Respecto a esta consonancia casi simultánea, Kubrick también parece seguir una indicación freudiana: “La impresión de lo Unheimlichen habría sido aún más fuerte si hubiera mediado un tiempo más breve entre aquella exclamación y el accidente” (p. 111).

<sup>163</sup> Efectivamente TS tiene un arranque bastante familiar, aun con las tempranas insinuaciones del fenómeno shining en Danny. Entramos, no sin sospecha al laberinto kubrickiano.

<sup>164</sup> Las gemelas Grady resultan ilustrativas, pues su primera aparición no es en absoluto comparable con la última, a pesar de que la actitud de Danny es bastante similar: parálisis.

<sup>165</sup> Efectivamente Kubrick parece salirse de su propio marco de realidad o diégesis hacia el final de TS, especialmente cuando Wendy -quien hasta entonces no había tenido ningún tipo de experiencia shining o interacción con entidades espectrales- tiene ante sí un torrente de espantosas visiones: el tipo vestido de etiqueta y alguien disfrazado de animal en una posición sugerentemente sexual, el caudal de sangre que cae por lo elevadores, los esqueletos y telarañas en el Gold Room, entre otras.

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<sup>166</sup> (p. 97).

Si bien invertí el orden de influencia en tanto no es Freud quien comenta la película de Kubrick, sino Kubrick quien lee a Freud para hacer su película, la relación DU-TS en cuanto a técnica de composición estética descrita es remarcable, precisamente en las notas al pie se introducen comentarios para explicitar algunos momentos en los que lo descrito por Freud tiene lugar en TS, estableciendo puntos de retroreflexión entre ambas obras. Considero esta especie de reseña técnica *post mortem* como un resultado efectivamente especular entre DU y TS.

– Me doy por satisfecho. Podemos pasar ahora a las relaciones que la intermediación teórica permite efectuar entre dichas obras.

Continuamos pues con el capítulo de discusión en la cual espero también su valiosa intervención.

---

<sup>166</sup> Lo ya señalado respecto a la fotografía de la última escena como un no final, es decir, un des-enlace de elementos que justamente desamarran los nudos explicativos que la audiencia haya podido formarse.

## 7. De reajo: Segunda ojeada con Sickmund

A lo largo de los capítulos precedentes se han ido anunciando temas que serían desarrollados en este capítulo de discusión: el lugar de la clínica en DU, Jack Torrance como Hombre y el particular lugar de lo femenino tanto en DU como en TS, nuevas consideraciones sobre la mirada a partir de TS, lo antvisual como unheimliche, el papel de la angustia en la estética; entre otras que serán adicionadas. Estas temáticas serán discutidas bajo cuatro grandes ejes: 1) *Klinos*, 2) Las gafas de Kubrick, 3) Locura desvelada: un ojo que no se cierra, y por último, 4) Sublificaciones: sublime, sublimación y subliminal.

Como se habrá podido notar se cambió el título de este capítulo, pues en el *Método investigativo* se presentó una estructura un tanto distinta, ya que el apartado de discusión teórica (*Segunda ojeada*) se pensó inicialmente separado de la discusión autocrítica («*Sickmund*»: *Tercer ojo*), no obstante se pretende engarzar ambas vertientes en esta problematización de reajo. Lleva ese nombre pues consiste en volver sobre algunas cuestiones planteadas con tres nuevos elementos: el haber desplegado el análisis de TS y DU, la oportunidad de incorporar componentes teóricos con mayor amplitud y una interlocución más activa con nuestro «escéptico benevolente»: Sickmund<sup>167</sup>.

Siguiendo entonces una intención bífida (discusión teórica y autocrítica) se presentan los principales puntos que sirven al debate analítico de obras, teorías y estéticas abordadas y/o discernidas hasta el momento.

### 7.1. *Klinos*

“Locura es no haberse escuchado”  
L. I.

---

<sup>167</sup> Así como Freud señala en DU: “Ya durante las lecturas precedentes se habrán despertado dudas en el lector a las que se deberá ahora permitir reunirse y expresarse en voz alta” (2014, p. 141).

Comienzo con el núcleo palpitante del psicoanálisis, su praxis clínica. “¿Qué es la clínica psicoanalítica? No es complicado. Tiene una base -es lo que se dice en un psicoanálisis” (Lacan, 2007, p. 11). El epígrafe es algo dicho en un análisis, inicio con esto pues su reverso -escucharse, prestarse atención- ha sido señalado como una forma de hacer algo con o sobre la locura tanto en TS con la singular presencia y uso de los espejos, como en DU, con la otredad como delatora de lo oscuro propio y hasta con el estilo freudiano de escribir leyéndose.

¿Hay algo de clínica en las obras elegidas? Empezando por DU, la respuesta es sorprendentemente afirmativa.

— ¿Por qué la sorpresa? Lo escribe un psicoanalista.

Tiene razón, pero aun así es sorprendente ya que ese texto se anuncia como una indagación en un campo olvidado de la estética. No obstante, el lugar o función que Freud da a la clínica, a la que llama “la experiencia psicoanalítica” (p. 89), aquella obtenida “a partir de los análisis de los neuróticos” y “el estudio de sueños, fantasías y mitos” (p. 91), es fundamental. Recurre a ella para dar sustento a sus observaciones y críticas, principalmente a Jenstch, también para escudriñar obras literarias y del vivenciar relacionadas a lo unheimliche, para teorizar<sup>168</sup> y ejemplificar con “circunstancias mucho más sencillas” (p. 109) en comparación con ciertos motivos artísticos.

Encontré al menos diez alusiones a lo clínico en las que se encuentran algunas enseñanzas, si cabe la palabra, a partir de la experiencia psicoanalítica. Se presentan agrupadas temáticamente:

### **Sobre la vista y (su) castración**

La angustia por perder la vista es central en lo anímico y se homologa a la angustia de castración, tal y como se muestra en las siguientes citas que se presentan de forma concatenada: “La experiencia psicoanalítica nos advierte que el daño o la pérdida de los ojos es una terrible

---

<sup>168</sup> Incluso para dar crédito dentro de sus conceptualizaciones a la fuente: “Los últimos ejemplos mencionados de lo Unheimlichen dependen del principio que yo, siguiendo la sugerencia de un paciente, nombré «la omnipotencia del pensamiento»” (p. 113).

angustia de la infancia. Esta angustia persiste en muchos adultos, que temen la lesión del ojo más que la de cualquier otro órgano” (pp. 89-91); “entonces, toda duda ulterior desaparece, cuando se averigua a partir de los análisis de los neuróticos los detalles del "complejo de castración", y se toma conocimiento del grandioso papel [que desempeña] en su vida anímica” (p. 91). Estos fragmentos dan muestra de la estrecha relación que para Freud existe entre los órganos oculares y genitales, pues revisten libidinalmente una misma significancia sexual.

La siguiente mención a lo clínico contiene a su vez una alusión a lo perceptible: “En el caso patológico del delirio de referencia, [la “conciencia moral”] está aislada, separada del yo, haciéndose notoria para el médico” (p. 101). Esta “conciencia moral” que es mencionada como legible en tanto separada del yo, podría tomarse como un ejemplo inverso que también genera angustia: recordemos que Freud habla de ella a propósito de un centinela, por lo que un ojo hipervigilante (que busca escapar de la castración) puede producir a su vez angustia, en tanto se es objeto de una inspección hostil. Freud menciona que esa instancia se hace notoria cuando se trata de algún caso patológico, de lo que se infiere que en otros casos si bien no es notoria, igualmente actúa, lo cual coincidiría con el comentario de Strachey sobre esta mención como prototipo superyoico. Lo que subrayo es ese punto de separación del yo que Freud menciona cuando actúa a través de un delirio de referencia (que en la traducción de JLE es traducido como “delirio de ser notado”, p. 235), pues el tejido de la matriz moral es cultural, es decir, previo al yo, quien recibe los mandatos e improntas sociales para luego assimilarlas y sedimentarlas justamente en esa instancia que “puede tratar al resto del yo como un objeto” (p. 101). En otras palabras, era ya ajeno, se hace propio y luego de nuevo extraño pero no del todo nuevo... muy coincidente con la definición de Schelling -que Freud destaca y aprueba- para lo Unheimliche.

— Sería entonces la conciencia moral o lo superyoico unheimliche cuando se vuelve ajeno, se proyecte o retroproyecte sobre otros. Sería unheimliche en definición pero no necesariamente en sensación.

No podría afirmar que lo sea en sensación, pero tampoco negarlo. No es infrecuente que algunas personas relaten -también en sesión- que ciertas prohibiciones u órdenes que en

el pasado provenían de alguna figura de autoridad, sean ahora escuchadas en su pensamiento incluso con la misma voz y tono que la persona que las profería, dando una escalofriante sensación de estar habitadas por alguien más. Incluso el escuchar voces puede ser un signo estereotipado de la experiencia psicótica, pero es justo a eso a lo que apunta Freud en la cita recién comentada. En tal condición “patológica”, la o las entidades emisoras de la o las voces son muchas veces representaciones algo deformadas de esas figuras de autoridad y/o afectividad primordial. Son figuras cuyo regreso es vivido de manera sombría, repulsiva<sup>169</sup>, incluso me atrevería a decir unheimliche. Lo que no me atrevería a afirmar es que se trate de una regla general.

La cuarta y última cita proveniente de la práctica psicoanalítica y vinculada a la castración ilustra cómo, según Freud en el caso de Nathaniel, media su fijación al padre, haciéndolo incapaz de amar:

*Pero cuán psicológicamente correcto es que el mozalbete, fijado al padre a través del complejo de castración, se vuelve incapaz de amar a la mujer, tal como muestran numerosos análisis de enfermos, cuyos contenidos bien es verdad que son menos fantásticos, pero apenas menos triste que la historia del estudiante Nathaniel.*

*E. T. A. Hoffmann era hijo de un matrimonio infeliz. Cuando tenía tres años, su padre se separó de su pequeña familia y nunca más vivió unido a ella. Según las pruebas, que E. Grisebach aporta en la introducción biográfica a las obras de Hoffmann, la relación con el padre siempre fue uno de los puntos más sensibles en la vida afectiva del poeta. [cursiva del original] (nota al pie 2, p. 95).*

En este fragmento Freud efectúa un giro sobresaliente, pues pasa del drama de Nathaniel al “análisis de enfermos” para saltar -punto y aparte- a una referencia de un aspecto

---

<sup>169</sup> Remito a lo abyecto, pues no parece casualidad que Kristeva (1988) relacione este concepto a la expulsión de lo propio y a su constante retorno.

biográfico del autor del cuento en el que Nathaniel es protagonista. ¿A qué viene semejante señalamiento? Quizá Sickmund pueda aportar algo aquí...

– No realmente. Se me hace un gesto muy propio de una lógica psicobiográfica, en la que la obra es vista como alegoría de la vida del autor o autora. Creo que le sirve de apoyo al argumento de que los contenidos de las ficciones son menos fantásticos que los análisis de enfermos, pero no menos tristes. Sea como sea, Freud no analiza a Hoffmann, solo apunta sobre ese hecho a quien lee.

Quisiera pensar en esa última parte como lo que efectúo cuando aludo a Kubrick, esa es mi intención al menos, no la de hacer «análisis de autor». Si bien retomo detalles sobre el director, es siempre en contacto con la producción de la obra en cuestión, es decir, esta los delimita aun cuando llegan a tocar lo personal.

– Entre lo personal y lo biográfico no hay mucha distancia.

Pero la hay. Precisamente no pretendo hablar sobre la relación de Kubrick con su padre, o sobre su infancia; tema que, junto a la primera cita de esta sección, nos acerca al siguiente conjunto de fragmentos.

### **Lo infantil-neurótico**

En la primera cita del subapartado anterior, así como en otros pasajes de DU<sup>170</sup> se encuentra un lazo muy fuerte entre lo infantil y lo que brota en el análisis y vida “del neurótico”. Esto queda plasmado en el siguiente fragmento:

En lo inconsciente anímico, en efecto, se puede reconocer el dominio de una compulsión de repetición partiendo de las mociones pulsionales, que depende probablemente de la naturaleza más íntima de las pulsiones, suficientemente fuerte para

---

<sup>170</sup> Por ejemplo en la última frase del texto: “De la soledad, del silencio y de la oscuridad, nada podemos decir, salvo que estos son realmente los factores a los que está vinculada la angustia infantil, que en la mayoría de los seres humanos nunca se extinguió completamente. La investigación psicoanalítica se ocupó en otro lugar de este problema” (p. 159). En ella no alude a la clínica sino a la investigación psicoanalítica, pero, ¿existe la una sin la otra? El mismo Freud podría contestar: “En el psicoanálisis existió desde el comienzo mismo una unión entre curar e investigar; el conocimiento aportaba el éxito, y no era posible tratar sin enterarse de algo nuevo, ni se ganaba un esclarecimiento sin vivenciar su benéfico efecto. Nuestro procedimiento analítico es el único en que se conserva esta preciosa conjunción.” (1926, p. 240).

sobreponerse al principio de placer, que confiere el carácter demoníaco a ciertos aspectos de la vida anímica, y se expresa aún muy claramente en las aspiraciones del niño pequeño y denomina una parte del transcurso del psicoanálisis del neurótico (p. 109).

La clave parece estar justo en esa fuerza que se sobrepone al principio de placer, pues persiste y su marcha no es menos que su propia reiteración; el carácter demoníaco de la compulsión a la repetición es apenas un adjetivo que ayuda a dimensionar lo abismal en tanto sempiterno, “el retorno permanente de lo igual” (p. 97). Es casi cómico que esa misma expresión en DU retorne igualmente en el texto *Más allá del principio del placer* (1920, p. 22; aunque ahí la escribe entre comillas), que aluda a este principio en la cita antes mencionada, pero que además, como lo señala Strachey “en esta frase parecen resonar las palabras de Nietzsche (v. gr., en la última parte de *Así habló Zaratustra*)” (en Freud, 1919, p. 234), es decir, es una repetición repetida sobre la repetición. Un rasgo performativo más en DU, pues como diría Cixous: “Este texto avanza como su propia metáfora”<sup>171</sup> (1976, p. 526), en tanto Freud parece sucumbir a la tentación de escribir empleando los recursos estéticos que procura indagar.

Volviendo a las citas, un segundo fragmento refuerza el lazo infantil-neurótico: “Lo infantil en esto [prácticas mágicas], que también domina la vida anímica de los neuróticos, es acentuar demasiado la realidad psíquica en comparación con la real, rasgo este, que se une a la omnipotencia de los pensamientos.” (p. 123). La creencia en poderes antiguos -ya sea del animismo, superstición, misticismo, etc., es calificada por Freud como infantil, cuya injerencia no extinta en personas adultas neuróticas es también muestra de una actitud hacia la realidad. Respecto a este tema, Freud (1924) en su escrito *La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis* da una particular indicación:

Llamamos normal o «sana» a una conducta que aún determinados rasgos de ambas reacciones: que, como la neurosis, no desmiente la realidad, pero, como la psicosis, se

---

<sup>171</sup> Traducción propia del original: “This text proceeds as its own metaphor”.

empeña en modificarla. Esta conducta adecuada a fines, normal, lleva naturalmente a efectuar un trabajo que opere sobre el mundo exterior, y no se conforma, como la psicosis, con producir alteraciones internas; ya no es *autoplástica*, sino *aloplástica* [cursiva del original] (p. 195).

Precisamente, y siguiendo el último fragmento examinado, el asunto parece estar en el “acentuar demasiado”.

– En ese sentido las creencias como tales no serían infantiles o neuróticas per se, sino el rango de desequilibrio que tendrían para cada quien en su relación con la realidad o más bien entre realidades (psíquica y concreta).

De acuerdo con eso, aunque desequilibrio puede traer la imagen e idea de una adecuada normalización, incluso criticaría el concepto mismo de realidad psíquica pues se aproxima muchísimo a lo descrito en el comentario de Jean Allouch sobre lo nombrado por Foucault como «función psi» en tanto ejercicio de poder: “lo que cuenta para obtener que el alienado [o algún otro] admita esta realidad que le oponen, considerada como más apremiante que su delirio, no es nada menos que el cuerpo médico mismo, cuerpo imponente, cuerpo que impone, cuerpo que adquiere, lo muestra Foucault, las dimensiones del asilo mismo” (2006, p. 14). Es decir, basta con que el psicoanálisis se imponga como discurso -cuerpo teórico- para el esclarecimiento de la realidad «verdadera», para que se eche por la borda la escucha de cualquier locura, sea que esta lleve el nombre de infantil, neurótica, mágica...

– Ya veo, y justo con eso Freud inicia la cita: “Llamamos normal o «sana» a (...)”. ¿No habría parámetro alguno?

Pues Freud en esa cita también escribe la palabra “sana” de forma entrecomillada. Mi postura es que la salud es relativa a la subjetividad, y con ella a la noción de «locura»<sup>172</sup> y la acción que esta tenga en y para cada quien. Lo anterior no impide que también hayan puntos

---

<sup>172</sup> También entrecomillo la palabra “locura”, pues esta escapa de ser colocada específicamente en el ámbito de lo saludable o de lo enfermizo, es decir, escapa del binomio salud-enfermedad.

de encuentro, de comunión entre singularidades; retomando a Foucault, pienso que lo nefasto está en su imposición: generar y generalizar realidades por la fuerza.

### Experiencias de lo Unheimliche

La omnipotencia de pensamientos hace de puente entre el final del último fragmento presentado con el siguiente:

«Ojalá que le dé un patatús» [exclamó un analizante]. Catorce días después el anciano efectivamente sufrió un ataque de apoplejía. Para mi paciente esa fue una vivencia unheimlich. La impresión de lo Unheimlichen habría sido aún más fuerte si hubiera mediado un tiempo más breve entre aquella exclamación y el accidente, o si el paciente hubiera podido informar sobre varias vivencias muy similares. En efecto, no le faltaban tales confirmaciones, pero no sólo él, sino todos los neuróticos obsesivos que yo estudié, ~~habían~~ sabían contar cosas análogas sobre sí mismos (p. 111).

Es curioso que en esta cita Freud menciona que no solo cada persona puede tener alguna colección de experiencias, sino “todos los neuróticos obsesivos” que estudió también. Esto guarda relación con la posibilidad de que haya experiencias análogas o puntos de encuentro entre las locuras.

— Alto ahí, Freud habla de experiencias unheimliche vinculadas a la omnipotencia de pensamientos, no a la locura como tal.

Es cierto, así como también es cierto que en el capítulo anterior se establecieron nexos explícitos e implícitos entre locura y sospechar propósitos nocivos en otros, sospechas cuya fuente no es otra que oscuras mociones propias, por ejemplo: desear o presentir la muerte de alguien, o aún más, que ese deseo, pensamiento o exclamación tenga efectos concretos. La omnipotencia de pensamientos como algo en lo que se ha «perdido el juicio», se encuentra en una nota al pie agregada por Freud en DU, en la cual cita un fragmento de su texto *Tótem y tabú*: “Parece que concediéramos carácter de lo "Unheimlichen" a aquellas impresiones que

quieren en general confirmar la omnipotencia de los pensamientos y el pensamiento animista, mientras que ya nos hemos apartado de ellas con nuestro juicio” (p. 115).

En todo caso, resultan destacables dos aspectos. El primero es que haya ejemplos o vivencias unheimliche dichas en sesión que incluso guarden gran similitud entre las que cuentan diversas personas. Freud también incluye en una nota al pie de página que el relato citado corresponde a un ejemplo del historial clínico *Observaciones sobre un caso de neurosis obsesiva* (1909), también conocido como «El hombre de las Ratas». La frase dentro de esa cita “Para mi paciente esa fue una vivencia unheimlich”, hace pensar que esa fue la palabra utilizada por él... ¿será que, junto a otras expresiones similares en sesión, Freud se interesó por esa “palabrita”, tal y como la llama en el primer capítulo de DU? Cabe recordar que en el capítulo 5. Primera ojeada, se mencionó que gracias a una nota en el texto *Tótem y tabú* (1913), sabemos que lo Unheimliche ya estaba en el pensamiento de Freud para esa fecha, pero según lo dicho en esta cita puede que sea anterior a ese año, e incluso que el interés se haya despertado por vivencias relatadas en análisis y no solo a partir de las tradiciones animistas de culturas antiguas. – O de ambas, al inicio de DU Freud menciona que quiere averiguar el “núcleo común” que “justifique el uso de un término específico” aun cuando “esta palabra no siempre se usa en un sentido que se pueda definir de manera tajante” (p. 41). En otras palabras, puede que sea la variedad de lugares donde el vocablo Unheimliche aparece lo que incentivó su búsqueda.

Yendo quizá muy lejos, eso coincidiría con una de las variedades de lo que despierta lo unheimliche, las extrañas y frecuentes coincidencias. Freud pone el ejemplo de toparse por doquier con el número 62<sup>173</sup>, es posible pensar que esa «palabrita» se le haya aparecido bastante. – Es posible sí y también es posible que efectivamente esté yendo muy lejos con sus elucubraciones...

Pues bueno, volvamos entonces al segundo aspecto a destacar el cual está presente en el siguiente fragmento y consiste en que el psicoanálisis

---

<sup>173</sup> Strachey anota que justo el año anterior a la publicación de DU, 1918, Freud cumplía 62 años. El hecho de que finalice ese comentario diciendo que alguien no invulnerable a la superstición podría ver “un indicio de la edad de la vida que está destinado alcanzar” (p. 107), resuena con el lúgubre contexto de muerte de la época descrito en la *Primera ojeada*.

se ha vuelto unheimlich para muchos hombres. En un caso en que logré -si bien no muy rápidamente- el restablecimiento de una joven que estaba languideciendo desde hacía muchos años, escuché eso de la madre tiempo después de que su hija hubiera sanado (p. 121).

Como puede apreciarse, aun ante un resultado benévolo (sanación) aparece una sensación unheimliche. Sin embargo lo unheimliche no es el restablecimiento en sí, sino el medio por el cual se alcanzó: el psicoanálisis. No es infrecuente tampoco escuchar de personas que les asombra determinado efecto que el psicoanálisis, una sesión o incluso una palabra o acto han tenido en ellas, tanto para quienes recién inician o tienen años<sup>174</sup> en análisis... ¡e incluso para psicoanalistas! Creo que justamente en esto radica algo del carácter unheimliche del psicoanálisis: un dispositivo en el que cualquier cosa puede ser dicha abre la posibilidad de que -casi- cualquier cosa pueda pasar (Allouch, 1998; Bercovich, 2005), lo cual puede impresionar indistintamente de ser «lego» o «docto», de ser analista o analizante, e incluso testigo, como es el caso de la madre de la joven atendida por Freud, alguien relativamente ajena al tratamiento y a la sanación.

A propósito de madres, el siguiente y último conjunto de fragmentos:

### **Lo materno**

En esta temática se cuentan dos fragmentos que hacen referencia al origen. El primero: “que esa fantasía terrorífica [ser enterrado vivo] es sólo la transformación de otra, que originalmente no era algo que asustase, si no que era soportada por una cierta lascivia, a saber, la fantasía de vivir en el seno materno” (p. 123); el segundo:

---

<sup>174</sup> En ambos fragmentos de este subapartado Freud alude al tiempo como factor que propiciaría una impresión unheimliche más intensa, pero en ambos casos no fue tan inmediato (cumplimiento de deseo y sanación). En este punto complementa muy bien un ejemplo ya descrito en TS sobre lo simultáneo como acuciante de lo unheimliche, y es cuando se revela la palabra «MURDER» y prácticamente de inmediato suena el hachazo en la puerta de la habitación.

Para poner fin a esta colección de ejemplos, sin duda todavía incompleta, debe estar mencionada una experiencia de un trabajo psicoanalítico que, si no se basa en una coincidencia ocasional, lleva consigo la confirmación más hermosa de nuestra concepción de lo Unheimlichen. Ocurre que los hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos serían para ellos algo Unheimliches. Pero ese Unheimliche es la antigua entrada a la morada de la criatura humana, al lugar en que cada uno permaneció una vez, al comienzo. "Amor es nostalgia", se dice en broma, y si el soñador piensa sobre un lugar o un paisaje, todavía en sueños: "Me es familiar, una vez ya estuve aquí", entonces la interpretación tiene permitido reemplazar esto por los genitales o el vientre de la madre. Lo Unheimliche es entonces, también en ese caso lo que otrora fue como en casa [Heimische], lo familiar desde hace mucho tiempo. Ahora bien, el prefijo "un" de esta palabra es la marca de la represión (p. 125).

En ambas citas se hace referencia al origen. En ambas, como es de esperar, ese origen troca a lo unheimliche, en el primer fragmento se trata de una fantasía de terror en la que la muerte ocurriría donde inició la vida. En el apartado 4.1. Medusa, de enigma a paradigma, ya fue abordada críticamente esta conducción freudiana del simbolismo de los genitales femeninos a una cuestión horrorosa, no obstante, ahora parece estar implícito que Freud buscó en el mito lo que escuchaba de los "hombres neuróticos", al menos según lo antes citado. Retomando el estatuto de lo inmirable, parece que las contrainvestiduras neuróticas - personales y culturales- envuelven en una representación horrorosa (*gorgoneion*) a una representación anatómica (vulva), que a su vez vela lo concebido como origen.

– Varias preguntas. La primera: ¿a qué se refiere con el origen?

A la sexualidad, o para ser más preciso, al origen sexual de la vida; siguiendo postulados freudianos podría pensarse en la «escena primodial» como funesta a la consciencia, pues significa el acto causal de la vida. De hecho, acá también calzaría considerar esa escena como inmirable y qué mejor ejemplo que el descrito en el historial clínico *De la historia de una neurosis infantil* (1908), también conocido como «El hombre de los Lobos». Las elegantes e ingeniosas

contorsiones del recuerdo de esa escena en lo onírico y sintomático ilustran claramente la urgencia de trasfigurar y desplazar hacia la imagen de los lobos en un árbol la visión del particular encuentro sexual. Aún más, una de las construcciones freudianas más controvertidas es la formulación del complejo de Edipo, el cual acentúa el carácter trágico de volver con “cierta lascivia” al origen, a un origen materno. En este caso se resquebraja un principio, podría decirse, inverso a lo *unheimliche*: de que hay ciertas cosas tan familiares que deben permanecer extrañas. El percatarse del cumplimiento de las palabras del oráculo es tan inmirable para Edipo que, ingenua pero simbólicamente acertado, termina ejecutando un desojo en sí mismo.

— Segunda pregunta. En la última cita Freud no habla de horror sino de amor, o quizá un poco de ambos, incluso considera esa idea “la confirmación más hermosa de nuestra concepción de lo *Unheimlichen*”, entonces, ¿por qué no buscar algún mito más coincidente con esa impresión, por ejemplo el regreso a Ítaca de Odiseo?

Apenas podría decir que para Freud esta intelección goza de cierta gracia estética, aunque esa apreciación es bastante suya. Respecto a la mixtura de sentimientos, tomando en cuenta lo desarrollado en la sección 2.2.1. Delimitación estética, diría que el amor puede resultar sublime; además ¿es la misma Ítaca que dejó a la que retorna Odiseo? Puede que este mito justamente sirva de ejemplo de un extrañamiento de lo familiar.

— Tercera pregunta: ¿Por qué aduce que las conrainvestiduras son personales y culturales?

Hago esa afirmación por su presencia en las representaciones mitológicas y hasta en la cultura popular, destaca aquí el ya mencionado trabajo de Bruno Bettelheim (1994) sobre la presencia latente de elementos sexuales, mortíferos, edípicos, etc., en cuentos infantiles; a esto aunaría que incluso en el dispositivo analítico, en el que se cuenta con un principio solemne de confidencialidad, secreto e intimidad, en el decir de analizantes aparecen toda clase de rodeos y ornamentos para referirse a lo sexual-genital, evidentemente no es regla general, pero no cesa de suceder<sup>175</sup>. Pienso que eso ocurre como entrecruce de lo personal y lo cultural e incluso político -en una palabra: lo subjetivo-, muestra en parte de un hecho sociolingüístico:

---

<sup>175</sup> Recordemos la indicación freudiana respecto al dinero y lo sexual en *Sobre la iniciación del tratamiento*: “el hombre de cultura trata los asuntos de dinero de idéntica manera que las cosas sexuales, con igual duplicidad, mojigatería e hipocresía” (1913, p. 132).

el enorme número de eufemismos y apelativos para los genitales, algo a lo que recurre el editor de DU como señalaba en el anterior capítulo.

Freud cierra la cita del inicio de esta sección precisamente con una observación bastante peculiar, pues apunta a que la represión se imprime en lo lexical: “Ahora bien, el prefijo "un" de esta palabra es la marca de la represión”. Es decir, ciertos fenómenos inconscientes no solo serían aprehensibles en el uso que cada quien haga de determinada lengua, sino en la forma misma en que esta se articula para todo aquel que la emplee. Para Freud la relación de lo inconsciente con el lenguaje es legible en su literalidad, puede que de aquí provenga un argumento más para sostener la relevancia de una indagación no solo en el campo de la estética, sino de una «palabrita» acuñada para lo estético. Ya desde 1910, con la publicación del texto *Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas*, Freud muestra un claro interés por cierta arqueología lexical, investigando precisamente palabras ambivalentes como lo es Unheimliche. Cuatro décadas más tarde, Lacan destaca la pertinencia de “una justa vuelta al estudio en el que el psicoanalista debería ser maestro, el de las funciones de la palabra” (1953, p. 237). Podríamos concluir que la función de algunas palabras es más bien la del ocultamiento<sup>176</sup>, a sabiendas que la palabra (representación; *gorgoneion*) es insuficiente para dar cuenta de la cosa (lo representado; «origen»... más adelante discutiré que también de la Cosa o *das Ding*), pero que es justo eso lo que la hace tan valiosa: simboliza lo innombrable... lo inmirable.

– Hablando de conclusiones, se han descrito las alusiones a la clínica en DU, pero, ¿qué de clínico tiene el texto?

Creo que ya me he referido a eso de forma dispersa, lo reúno puntualmente en los siguientes aspectos:

- El tercer capítulo de DU es una demostración de cómo escribir leyéndose, pero no solo eso, sino de la importancia de la auto observancia para el reconocimiento de los propios límites: de la interpretación del analista y los campos de injerencia del psicoanálisis; así como también de

---

<sup>176</sup> Si bien es cierto palabra e imagen no son del todo equivalentes, estas tienen algunos puntos de encuentro, concordando con Foucault en que “la palabra es acto de “traducción”, de que tiene el peligroso privilegio de las imágenes de mostrar ocultando” (2001, p. 11).

la necesidad de atender los «puntos ciegos» del analista, lo cual Freud posiciona como una razón fundamental para concebir el análisis propio como imprescindible para quien practique (praxis) el psicoanálisis.

- Recurrir a la literalidad (por ejemplo lo que recién señalaba sobre el prefijo «un»), así como a las amplitudes semánticas y profundidades lexicales en la historia de las palabras y de lo dicho, esto compone el tejido de una serie de derivaciones que mucho recuerdan a un ejercicio de asociación libre. Cuestión apreciable en el basto mundo que abre una sola «palabrita».

- El aporte del arte para la comprensión de lo anímico. En este punto no se trata de una vía complementaria, ni siempre alterna, sino muchas veces inicial para acercarse a las complejidades de lo psíquico. Como se verá más adelante, también puede significar un límite.

- La frase “no del todo extinto”, en lo referente a lo reprimido y/o superado, da cuenta de las diversas torceduras de la temporalidad, en las que se juegan -siguiendo lo planteado en el texto de Freud *Recordar, repetir y reelaborar*- actualizaciones<sup>177</sup> sintomáticas, transferenciales o ambas en la escena clínica. El efecto estético de aquello que no termina de perecer es además un tema central en DU, visto principalmente en figuras del retorno de la muerte. No es en DU la primera vez que Freud menciona este asunto incluyendo varios de los elementos traídos a colación, incluyendo lo estético; lo hace en el texto *Puntualizaciones sobre el amor de transferencia*: “Sería lo mismo que hacer subir un espíritu del mundo subterráneo, con ingeniosos conjuros, para enviarlo de nuevo ahí abajo sin inquirirle nada. Uno habría llamado lo reprimido a la conciencia sólo para reprimirlo de nuevo, presa del terror” (1915 [1914], p. 167).

- La oscilación del descubrimiento y sus efectos. El vocablo «descubrir» es una palabra que implica que algo fue cubierto y luego revelado, acercándose a la definición de Schelling para lo Unheimliche. Sus implicaciones para lo clínico residen en la imperiosidad de cubrir algo<sup>178</sup> así como en la ocurrencia de su (re)descubrimiento, pero principalmente en los variados efectos que tiene lo oculto al salir, entre las que se cuentan efectos adversos: motivo de resistencias

---

<sup>177</sup> Destaco la partícula “actua-” como forma de hacer referencia al «*agieren*» (acto, actuar), palabra preponderante en el despliegue freudiano en torno a lo transferencial como una re-actuación.

<sup>178</sup> “Hay cosas que uno no querría confesarse a sí mismo” (1926, p. 176), exclama Freud en *¿Pueden los legos ejercer el análisis?*

“internas” y “externas”, interrupciones de análisis, etc. Sin embargo, lo aversivo no se queda en las reacciones de alguien que va o deja de ir a análisis, sino además en la imagen del psicoanálisis a nivel sociocultural. Ya fue dicho que el psicoanálisis puede ser considerado unheimliche debido a que pone al descubierto fuerzas que actúan en la oscuridad y en lo secreto, y que esta es una apreciación estética, no obstante, al menos desde 1916 y nada menos que en la primera de sus *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, Freud indicaba que “Por eso [la sociedad] no soporta el mencionado hallazgo de la investigación psicoanalítica [protagonismo de lo sexual], y daría cualquier cosa por ponerle el *marbete de repulsivo en lo estético*, de vituperable en lo moral, o de peligroso.” [destacado propio] (p. 20). Siguiendo las advertencias de Freud en esa misma conferencia, el psicoanálisis no solo sería costoso, prolongado y sin garantía de obtención de resultados esperados, sino que podría resultar estéticamente deplorable. Coloquialmente: tiene «mala imagen».

– Y «una imagen dice más que mil palabras»... siguiendo el tono coloquial, ahora a través de un refrán o proverbio popular.

Sobre la dimensión de la imagen y retornando al «klinos», no es casualidad que Foucault inicie el texto *El nacimiento de la clínica* con el anuncio: “Este libro trata del espacio, del lenguaje y de la muerte; trata de la mirada” (2001, p. 1), afirmando más adelante que “la clínica es probablemente el primer intento, desde el Renacimiento, de formar una ciencia únicamente sobre el campo perceptivo y una práctica sólo sobre el ejercicio de la mirada” (p. 130). En tiempos en que se carecía de rayos X, tomografías computarizadas o ultrasonidos, mil y una palabras eran necesarias para dar cuenta de la imagen percibida por el ojo del clínico.

Es sobre esa necesidad de apalabrar imágenes de lo mórbido que estalla el afán de la clínica médica por construirse un arsenal terminológico, pues “No hay enfermedad sino en el elemento de lo visible, y por consiguiente de lo enunciable” (p. 138). Si bien la clínica médica del siglo XVIII no es equiparable a la psicoanalítica de inicios del siglo XX e incluso actual, la herencia de la primera sobre la segunda «no está del todo extinta», aun cuando hayan fuertes críticas a la tradición nosológica de las estructuras clínicas (Allouch, 2000), e intensas sacudidas

epistemológicas en lo concerniente a la realidad, al sentido y los signos (Le Gaufey, 2004), por poner algunos ejemplos.

Me gustaría proponer o más bien retomar la idea de que en las artes en general y en lo estético en particular, el psicoanálisis podría encontrar nuevas formas de *vérseles* clínicamente con el sufrimiento, lo inconsciente, lo que no marcha, la angustia, la locura... Si para el nacimiento de la clínica médica fue “menester poner en duda la distribución originaria de lo visible y de lo invisible, en la medida en que ésta está ligada a la división de lo que se enuncia y de lo que se calla” (Foucault, 2001, p. 4), es necesario para el psicoanálisis problematizar la lengua y el ojo desde otra perspectiva; anteriormente me he referido al diván como un artilugio antivisual, cabe preguntarse si también puede ser considerado anticlínico. Como ya se mencionó, en *DU* Freud problematiza un tanto más lo concerniente a la lengua, pues a pesar de la centralidad del órgano ocular en ese texto, su manera de trabajar el campo escópico está todavía alineada con la tradición ocular clásica<sup>179</sup>, inclusive con cierta lógica binaria también presente en el orden de lo fálico (tener-no tener; visible-invisible; visión-ceguera), lo cual es algo que coincide con lo propuesto por Todd, respecto a que “Él no puede entender la diferencia sexual más allá de identificar lo otro como ‘no hombre’” (1986, p. 527).

Lo anterior conduce a *TS*, pues si se reconoce esta película como una obra con potencial para recolectar enseñanzas sobre la mirada, se puede conjeturar que el modo de ver y hacer ver de Kubrick tiene algún caudal clínico, y con ello alguna pertinencia respecto al tratamiento de la locura, tratamiento no solo analítico sino también estético.

## 7.2. *Las gafas de Kubrick*

“Poetas y filósofos descubrieron el inconsciente antes que yo... Lo que yo descubrí fue el método científico mediante el cual puede descubrirse el inconsciente”.  
Palabras durante el cumpleaños 70 de Freud al homenajearle como *descubridor* del inconsciente.

---

<sup>179</sup> En la que la clínica médica decimonónica también se incluye: “El ojo se convierte en el depositario y en la fuente de la claridad; tiene el poder de traer a la luz una verdad que no recibe sino en la medida en que él la ha dado a la luz; al abrirse, abre lo verdadero de una primera apertura: flexión que marca, a partir del mundo de la claridad clásica, el paso de las “Luces” al siglo XIX” (Foucault, 2001, p. 6).

Kubrick, llamado el poeta de la imagen (Duncan 2013), presenta en TS su más escalofriante entrega. Sin descubrir el inconsciente, sí acude al psicoanálisis para la composición de su película. El título del presente apartado es a propósito de revisitar como punto de partida una cita de DU que ya ha sido examinada, en la cual aparecen el poeta, las gafas y la mirada: “...y nos damos cuenta de que el poeta quiere hacernos mirar por las gafas o ~~larga(vista)~~ catalejo del demoníaco óptico, y que quizá él mismo miró a través de un instrumento como ése” (p. 89). En esta cita hay al menos dos niveles: uno, por donde el poeta quiere hacernos mirar, y dos, que quizá él mismo miró por ahí. Serán dichos niveles los que sirvan de herramienta para examinar las gafas kubrikianas. Siguiendo la primera parte de la cita, habría que explorar la perspectiva visual en la que Kubrick coloca a la o al espectador. Para ello es necesario analizar el trabajo de cámara en el filme, sobre el cual ya se expusieron algunas ideas en el quinto capítulo, específicamente en el subapartado «El ojo del séptimo arte», y del cual vuelvo a traer dos citas que me parecen esenciales: con la recién inventada *steadycam* “filmó la mayor parte de la película –incluso los fotogramas de imagen congelada- porque podía colocar la cámara en posiciones imposibles para los equipos convencionales” (Duncan, 2013, p. 166), usando “la cámara para crear una arquitectura emocional en tu mente, pero al mismo tiempo, te muestran que es falso (...) sus contradicciones se acumulan en tu subconsciente” (Kirk y Ascher, 2012, 33:33).

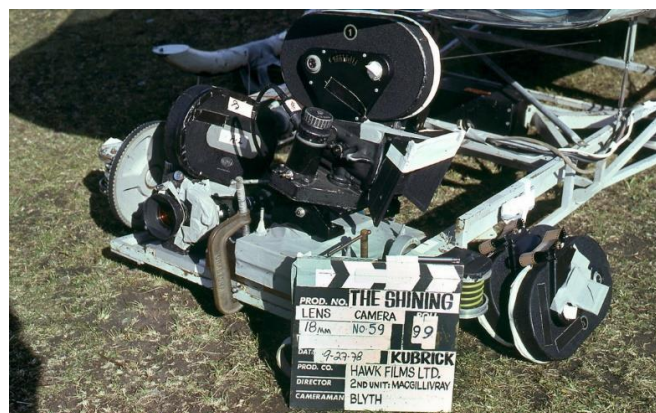


Figura 15. Steadycam

Que haya filmado la mayor parte de la película con la *steadycam* puede deberse a la fascinación por la nueva creación tecnológica, pero el hecho de que la utilizara para fotogramas de imagen congelada deja ver que realmente quería innovar con TS, no solo con un tipo de película nunca antes vista, sino con posturas antes imposibles. Ángulos únicos permitidos por lo tecnológico, sostenidos a su vez desde un ángulo muy singular: desde el cual Kubrick presenta su (des)adaptación de King.



Figura 16. Grabando

Las dos imágenes anteriores dimensionan el aparataje y lo aparatoso de este equipo, implicando una serie de costos para el montaje, por ejemplo para la escena del acecho en las escaleras. A propósito de artilugios, en el apartado 4.2. Desojar..., ya fue mencionado que el diván puede considerarse un artificio antivisual -no tan sofisticado como la *steadycam*- que pone en una configuración inusual la disposición de la vista de analista y analizante. Si bien es cierto el diván obtura la correspondencia visual acostumbrada, posibilita otros efectos de mirada; algo muy parecido podría plantearse respecto al producto antivisual (posiciones inusuales, perspectivas imposibles) de ciertas tomas, algunas de las cuales serán discutidas a continuación.

Para el despliegue de estas ideas recurriré nuevamente al recurso de la imagen. Es imprescindible para ejemplificar mis anotaciones sobre tres tipos de perspectivas o encuadres utilizados por Kubrick en TS.

### **Espectador omnividente**

La película empieza con un travelling imposible para un ser humano, su vuelo remonta para luego colocarse sobre un vehículo apenas perceptible en la espesura del bosque (figura 17). En el subapartado 2.2.2. «En-lo-que-sería la locura...» ya se mencionaba cómo en *Psycho*, Hitchcock nos coloca en una perspectiva «superior» que Slavoj Žižek llama “visión de Dios”; si en aquella película se logra un efecto narrativo y afectivo bastante particular, el inicio de TS marca un acercamiento inhabitual, al menos para ese entonces, que acompaña al vehículo hasta el hotel.



**Figura 17.** Supervisión

Dando un efecto panóptico, no es el único momento en el que somos puestos a ver de esa forma. Más adelante, tal y como se aprecia en la figura 18, en el momento en que Wendy

y Danny se pasean por el laberinto fuera del hotel, Jack se presta a observar la maqueta ubicada en el vestíbulo, la cámara corta a una toma nuevamente colocada desde lo alto.

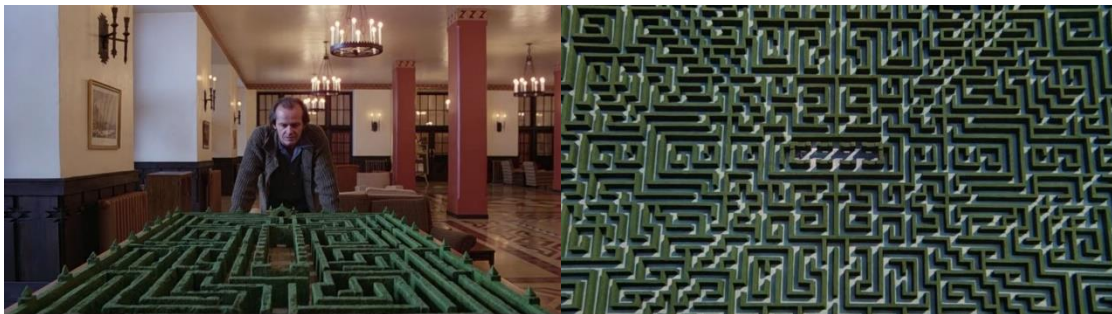


Figura 18. Vigilante

El elemento arbóreo en las figuras 17 y 18 da una sensación de similitud, como si la sinuosa llegada al hotel a través de las montañas fuera también un serpenteante laberinto<sup>180</sup>. Cabe recordar que el nombre del hotel es «Overlook», traducible al español como “vigilar”, “examinar”, pero también como “pasar por alto”... una ambigüedad lexical más. Haciendo ver lo que Jack ve, somos a su vez puestos como vigías de lo que Danny y Wendy hacen: lo que parece ser una toma superior de la maqueta pasa a mezclarse con una toma aérea del laberinto, pues dentro de lo que inicialmente se percibe como el prototipo en miniatura se observa a madre e hijo caminando.

– Es un efecto llamativo, pero también algo falso, pues las banquetas del laberinto real no están en el pequeño modelo, delatando así que es una percepción bastante artificial.

Es cierto, aunque acá estamos analizando la intención estética, no juzgando qué tan bien logrado está técnica y visualmente una escena.

– No estoy tan convencido, pues pequeños detalles como el color del suelo y esas bancas mencionadas habrían podido crear un efecto de coincidencia aún mayor. Anteriormente ha dicho que Kubrick era un perfeccionista empedernido, ¿por qué no con esto?

<sup>180</sup> La imagen de TS como un laberinto especular, también puede servir como metáfora del análisis: no se sabe adónde se llegará, ni existe certeza absoluta de donde se está, se juega algo de pasar o sentir que se vuelve a pasar por un mismo lugar, topamos con reflejos de nuestro propio decir, se abandonan rutas, se deciden rumbos, hay pérdida... su vivencia no será la misma que la de nadie más, pero se pasó por *ahí*.

Tendré que ceder en esto, realmente pudo haberse hecho con más cuidado al detalle. – Incluso el laberinto es un elemento que Kubrick incluye y que no está en la novela de King, sería entonces una desadaptación un tanto descuidada.

Pasemos entonces a otra toma en la que Kubrick sí parece entregarse a la minucia y en la que el ojo camarógrafo produce un efecto de mirada bastante peculiar. Se trata de la escena en el interior de la bodega de enlatados, en ella la toma es desde una perspectiva «rupestre».



**Figura 19.** Infravisión

En la figura 19 se aprecia -de izquierda a derecha- a Kubrick recostado en el suelo explorando visualmente este ángulo<sup>181</sup>, luego el producto visual de la escena ya editada, lograda gracias a tres personas incómodamente acostadas, entre ellas (apenas se ve su brazo) Stanley, en la imagen de la derecha. Quien ve esta escena, está visualmente *a los pies* de Jack, quien a su vez pide, ruega y exige a Wendy que lo deje salir. La sensación de amenaza e inferioridad es producida magistralmente por este infrecuente ángulo. Es una posición inhabitual en el cine, pero no tanto en lo cotidiano, incluso, nuevamente trayendo a colación el diván, Freud argüía que además la posición horizontal -heredera del hipnotismo- coadyuva en un sentido sugestivo, pero para lo que aquí interesa también antvisual: “Es habitual que el paciente tome como una privación esta situación que se le impone y se revuelva contra ella, en particular si la *pulsión de*

<sup>181</sup> Las imágenes detrás de cámaras son fotogramas del documental de Vivian Kubrick (1980) ya citado.

ver (el voyeurismo<sup>182</sup>) desempeña un papel significativo en su neurosis” [destacado propio] (1913, p. 135).

Estrechamente relacionado a esa “pulsión de ver”, la posición que despierta más resistencias no es tanto la horizontal, sino la que suspende la posibilidad de ver:

Un número muy grande de pacientes se revuelven contra la postura yacente que se les prescribe, mientras el médico se sienta, invisible, tras ellos. Piden realizar el tratamiento en otra posición, las más de las veces porque no quieren estar privados de ver al médico. Por lo común se les rehúsa el pedido (p. 139).

– Aquí Freud parece ocuparse únicamente por un costado de lo antivisual de esa disposición o “escenografía” como también la llama, pues habla del efecto en el analizante de no poder ver, pero no sobre el ser visto por su analista. ¡Es una especie de vulnerabilidad!

Según lo discernido en el apartado 4.2. «Desojar...», la mirada no es asimismo suspendida por la falta de visión, creo que precisamente Freud se ocupa de los efectos de esa “vulnerabilidad” al mencionar que dicho *montaje* otorgaba nitidez transferencial: “tiene el propósito y el resultado de prevenir la inadvertida contaminación de la transferencia con las ocurrencias del paciente, aislar la transferencia y permitir que en su momento se la destaque nítidamente circunscrita como resistencia” (p. 135). Es decir, permite que brote o se manifieste la transferencia sin el obstáculo que la imagen visual del analista pueda representar, prevaleciendo, por así decirlo, la imagen transferencial: reflejo sobre el que opera el analista.

– Una vez más a un efecto especular.

¡Exacto! Después de todo, qué es un espejo sino un vacío sobre el que se refleja lo propio como ajeno... “El médico no debe ser transparente para el analizado, sino, como la luna de un espejo, mostrar sólo lo que le es mostrado” (p. 117).

---

<sup>182</sup> En el texto *Presentación autobiográfica*, Freud agrega dos “pares de opuestos (sadismo-masoquismo, pulsión de ver-pulsión de exhibición)” (1925 [1924], p. 34), lo cual de cierta manera empareja el sadismo con la pulsión de ver o voyeurismo.

– Insisto en que aun así hay una inequidad en esa cuestión de ser visto sin poder ver a quien observa. Según he escuchado parte de la dificultad en el uso del diván con ciertos analizantes es que pueden estimular alguna proclividad paranoica.

Preferiría la frase «sensibilidad persecutoria», justo sobre eso trata la siguiente perspectiva. Antes de pasar a ella me parece importante asentir en que el diván no es indicado para toda persona ni en todo momento, precisamente por radicalizaciones ante la ausencia de una imagen visual que dé soporte a la figura de analista.

### Espectador como (per)seguidor

A pesar de que TS está llena de tomas en las que la cámara nos hace seguir a cada personaje, por ejemplo a Danny en su triciclo, hay una a propósito de lo persecutorio que quisiera destacar. Es la escena en la que Jack va tras Danny en el laberinto y se presenta en la figura 20.



Figura 20. Persecución

Resulta sobresaliente porque se cumplen varias cosas: el poeta mira a través del óptico demoníaco (la silueta más cercana en la imagen superior izquierda es Kubrick<sup>183</sup>), seguimos a Jack en su cacería de Danny (imagen inferior izquierda) así como también seguimos al asustado niño que ve hacia atrás (imagen superior derecha), y finalmente, el poeta nos hace mirar como él mismo miró coincidiendo con la perspectiva de Jack (imagen inferior derecha). En esta ocasión confluyen tres vistas (Stanley, Jack, espectador) en una misma óptica, la cual tiene a Danny como blanco. Director, protagonista y espectador en un mismo plano visual, pero aun así con miradas distintas o al menos con distintas intenciones. Lo cierto es que Kubrick, a través de Jack, nos introduce en la vertiginosa persecución en la que, se quiera o no, la mirada está puesta en encontrar a Danny.

Esta búsqueda forzada hace de la escena un auténtico blefaróstato<sup>184</sup>, pues aún si la intención de quien mira la película es que Jack no encuentre a Danny, se está colocado en una posición de acecho que podría concebirse como hipervisual, en tanto centrada íntegramente en lo escópico. Entre esta perspectiva y la de Danny escondiéndose, Kubrick provee una danza persecutoria de ocultamiento y avistamiento, en la que además oscilan deseos de encontrar-no encontrar (Jack/espectador) y de no ser encontrado (Danny).

— Esto querría decir que con su cámara Kubrick nos puede hacer incluso cómplices.

Esa es la apuesta y de eso se ocupa la siguiente perspectiva.

### **Espectador como testigo... reflejado**

Esta capacidad de involucramiento no es para nada azarosa, bien podría decirse que esa cosecha se debe a la siembra visual que Kubrick ha venido realizando a lo largo de TS. Nuevamente son muchos los ejemplos, pero incluyo en la figura 21 tres que me parecen bastante ilustrativos.

---

<sup>183</sup> El parecido con Jack Torrance no puede dejar de remarcarse.

<sup>184</sup> Instrumento que separa los párpados y mantiene el ojo abierto.



**Figura 21.** Inclusión

En el fotograma superior izquierdo se aprecia un encuadre de lo más habitual a nivel cinematográfico, la cámara es puesta a una altura muy similar que el resto de personas en escena y desde una distancia suficiente para no ser parte de la reunión; ya en el fotograma superior derecho hay un ángulo un tanto imposible, al menos como un pasajero más, pues se ubica por fuera de la ventana del conductor. Este encuadre es también frecuente pues da una panorámica en la que se puede ver fácilmente el interior del vehículo e incluso el paisaje, sin embargo la cercanía visual sirve de base para acompañar a la familia en una peculiar conversación, pues en esta escena Danny dice tener hambre y terminan hablando de canibalismo, recordando terribles eventos ocurridos en esa misma zona en el pasado.

— ¡No recordaba ese detalle! Seguramente porque no vuelve a salir en el resto de la película. Tampoco es un tema ajeno al psicoanálisis, recuerdo el mito del padre y la horda primitiva.

No es del todo cierto que el canibalismo no retorna en la película, lo hace sutilmente en dos momentos que trataré más adelante, pues por ahora abro un paréntesis para dicha temática en relación con el psicoanálisis, circunscrito a Freud. Valga el siguiente recorrido para ilustrarlo y a su vez problematizarlo. La primera obra en la que aparece el tema del canibalismo es en *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), donde afirma que “una primera organización sexual pregenital es la *oral* o, si se prefiere, *canibálica*” (p. 180)<sup>185</sup>. La base del canibalismo la postula como forma primitiva de incorporación del objeto deseado, es así como también la trabaja en *Totem y tabú* (1913 [1912]); al afirmar que uno de los fundamentos del canibalismo es el buscar adquirir características del ingerido, sea animal o humano. En dicho texto no se trata de cualquier humano, sino del padre primordial como antes fue mencionado: “El violento padre primordial era por cierto el arquetipo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la banda de hermanos. Y ahora, en el acto de la devoración, consumaban la identificación con él, cada uno se apropiaba de una parte de su fuerza” (pp. 143-144). Aquí se entrelaza la incorporación canibal con la identificación, asunto que no nos es nuevo.

En esa línea, en *De la historia de una neurosis infantil* (1918 [1914]) continua trabajándola como fase y meta sexual, en el caso conocido como el «Hombre de los Lobos», también hacia el padre. Luego, en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921) menciona: “El canibal, como es sabido, permanece en esta posición; le gusta {ama} devorar a su enemigo, y no devora a aquellos de los que no puede gustar de algún modo” (p. 99).

En *El porvenir de una ilusión* (1927) coloca al canibalismo junto con el incesto y el gusto por matar como deseos pulsionales frustrados culturalmente. Del canibalismo afirma “parece proscrito en todas partes” (p. 11). Por último, tanto en *El yo y el ello* (1923) como en *Moisés y la religión monoteísta* (1939 [1934-1938]) hace referencia resumida a lo expuesto en *Tótem y tabú*.

---

<sup>185</sup> Y parece que no se prefiere, aun cuando en *De la historia de una neurosis infantil* (1918 [1914]) las menciona en orden opuesto: “Me he visto precisado a considerar como la primera organización sexual reconocible la llamada *canibálica* u *oral*, en que aún domina la escena el originario apuntalamiento de la excitación sexual en la pulsión de nutrición” (p. 97). Oral suena mejor que canibálica.

Más allá de cierto gusto o amor por devorar al enemigo o al envidiado (a quien también podría amarse, tal y como podría ocurrir en TS entre Jack y Danny), hay una fisura en su despliegue conceptual, lo ubico al inicio de *Tótem y tabú* cuando Freud parece extrañarse de que aún entre canibales hay prohibición del incesto. A continuación la cita *in extenso*:

De estos canibales pobres y desnudos no esperaríamos, desde luego, que en su vida sexual observaran reglas éticas como las entendemos nosotros, o sea, que impusieran un alto grado de restricción a sus pulsiones sexuales. No obstante, nos enteramos de que se han fijado como meta, con el mayor cuidado y la severidad más penosa, evitar relaciones sexuales incestuosas. Y aun su íntegra organización social parece servir a este propósito o estar referida a su logro. (1913, p. 12)

Quisiera destacar dos aspectos: la primera es que desde el punto de vista freudiano el canibalismo pareciera ser culturalmente más reprochable que el incesto, asunto que traído a TS la hace una película aún más macabra de lo que inicialmente podría apreciarse, pues la agresión violenta no terminaría en una sangrienta masacre sino que, a pesar de estar apenas sugerida, podría finalizar en una grotesca ingesta. Recalco: tenuemente sugerida pero está, y no de cualquier forma, pues coincide de alguna manera con la matanza de Charles Grady: algo que ocurrió podría volver a ocurrir en este mismo lugar. El segundo aspecto es general a las citas pertenecientes a este amplio paréntesis y es que al aludir al canibalismo, Freud no habla nunca de hambre sino de gusto, además de que se halla muy presente la tensión padre-hijo. En suma, la queja infantil cliché durante el viaje (tener hambre), deviene unheimliche en tanto se vira hacia el tema de la antropofagia, y atestiguamos el inesperado giro en calidad de audiencia.

Cierro este paréntesis sobre canibalismo volviendo justamente a la mesa... o más precisamente debajo de la mesa tal, y como se observa en la imagen inferior de la figura 21. Aquí acompañamos a Jack y Wendy en ese extraño lugar y posición, pues Jack desfallece después de haber tenido la horrible pesadilla en la que mata a su familia y, recordemos, la corta en pedacitos. Más allá del contenido de la escena, la perspectiva brinda un momento de intimidad, quien ve la película está siendo incluido ahí abajo, en el horror.

– No creo que simplemente por el hecho de colocar aquí o allá la cámara se obtenga un determinado efecto, sentimiento o sensación en quien ve la película.

No simplemente, la inclusión de la que hablo no es en absoluto automática, en este punto habría que recordar lo que Freud menciona en DU al respecto de entregarnos y dejarnos engañar por el poeta. En otras palabras, más que inclusión es una invitación, tiene el potencial de hacer sentir determinada cosa: lo ficcional como fabricación de una vivencia... ¿no es eso Arte?

– Concuerdo, aunque antes hablaba de que Kubrick forzaba a ver, inclusive usó la metáfora del blefaróstató.

Pues bueno, la ventaja de lo cinematográfico es que siempre se está en la posibilidad de cerrar los ojos, salir del cine, pausar o apagar el reproductor, pero con ello renunciamos al relato y, tratándose de una película de terror, sus realizadores estarían anotándose una especie de victoria. Fuera de ese género, en la película *Seul contre tous* de Gaspar Noé (1998) hay un momento en el que se corta el flujo de la misma y se introduce el mensaje: “VOUS AVEZ 10 SECONDES POUR ABANDONNER LA PROJECTION DE CE FILM”<sup>186</sup>. La intensidad de la escena que prosigue hace más que comprensible dicha advertencia.

Considero que las principales tensiones en TS ocurren precisamente en umbrales en los que la trama se detendría: apertura de la puerta de la habitación 237, de la puerta de la bodega de enlatados, y de la puerta de la habitación y luego del baño donde residían los Torrance dentro del hotel. Esa última escena es uno de los momentos más espe(cta)culares de la película:

---

<sup>186</sup> Traducible como: “TIENE 10 SEGUNDOS PARA ABANDONAR LA PROYECCIÓN DE ESTA PELÍCULA”.



**Figura 22.** *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 (Allouch, 1997).

En el capítulo 6. Ojo al ojo se presentaron algunos ejemplos de cuando Kubrick nos coloca en un encuadre o desde una perspectiva de primera persona, causando una identificación completa en lo visual, vemos lo que el personaje ve. Esta es la forma más explícita de acercamiento, aunque en las modalidades mencionadas anteriormente -especialmente en esta última- también se juega la identificación a través de la perspectiva. Retomando la discusión sobre lo clínico, existen en el psicoanálisis diversas propuestas sobre el acercamiento hacia el o del analizante, tenemos por ejemplo el concepto de empatía sostenida e introspección vicaria (Kohut, 1959), la identificación proyectiva (Ogden, 1979), y en términos más amplios el muchas veces áspero tema de la contratransferencia (Leff, 2007; 2016; Falzeder, 2008).

— ¿Áspero?

Desde Freud lo era. En una carta a Jung, fechada el 7 de junio de 1909, menciona que “el artículo sobre la Contratransferencia, que me parece necesario, no deberá, sin embargo, publicarse, sino circular entre nosotros en copias” (citado en Falzeder, 2008, p. 27). En otras palabras, lo consideraba una necesidad a lo interno del círculo de psicoanalistas de ese entonces, ese secretismo o reserva, no era infrecuente en Freud en lo concerniente a la técnica psicoanalítica (Strachey, 1955), esto a pesar de la necesidad de “desarrollar la piel gruesa que necesitamos” para “dominar la ‘contratransferencia’ que es, después de todo, un problema permanente para nosotros” (Freud citado en Falzeder, 2008, p. 24) ¡Nada menos que un tema permanente! La expresión “piel gruesa” se aleja diametralmente de una piel sensible y empática, presta para intentar sentir lo que el otro siente, identificarse con este. En esto hay que reconocer una distancia importante entre -ciertos- psicoanálisis y cine: lo que la técnica disuade en el primero, lo tecnológico lo busca en el segundo. Los riesgos para el analista de compartir la perspectiva del analizante no radican únicamente en salirse del método analítico, sino también en los efectos de enloquecimiento. Puede que suene alarmista, pero sobre eso advertía Freud a Jung en una carta fechada el 31 de diciembre de 1911: “Nunca debemos permitir que nuestros pobres neuróticos nos vuelvan locos” (citado en Falzeder, 2008, p. 23); en cambio, sí permitimos e incluso buscamos que nuestras angustiantes películas nos vuelvan locos, al menos temporal y artificialmente.

Además de la perspectiva visual o técnica, cabe ahora interrogar sobre la perspectiva narrativa y de personajes, especialmente si tomamos en cuenta el asunto de la identificación como recurso estético planteado en DU<sup>187</sup>, así como el segundo nivel anunciado en este subapartado: “y que quizá él mismo miró a través de un instrumento como ése” ¿Ensayó Stanley la perspectiva de Danny, Wendy y Jack? En la cita está la respuesta: “quizá”. Esto no tendría por qué desalentar formular algunos desarrollos tan hipotéticos como posibles, pues más que indagar en lo que podría implicar puntos de vista un tanto abstractos (niño-hijo-agredido,

---

<sup>187</sup> “pero nosotros no sentimos nada Unheimliches, pues no nos ponemos en el lugar de ella, sino en el del otro” (p. 159).

mujer-esposa-agredida u hombre-esposo-agresor, respectivamente) conviene más preguntarse por esas posiciones dentro de DU en función de su representación en TS.

– ¿Y cómo hacerlo?

La lectura de Kubrick de DU nuevamente nos brinda una base material-textual y es más probable detectar alguna influencia DU-TS que intentar adivinar contenidos ocultos «a la libre», como ocurre un poco con el estilo de algunas teorías -a mi criterio exegéticas- explicadas en el documental *Room 237*, recordemos: el genocidio indígena estadounidense, el supuesto alunizaje, la vida más allá de la muerte (Kirk y Ascher, 2012). Aun así ayudan a sostener la hipótesis de que TS es una película laberíntica especular, ya que cada una de esas teorías son propuestas por especialistas en historia de cada uno de los temas tratados, es decir, cada quien ve lo que trae consigo. Siendo consecuente con esa premisa, algo de lo propio no deja de habitar estas palabras. Para cada personaje elegí un elemento característico.

= Danny =

{ Lo infantil<sup>188</sup> como presa }

En cuentos infantiles es usual que sean niños y niñas quienes corren los más graves peligros, quizá a manera de aleccionar e igualmente generar efectos de identificación (Bettelheim, 1994). No deja de ser llamativo que DU y TS comparten una intertextualidad vinculada a este tema, pues en ambos se alude a obras de Jacob y Wilhelm Grimm. En los antecedentes investigativos ya fueron mencionadas las maneras explícitas e implícitas en que aparecen los relatos infantiles - muchos de ellos compilados por los hermanos Grimm - en la obra de Kubrick, así como el hecho de que, además de DU, Kubrick leyera el texto *The uses of enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, titulado en español como *Psicoanálisis de cuentos infantiles*, para la composición de su película. También en este capítulo se mencionó

---

<sup>188</sup> En general lo infantil aparece en DU relacionado con los cuentos infantiles, con fantasías especialmente animistas, con la angustia de castración particularmente representada en el daño a los ojos y vinculada a complejos reprimidos, como factor o fuente explicativa de efectos unheimliche.

que Freud cita el diccionario de Jacob y Wilhelm Grimm, considerados como una de las más altas autoridades en este campo en idioma alemán. Lo que resalta es que los Grimm trabajaran en la consumación escrita tanto de relatos infantiles como del legado lexical, pues hace resonancia con el hecho de que tanto Freud como Kubrick tomaran como principal inspiración o motivo una obra literaria y una palabra de significado misterioso: *Der Sandmann* y *The Shining* (de King), y «Unheimliche» y «shining», respectivamente.

En medio de esa intertextualidad, la célebre frase con la que se acostumbra concluir cuentos infantiles “*Forever and ever*” (“Por siempre jamás” o “Por siempre y para siempre”) pronunciada por los Grady -tanto padre como hijas gemelas- y por Jack Torrance en TS, suena a invocación de la compulsión a la repetición propuesta por Freud y esbozada en DU, de ahí los signos de igual (“ = ”) que envuelven el nombre de Danny en el subtítulo. Quizá por eso TS pueda considerarse una verdadera pesadilla infantil para adultos, pues toca una fibra muy unheimliche: el temor al daño perpetrado por un familiar, progenitor, padre.

El tema de la hostilidad paterna no es nada ajena al psicoanálisis. Interesantemente, los dos retornos sutiles antes mencionados del canibalismo en TS están ligados a cuentos infantiles. El más evidente es cuando Jack<sup>189</sup> entona la frase del lobo feroz del cuento de *Los tres cerditos*, colocando a Danny y Wendy como los cerditos que serán devorados si su casa se derrumba, en este caso a las puertas del apartamento destinado para el cuidador y su familia. La segunda y más oculta es precisamente la escena en que Jack dice las palabras conclusivas de los cuentos recién comentadas. Pasemos a la escena.

---

<sup>189</sup> Y acá habría que puntualizar que es Jack Nicholson quien improvisando usó la emblemática frase del lobo feroz. Kubrick decidió dejarlo en la versión final de TS.



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?<sup>190</sup>

**Figura 23.** For ever, and ever... ever

En el tercer “ever” precedido de una pausa y acompañado del gesto facial de la imagen a su izquierda, Jack parece morder la frase mientras tiene a Danny en su regazo. Dado que Danny ya había escuchado esa frase de las gemelas Grady, invitándolo a jugar con ellas “por siempre y para siempre”, considero esta escena como una de las más unheimliche de la película. 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

<sup>190</sup> 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?” (00:55:25-00:56:15)

hacer daño. La posición de padre e hijo no puedo dejar de vincularla 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:



**Figura 24.** 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. Previendo que Sickmund acote que no hay manera de asegurarnos que Kubrick o alguien de la producción se haya inspirado en la pintura para la realización de la escena, tendría que responder que tampoco hay garantía de que no lo hayan hecho y que una similitud tan marcada inclina la balanza un tanto más hacia lo segundo.

– Mmm, ahora hasta prevé mis comentarios...

Puede que lo haga tiznado del tema al que quisiera reconducir esta escena.

– ¿Cuál es?

Que una de las razones por las cuales Danny resulta amenazante para Jack es su capacidad de resplandecer, un don eminentemente visual, pero también comunicativo, pues es su llamado a Hallorann lo que Grady apunta como supuestamente riesgoso para Jack y el Overlook. Es decir, el daño a los ojos de los niños destacado en DU a partir del cuento infantil *El hombre de la Arena*, podría estar sugerido en una especie de desojo de la facultad de resplandecer de Danny, un desojo no ocular, pero sí concerniente a la mirada.

( Wendy )

{ Lo femenino como ~~sombra~~ }

No es posible resumir lo femenino en DU, pues su lugar es más bien un no-lugar, así como la sombra es silueta incorpórea de un cuerpo; de ahí el colocar el nombre de Wendy entre paréntesis y la palabra sombra con tachadura. Retomando lo descrito en los Antecedentes investigativos, no es de extrañar que los análisis teóricos más incisivos tanto de DU como de TS han sido con o junto a aportes psicoanalíticos feministas y teorías de género (Cixous, 1976; Todd, 1986; Del Conde, 1994; Kristeva, 1996; Nolan, 2011; Kilker, 2006), y que de ahí surja una especial inquietud por escudriñar los personajes de Olimpia y Wendy y, por extensión, a lo femenino en relación con las estéticas de la locura en TS y DU.

Hago ahora un repaso crítico sobre esos no-lugares, en el que nuevamente el tema de la mirada entra de lleno en relación con las omisiones de lo femenino, recordemos con Todd que:

Esta negación le hace imposible a él [Freud] ver que sus ejemplos en “Das Unheimliche” cuentan una historia sobre el miedo de los hombres a las mujeres y las consecuencias sociales de ese miedo. Si él no logra ver la mujer velada, si él aparta sus ojos, es porque él, también, teme ser «cegado». (1986, p. 528)

Este comentario ilustra muy bien lo ya expuesto sobre cómo, según Freud, los genitales femeninos resultan unheimliche para los hombres neuróticos que atendía (2014, p. 125), punto de encuentro entre DU y el texto *La cabeza de Medusa*, pues en lo relativo a la castración lo femenino es homologado a lo que no se ve.

Otros no-lugares o sombras en los que lo femenino es puesto en DU corresponden a la mujer como objeto y a la mujer omitida. En cuanto a lo primero, la figura femenina más prominente en DU es Olimpia, sí, una muñeca. No es que *per se* alguna mujer tenga que ser protagonista en el texto, pero es que incluso el poco espacio que tienen es rápidamente

reducido: así, por ejemplo encontramos que Olimpia “*no puede ser otra cosa que la materialización de la actitud femenina de Nathaniel hacia su padre en la temprana infancia*” [destacado propio] (p. 93), y Freud no la saca de ser “cosa”, pues a través de ese supuesto complejo paterno la mujer es propuesta para Nathaniel como “el objeto de un hombre incapaz de amar” (p. 95). Hay incluso un pasaje en el que es percible en Freud un tono algo despectivo: cuando menciona las “mujeres pintarrajeadas” (p. 105) en las ventanas de la ciudad italiana donde se pierde.

Ahora bien, las omisiones son dos<sup>191</sup>, la primera se encuentra en una nota al pie, en la que si bien es cierto da crédito a una mujer, no dice su nombre: “*Respecto a la deducción derivada del nombre: Coppella = crisol (los experimentos químicos, en las que el padre muere); coppo = órbita ocular (según una observación de la señora del Dr. Rank)*” (p. 87). Destaco: en una nota al pie, entre paréntesis y mencionada como “la señora de...”; la segunda es una tachadura de la que tenemos noticia gracias al manuscrito inédito en la versión de LK, en una especie de arrepentimiento de usar un aún inexistente lenguaje inclusivo: “regularmente solían recibir por la mañana carta de un amigo, cuando habían expresado la noche anterior: “desde hace mucho no escuchó nada sobre él ~~o de ella~~” (p. 111). Si en el prefijo «un» es localizable la marca de la represión, ¿hay en esta tachadura y anteriores omisiones marcas textuales de lo patriarcal?

– Creo que hay elementos más reprochables que otros, pues, por ejemplo, pedir a Freud el uso de lenguaje inclusivo sería caer en un anacronismo, desconociendo además que en alemán el género gramatical no corresponde al género de personas u objetos; el pronombre plural «sie» es a su vez femenino.

Cuando mencionaba el aún inexistente lenguaje inclusivo era precisamente a ese respecto, aunque no tomaba en cuenta lo segundo sobre el género gramatical. Con todo, en este caso en particular mi señalamiento no va hacia estilos de la época (decir “señora de...”) o de escritura de acuerdo a leyes idiomáticas, sino a su indiscutible literalidad: “ella” fue tachado.

---

<sup>191</sup> Tres si tomamos una supresión adicional del editor a la versión publicada, de hecho es el fragmento que continúa la acepción ya mencionada sobre las partes del cuerpo unheimliche: “debe la (*delincuente*)... ser examinada por mujeres expertas en sus lugares Heimlich” (p. 59).

– En mi labor de crítico tendría que hacer notar, ahora sin anacronismo y en idioma español, que en varias ocasiones usted mismo ha invisibilizado lo femenino a través del lenguaje, por ejemplo al referirse al “espectador”...

Dura y acertada crítica. En coherencia con el método aquí formulado no corregiré esos usos (así como tampoco modifiqué la estructura capitular propuesta inicialmente, sino que opté por dar a ver ese cambio), sino la intención es que esta interlocución -la cual agradezco- dé cuenta de las omisiones que yo mismo he realizado.

– Parece que acá se ha jugado esa idea de que en los usos de las palabras también habita la historia, de lo cual es difícil, sino imposible, sustraerse. Lo que sí es posible es sobreponerse.

De hecho hay que reconocer que a pesar de este eclipse de lo femenino, no se ubica en DU una mención abiertamente misógina, como sí ocurre con su interlocutor, Jentsch, en el texto *Sobre la psicología de lo Unheimlichen*: “Por eso las mujeres, los niños y los soñadores<sup>192</sup> sucumben de manera especialmente sencilla a las emociones de lo unheimlichen y al peligro del avistamiento de espectros y de espíritus.” (2014, p. 219). En DU la primacía patriarcal es más rastreable en la marginalidad y omisión de lo femenino que en su contenido, pero, ¿no es peor la indiferencia que la saña?

Paso con esto a discutir el personaje de Wendy, pues a propósito de no-lugares, ya ha sido mencionado que Kubrick ignoró y trató duramente a Shelley Duvall, e incluso instó al resto del staff de TS a ignorarla. Lo anterior podría deberse quizá a su trabajo de dirección actuarial para el personaje, pero como fue mencionado en la el capítulo 5. Primera ojeada, el mismo King reprochaba el producto final, recordemos: “Uno de los personajes más *misóginos* jamás puestos en una película. Básicamente solo grita y es tonta. Esa no es la mujer que yo escribí” [destacado propio] (Miller, 10-01-2013, párr. 1). Y King no fue el único, recordemos a partir de los antecedentes investigativos como Hoile (1984) postula a Wendy como el personaje con el que la audiencia se identificaría principalmente, en parte por verse atrapada en medio de las tensiones Danny-Jack; o que Kilker (2006) propone a Jack como un monstruo

---

<sup>192</sup> Misógino, adultocéntrico y en general normativista.

masculino<sup>193</sup>, pero considerando a Wendy como un contraejemplo de lo acostumbrado en otros films de Kubrick respecto al rol de las mujeres, pues usualmente aparecen como “víctima y accesorio decorativo” (p. 56).

— ¿Y cuál sería su posición?

No tengo una como tal, sino cuestionamientos, pues habría que preguntarse si Kubrick también quiso hacer mirar a Duvall a través del atroz maltrato que el personaje de Wendy sufría. Un hacer mirar que involucraría mucho más que tomar perspectiva, pues cabe recordar que Shelley llegó a enfermar y a calificar su trabajo como “casi insoportable” (Roy, 2017, p. 26). Estaríamos entonces ante un costado bastante cruel y controversial de los medios a los cuales el poeta de la imagen echa mano para obtener determinado efecto estético. Según Diane Johnson, co-guionista de TS: “El personaje [de Wendy] estaba mucho más desarrollado en el guion original, y por lo tanto, la situación psicológica era más rica. Sentí que Kubrick no se llevaba muy bien con Shelley Duvall y que por eso eventualmente cortó parte de sus diálogos y acortó sus escenas” (12 de diciembre, 1998, p. 294). Sabemos ahora que “el corte de hacha” -como titulé un subapartado en la Primera ojeada a TS- no cayó solamente sobre el final de la película producto de las críticas del público, sino también sobre el personaje de Wendy debido a la interacción entre director y actriz. Con esto puede afirmarse que también en TS una figura femenina es tachada, aunque en otra entrevista, Johnson menciona que “Él [Kubrick] escribió la parte de Jack, más o menos, y yo la de Wendy”, y luego comenta: “pienso que es cuando la actriz en persona, Shelly [sic] Duvall, llegó con su impactante presencia física -su aspecto es bastante extraño- que ella dictó por completo el proceso de Wendy más que lo escrito en el guion” (Larry McCaffery, 1981, párr. 20 y 26).

En resumen, desde la escritura del guion ya Kubrick se alejó de trabajar a Wendy e incluso creó una atmósfera bastante pesada alrededor de Duvall, quien a pesar de la injerencia que tuvo sobre el guion, el director terminó recortando su presencia en la película. En el documental de Vivian Kubrick (1980) sobre la realización de TS hay una escena en la que se

---

<sup>193</sup> En concordancia con la consideración de Jack como Hombre, y es que estamos en medio de numerosos Hombres: Hombre de la Arena, Hombre de las Ratas, Hombre de los Lobos... ¿Hombre de las Hachas?

vislumbra esta tensión, ocurre cuando un muy molesto y friolento Kubrick va en busca de Duvall a reclamarle por una escena fallida (irónicamente la de los hachazos en la puerta), ella abre la puerta al exterior del hotel y, mientras discuten, no para de balancear el cuchillo que tiene en su mano frente al director, lo cual recuerda bastante a la forma en que Wendy abanica el bate de baseball en la escena de la escalera frente a Jack. A continuación el curioso fotograma:



**Figura 25.** Here's Jane!

El simbolismo es evidente: Duvall no parece tener la misma actitud pasiva de la Wendy kubrikiana, la cual y ahora a nivel de contenido en TS, se encargaba de todos los deberes por los que Jack fue contratado, mientras que este se dedicaba a (no) escribir, y luego a la monótona escritura ya conocida. Wendy también busca involucrar a su esposo en el cuidado de Danny o incluso a pasear por los jardines del hotel, ante lo cual Jack se niega. Las disparidades en las cargas de trabajo, incluido especialmente el trabajo doméstico, han sido ampliamente estudiadas (Hidalgo, 2011), lo cual también consigna un elemento muy cercano a lo familiar, hogareño, a lo «Heimliche» antes mencionado:

la función social de las mujeres en las sociedades occidentales y, más allá de estas, ha estado asociada de forma milenaria con las funciones de nutrición, salud, educación y cuidado de los otros (...) Las actividades realizadas dentro de los muros del espacio privado de la familia han quedado *invisibilizadas* bajo un manto de desprestigio y desvalorización que les ha negado sistemáticamente el reconocimiento social [destacado propio] (párr. 3).

A partir de la palabra destacada, se hacen necesarias nuevas miradas, pues aunque queda mucho por investigar, falta aún más por accionar. TS ilustra abiertamente esa inequidad, pero sin denunciarla y sin que Wendy ni ningún otro personaje proteste, puede que en ello haya una intención implícita de envolver en una frustración por lo desigual a la audiencia por parte de Kubrick, en una palabra: de «wendyficar» al público espectador, imponiendo sus gafas. Sin embargo Wendy no es del todo pasiva<sup>194</sup>, sino astuta y suspicaz, en esto concuerdo además con Kilker (2006) y Planka (2012), pues ella no se queda con la duda, indaga, cuestiona a Jack, busca leer lo escrito por él, también lo insulta, huye y se resguarda junto a su hijo de su amenaza, se arma con bate y cuchillo, le asesta un golpe que deja a Jack inconciente, lo encierra, lo corta... ella se salva, no es salvada.

En todo caso, no puede descartarse que el entronamiento de lo masculino apoyado sobre el ocultamiento de lo femenino en DU y TS sea algo más que un sesgo.

¡ Jack ?

{ La locura como repetición<sup>195</sup> }

---

<sup>194</sup> Valiosa observación brindada por Roxana Hidalgo Xirinachs, lectora de esta investigación.

<sup>195</sup> Textualmente, en DU se encontraron relaciones de la locura con presentimientos y presagios; a nivel subtextual, se hallaron representaciones bajo figuras de lo familiar, lo secreto-intimo que genera bienestar, pero sensación de peligro; a lo que vuelve a surgir, lo repetido y coincidente; a maniobras psicológicas del poeta que, siguiendo cierta rítmica, siembra duda e incertidumbre acerca de la (ir)realidad; además, en mi lectura destacaba cómo ocurren performativamente en el texto algunas duplicidades.

En TS hay numerosos Jack: Jack Torrance, Jack Daniel's, el Jack "dullboy" de la frase en la máquina de escribir, un tipo muy parecido a Jack Torrance en la fotografía del final, e incluso Jack Nicholson. Según lo descrito en el apartado 2.1 Antecedentes investigativos, numerosas lecturas de la película apuntan a que Jack Torrance parece ser habitado por varios Jacks o que este se transforma en otro Jack al enloquecer. Ya he presentado mi posición al respecto: no es otro Jack, es el relámpago de lo íntimo cuyo resplandor es solo visible mientras sucede. Sin embargo, tendría que precisar que de previo había sido visible para el propio Jack: denegándolo en sus diálogos con Ullman, en su pesadilla, en sus conversaciones con Charles Grady, incluso Danny había mirado algo de eso. Estos destellos premonitorios convierten el acto de Jack en la repetición de algo aún no sucedido, de una maldad un tanto latente, pero que principalmente solo existe cuando estalla.

Efectivamente Jack Torrance repite algo que supuestamente él nunca había hecho: matar a su familia. Ese supuesto es la duda capital en TS, pero lo unheimliche no es solo dudar si Jack Torrance será capaz de masacrar a su esposa e hijo, sino si ya lo ha hecho, por imposible que parezca. El tono pavoroso de esta extraña familiaridad se lo imprime el mismo Jack al afirmar sobre el hotel: "Yo enseguida me enamoré de él. Cuando vine para la entrevista, era como si hubiera estado aquí antes. Eso ["moments of deja vu" (sic)] le ocurre a veces a todo el mundo pero esta vez era distinto. Fue como si supiera lo que iba a encontrar en cada esquina. Ooohhhh..." [sonido fantasmal, luego ríe] (00:37:06-00:37:22).

Las retrotracciones temporales son jugadas con maestría estética en TS, sostendría que buena parte del tono unheimliche de la película se debe a Kubrick y especialmente a su lectura de DU, pues además de la descripción de la sensación que deja el Overlook en Jack antes citada hay dos pasajes con un claro y luego escalofriante matiz hogareño. Cabe indicar que tales frases no están en el libro de King.

La primera de ellas es cuando los Torrance van a conocer el apartamento en el que residirán dentro del hotel, luego de un breve recorrido Jack exclama: "Well, it's very... homey" (23:10), traducido como "Bien, es muy hogareño"; no obstante, revisando el guion

postproducción la palabra que aparece es un tanto distinta, pues en vez de “homey” está escrito “homely”, la cual goza de una extensión semántica un tanto más amplia, ya que no solo incluye acepciones relacionadas con lo “cómodo”, “acogedor” y “sencillo”, sino que también incluye el sentirse “como en casa”, “no pretencioso” e incluso “no atractivo en apariencia”<sup>196</sup>. De hecho, el apartamento resulta pequeño y hogareño, en comparación con el enorme y lujoso hotel Overlook. Esta pesquisa lexical refuerza la idea de las pretensiones de Jack de pertenecer al hotel y a las gentes de alcurnia que lo visitaban, al tiempo que denota en el idioma mismo un tono despreciativo por lo doméstico o casero, justo como recién mencioné a propósito del trabajo doméstico.

La segunda frase es justamente cuando Jack logra entrar a ese apartamento tras hacer pedazos la puerta, haciendo un anuncio común, pero ahora terrible, es decir, unheimliche: “Wendy, I’m home” (2:02:02), traducido como “Aquí estoy, Wendy”, con lo que se pierde su familiaridad, sería preferible un “Wendy, estoy en casa”. Recordemos que también -en su alusión al cuento *Los tres cerditos*- Jack dice que soplará y soplará hasta botar la casa. La destrucción de esa casa-familia permitirían a Jack cumplir su deseo de hacer del Overlook su Hogar, una residencia permanente hacia el futuro, pues es hacia el final que como audiencia corroboramos con prueba material que de alguna forma Jack siempre estuvo ahí, la fotografía demuestra lo que ya Grady anunciaba: “Usted ha sido el vigilante siempre”, ahora podría agregarse: “y para siempre...”.

– Muy interesante, pero ¿tiene este desarrollo de ideas algún interés psicoanalítico?

No quisiera hacer calzar forzosamente interpretaciones a partir de TS con teoría psicoanalítica, pues la presencia de lo unheimliche en la película me parece suficiente para valorar la manera en que determinadas conceptualizaciones analíticas pueden volver de forma sublime al campo artístico-lingüístico del que surgieron.

– No me conformo con esa respuesta, especialmente siendo la repetición un asunto central en el psicoanálisis.

---

<sup>196</sup> Según el diccionario de lengua inglesa en línea de la Universidad de Oxford. Sitio web oficial: <https://en.oxforddictionaries.com>

Daré entonces dos relaciones circunscritas a la repetición. La primera es la transferencia como repetición. En el texto *Recordar, repetir y reelaborar*, Freud establece una cercanísima relación entre la compulsión a la repetición y la transferencia, mencionando que “lo que más nos interesa es la relación de esta compulsión de repetir con la transferencia y la resistencia. Pronto advertimos que la transferencia misma es sólo una pieza de repetición, y la repetición es la transferencia del pasado olvidado” (1914, p. 152). Es decir, en el dispositivo analítico también se da a lugar esta copiosa insistencia, no siempre tan sombría como en TS, ni tan demoníaca como la adjetiva Freud en DU.

— Cabría formular que Jack olvidó su pasado y que la forma de recordarlo es repitiendo la sangrienta historia, pero ¿cómo olvidar algo que no se vivió? Habría que aceptar la existencia de vidas pasadas, la reencarnación o algo por el estilo.

Reitero que no iría tan lejos en esas comparaciones, aunque bien podría estar repitiendo una escena *propia* de cierto acervo colectivo-cultural: el esposo-padre como depredador (puede ubicarse algún apoyo de esta idea en DU respecto a lo civilizatorio-filogenético). No obstante, ver en una obra artística, en este caso cinematográfica, asuntos que nos recuerden, sirvan para ilustrar o incluso contradigan conceptualizaciones clínicas es una cosa, tomar esas conceptualizaciones para hacer una especie de análisis de personajes es otra. Aun así, en el subapartado «Stanley Torraine» del capítulo 5. Primera ojeada, planteaba que la repetición es un asunto muy presente en el proceso de composición de TS, lo cual traído al dispositivo analítico encontraría alguna cercanía con la necesidad de repetir una escena al punto en que determinada versión de la misma sea -paradójicamente- una repetición distinta a las anteriores, aquella apta para ser incluida en la película.

Volviendo a Jack, algo de la trágica direccionalidad de sus acciones resuena en la compulsión a la repetición, muchas veces sintomática, pues -y esta es una observación freudiana- en las y los analizantes reside un tenaz deseo de no curar. Lo nuevo, aun cuando pueda ser benéfico, es muchas veces temido solamente por ser diferente. En este punto Jentsch (2014) ubicaba una similitud entre lo Unheimliche y el misoneísmo, o animadversión por lo nuevo;

del lado de Jack podría pensarse más bien como ejemplificación o imagen de arqueofilia u homofilia, gusto por lo viejo o por lo igual, acaso por lo “homely”.

Si antes mencioné que la locura de Jack existe especialmente cuando estalla, lo traigo ahora como ilustración de algo que también sucede en o ha sido descubierto por el psicoanálisis, y es precisamente un principio que hace de la ocurrencia de la transferencia un asunto tanto espinoso como necesario: *mucho se puede hablar del pasado, pero es cuando el pasado se manifiesta en el presente, en ese fugaz destello, cuando se puede operar sobre la y en transferencia*. Esto, y jugando con cierto lenguaje cinematográfico, constituye buena parte del estatuto de inédita a la escena analítica, una «performance anormal» (Bercovich, 2005).

La segunda relación es la repetición como encierro en lo igual. Siguiendo con el texto *Recordar, repetir y repetir*<sup>197</sup>, y retomando algunas consideraciones desarrolladas en el capítulo 2. Marco de referencia, vinculadas al encierro y la locura, la circularidad compulsiva es una imagen muy clara de aquello que se cierra sobre sí mismo, que colapsa una y otra vez de manera idéntica. Esto llevado a la dimensión temporal con la que inicié este subapartado implicaría que el pasado signifique el destino, en otras palabras, encerrado en una misma historia que se repite al infinito.

Las posibles consecuencias del encierro han sido abordadas anteriormente con Forman (1975), Foucault (1976) y Goffman (en Almarcha, 1977), e incluso en la misma TS en su relación con la locura, sin embargo aluden a un encierro fundamentalmente físico, algo que coincide con cierta intención de Kubrick y Johnson en esta película, pues según la segunda:

La idea central de la película es que el hotel está poseído. Jack es una persona llena de defectos -su egolatría, su fracaso como esposo y su alcoholismo lo hacen vulnerable a la magia negra del lugar. Luego se convierte en su víctima y prisionero. Ese era el tema, más que un análisis realista de la caída psicológica de un hombre en la locura. En el nivel realístico quisimos hacer sentir a la audiencia la claustrofobia que viene del aislamiento. (1998, p. 294)

---

<sup>197</sup> Este es uno de los lapsus más cómicos que he tenido oportunidad de escuchar, lo incluyo muy a propósito del contenido de esta discusión.

No obstante, en TS también está muy presente un encierro en coordenadas temporales, o mejor dicho, en no poder escapar a la reiteración de patrones a lo largo del tiempo, no solo de carácter individual (que Jack vuelva a golpear a Danny), sino colectivo (Jack matando a su familia como Charles Grady) e incluso ancestral (el canibalismo en la expedición de Donner y el hecho de que el Overlook esté construido sobre territorio sagrado de aborígenes, lo cual también implicó su matanza). Lo anterior además acerca al texto DU respecto al retorno de lo reprimido personal y lo superado cultural, o una mixtura de ambas, lo cual en el campo de lo Unheimliche conlleva indudablemente al plano familiar. Por su parte, la repetición en lo familiar conduce a su vez a nociones relativas al legado, a la herencia, así como a maldiciones, muchas de ellas constituyen una serie de imperativos generacionales que instigan a la continuidad.

A manera de recapitulación, el asunto de perspectiva resulta central en los juegos de mirada (visual y de personajes) que Kubrick realiza en TS. Usando técnica, tecnología y algunos cuestionables recursos de dirección actoral, hace ver a la audiencia por donde él también miró. En este caso la *visión* que este director tuvo para TS se plasma en un estilo bastante particular, lo cual llevaría a aseverar que como audiencia no solo hay momentos de identificación en el que «wendyfica», «dannyfica», etc., al público espectador, sino que en términos generales, TS constituye una mirada kubrickiana a la que cada quien presta sus ojos.

### ***7.3. Locura desvelada: un ojo que no se cierra***

En el capítulo anterior mencionaba que la contratación de Jack Torrance en calidad de “caretaker” es traducida al español como “vigilante” y que con esto pierde el matiz de ser quien se ocupa (“take care”) del hotel<sup>198</sup>, pero que gana otro relacionado con la mirada. Anunciaba además una “loca fascinación” de Jack por el Overlook (traducible además como “vigilar”), sobre la cual ahora desarrollaré algunas ideas vinculándolas con lo Unheimliche y lo antivisual.

---

<sup>198</sup> A pesar de que es Wendy quien realmente cuida de la infraestructura del Overlook.

Siguiendo con la inspiración tomada de DU sobre la indagación lexical ahí efectuada por Freud, hago ahora una incursión en una palabra que considero clave para ilustrar algunas aristas de la representación de la locura en TS y DU. El anhelo por verlo todo o por no perderse de algún detalle explica en buena medida la angustia que provoca el desojo. Ese potente deseo de acaparar con la visión alguna cosa -llamado “pulsión de ver” por Freud y “pulsión escópica” por Lacan, es un costado de sumo interés para esta investigación, en tanto este afán por la omnivigencia puede resultar enloquecedor; la palabra encontrada para ello es «desvelar».

Este vocablo contiene una ambigüedad -asunto que ya resulta familiar, pues algunas de las acepciones<sup>199</sup> entre dicha palabra y la voz sin el prefijo negativo son coincidentes, muy al estilo de Unheimliche. Las resumo en el siguiente cuadro destacando sus sentidos opuestos:

**Cuadro 4.** Acepciones de “desvelar” y “velar”

Desvelar	Velar
1. tr. <b>Impedir el sueño a alguien, no dejarlo dormir.</b> U. t. c. prnl. <i>Si tomo café, me desvelo con mucha facilidad.</i> 2. prnl. <b>Poner gran cuidado y atención en lo que se tiene a cargo o se desea hacer o conseguir.</b>	Del lat. <i>vigilāre</i> . 1. tr. <b>Hacer centinela o guardia por la noche.</b> 2. tr. Asistir de noche a un enfermo. 3. tr. Pasar la noche al cuidado de un difunto. 4. tr. <b>Observar atentamente algo.</b> 5. intr. <b>Estar sin dormir el tiempo destinado de ordinario para el sueño.</b> 6. intr. Continuar trabajando después de la jornada ordinaria. 7. intr. <b>Cuidar solícitamente de algo.</b> (...)
1. tr. Descubrir algo oculto o desconocido, sacarlo a la luz. <i>Desveló el nombre del ganador.</i> U. t. c. prnl. 2. tr. Am. Quitar el velo que cubre algo. <i>Desvelar el rostro, un retrato, una placa conmemorativa.</i>	Del lat. <i>velāre</i> , de <i>velum</i> 'velo'. 1. tr. Cubrir, ocultar a medias algo, atenuarlo, disimularlo. 2. tr. En fotografía, borrarse total o parcialmente la imagen en la placa o en el papel por la acción indebida de la luz. 3. tr. Cubrir con velo. 4. tr. Celebrar la ceremonia nupcial de las velaciones. 5. tr. Pint. Dar veladuras.

<sup>199</sup> Según el diccionario de lengua española en línea de la Real Academia Española, edición del tricentenario. Sitio web oficial: <https://dle.rae.es>

Como puede apreciarse, tanto “desvelar” como “velar” en su raíz latina *vigilāre* coinciden en hacer vigilia, perder el sueño cuidando y atendiendo con empeño algo; mientras que en la raíz latina *velāre*, se comportan de manera esperada: como opuestos. En lengua inglesa la ambigüedad sí está presente en lo concerniente a “velar” y “develar” (sin “s”<sup>200</sup>), tal y como desde los Antecedentes investigativos fue reseñado a partir del trabajo de Todd (1986), quien afirma que la oscilación «veil-unveil» es un aspecto estructurante a DU: “el doble movimiento de lo *Unheimliche* (velar y develar) es también el movimiento del ensayo freudiano ‘Lo siniestro’”<sup>201</sup>. (p. 522). Luego del repaso por las diversas formas en que se ocultan, se muestran como ocultas o revelan<sup>202</sup> diferentes contenidos en DU, coincido con la posición de la autora, aunque comparativamente TS supera el vaivén «desvelante» de DU.

– Usted mismo decía en el capítulo anterior que esto era de alguna forma esperable, ya que la intencionalidad de Freud con su ensayo era echar luz sobre la nebulosa palabra *Unheimliche*, máxime si el baluarte estético de Kubrick es más bien lo contrario.

Y en esto me basaría justamente para proponer que tales obras, pese a la direccionalidad opuesta de sus autores, coinciden en problematizar -más que aclarar u oscurecer- lo *Unheimliche* y el *shining*. Conjuntando mis lecturas de cada obra afirmaría que lo laberíntico es abismal y que lo abismal -a propósito de la mirada- es a su vez especular, Nietzsche lo dijo mejor en *Más allá del bien y del mal*: “Quien con monstruos lucha cuide de convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti”.

Esto me lleva de nuevo a Jack,

– Antes de eso una observación: noté que en el párrafo anterior mencionó “lo *Unheimliche* y el *shining*”. Me parece que hay una variación ahí...

Efectivamente, en lo siguiente optaré por no traducir como “resplandor” la palabra «*shining*», creo que cercenaría la riqueza semántica del vocablo al traducirlo de esa forma. Algo

---

<sup>200</sup> Precisamente “develar” no funciona como opuesto a “velar” en el sentido de trasnochar, mantenerse insomne o despierto, por lo que en este caso la antinomia no es reversible.

<sup>201</sup> Traducción propia del original: “the double movement of the *Unheimliche* (veiling and unveiling) is also the movement of “Das Unheimliche”-of Freud's essay”.

<sup>202</sup> Siendo demasiado literal, la palabra “revelan”, o más precisamente su prefijo reiterativo, conduciría a pensar que algo vuelve a ser velado, no obstante significa su contrario: se descubre.

de la no traducción de LK de la palabra *Unheimliche* me impulsa a ello, así como la observación de Roy (2017) citada en el capítulo 5. Primera ojeada: “En inglés, la palabra *shining* se emplea en ocasiones para designar un fenómeno paranormal relacionado generalmente con la telepatía. Como un extraño estado de resplandor” (p. 15). Nuevamente, no modificaré esto en mis menciones anteriores, prefiero preservarlo precisamente como un resultado de este ejercicio investigativo.

– Agradezco la explicación, volvamos a Jack...

El epíteto de desvelada viene muy a propósito de la locura representada en TS en el personaje de Jack, en tanto la vigilia, su trabajo y el no descanso tienen un lugar preponderante. En palabras del desvelado:

[Danny:] – ¿Te sientes mal?

[Jack:] – No, estoy un poco cansado.

– ¿Por qué no duermes más?

– No puedo. Tengo mucho que hacer<sup>203</sup>. (00:54:45-00:55:08)

Este quehacer ya ha sido descrito como permanecer vigilante, pues el trabajo al que se dedica Jack no es precisamente la supuesta escritura de su libro. Justo en el diálogo posterior a encontrar a Wendy leyendo la múltiple frase «*All work and no play makes Jack a dull boy*» se devela este asunto:

– ¿Has pensado en mis responsabilidades? ¿Has pensado por un sólo momento en la responsabilidad que contraí con quienes me emplearon? ¿Se te ha ocurrido pensar que acepté estar aquí [look after the Overlook] hasta el uno de mayo? ¿Te importa algo que hayan depositado su [complete] confianza en mí y que yo firmara un contrato de aceptación donde acepté esa responsabilidad? ¿Tienes idea de lo que es la [moral y la]

---

<sup>203</sup> Subtitulado de la película a partir del original en inglés: “Do you feel bad? / No. I'm just a little tired. / Then why don't you go to sleep? / I can't. I have too much to do”.

ética? ¿Se te ha ocurrido pensar lo que sería de mí [to my future] si no cumplo mis obligaciones? ¿Se te ha ocurrido?<sup>204</sup> (01:47:04-01:47:47)

El ininterrumpido y en *crescendo* torrente de preguntas de Jack a Wendy reflejan sus preocupaciones, las cuales no giran en torno a terminar su libro, sino a su responsabilidad para con sus empleadores, a quienes pronto prometerá eufemísticamente “escarmentar” a su familia. Cabe recordar además que la vez anterior en que se presenta a Jack durmiendo está teniendo la pesadilla en la que mata y descuartiza a Wendy y a Danny... no fue un buen dormir. Esto se vincula a su vez con la primera acepción del vocablo “desvelar” y con las acepciones 1, 5 y 6 de la palabra “velar” antes citadas. Desde el apartado 2.2. Consideraciones teóricas exponía el lazo que Foucault (1976) discernió entre la locura y el sueño en la imaginería de la época clásica europea, de la locura como crepúsculo entre el sueño y la vigilia, en este caso y parafraseando al maestro Goya, «la falta de sueño produce monstruos».

— La pregunta puede sonar obvia, pero ¿qué vigilaba Jack?

La primera acotación del original en inglés a la cita anterior da cuenta de ello: “look after the Overlook”, traducible como “cuidar del Overlook”. Justo en esa dimensión de cuidado se entrelazan nuevamente acepciones de “velar” y “desvelar”<sup>205</sup>, pero también de “desojar”, a saber: “Mirar con ahínco y vehemencia alguna cosa”, “Esforzar la vista mirando o buscando algo”, tal y como se expuso en el cuarto capítulo Lentes: Puntualizaciones sobre la mirada. Al menos a nivel lexical “desojar”, “desvelar” y “velar” comparten contenido semántico; recurriendo al arte también se encuentra alguna comprobación, pues a Jack se le van sus ojos en ello: las figuras 1, 2 y 3 (consultar lista de figuras, página viii), y muchos otros

---

<sup>204</sup> Subtitulado de la película a partir del original en inglés: “Have you ever had a single moment's thought about my responsibilities? Have you ever thought for a single solitary moment about my responsibilities to my employers? Has it ever occurred to you that I have agreed to look after the Overlook Hotel until May the first? Does it matter to you at all that the owners have placed their complete confidence and trust in me, and that I have signed a letter of agreement, a contract, in which I have accepted that responsibility? Do you have the slightest idea what a moral and ethical principal is? Do you? Has it ever occurred to you what would happen to my future, if I were to fail to live up to my responsibilities? Has it ever occurred to you? Has it?”

<sup>205</sup> Principalmente: “Observar atentamente algo” y “Poner gran cuidado y atención en lo que se tiene a cargo o se desea hacer o conseguir.”, respectivamente.

momentos en TS lo ilustran, en esto hay probablemente un trabajo de dirección por parte de Kubrick, pero también habría que reconocer las facultades actorales de gesticulación de Jack Nicholson; en todo caso, esa mirada fija también recuerda a Medusa y su mirada paralizada de la figura 4 y la (pen)última aparición de Jack en la película presentada a la izquierda en la figura 8.

– Cuesta seguir las ideas teniendo que moverse tanto entre figuras y páginas.

Más que una crítica parece una queja, pero complaceré respecto a las dos últimas figuras, únicamente porque encuentro en ellas otra posible relación intermedial:



**Figura 26.** Muerte desorbitada

Si bien es cierto es bastante improbable que esta mirada *post mortem* de Jack esté inspirada directamente en la pintura de Rubens, la semejanza del gesto es evidente: ojos casi en blanco, pupila con una direccionalidad extrema (inferior y superior), ceño fruncido, boca entreabierta. La pérdida de vivacidad ocular posterior al fallecimiento es un signo inequívoco, cuya excepción es precisamente *unheimliche*: algo muerto que mueve los ojos.

– En realidad que se le mueva cualquier parte del cuerpo.

Sí, pero con los ojos existe una peculiaridad difícil de explicar. Que a un cadáver se le mueva un dedo o un pie puede ser pavoroso, pero no siempre se le adjudicará la sobrevivencia del alma -o de alguna voluntad-, mientras que a un cuerpo al que se tenía por inerte se le muevan los ojos rápidamente despertará la sospecha de que preserva alguna conciencia.

Particularmente, Jack no cierra sus ojos ni siquiera después de morir, lo cual representa un triste desenlace... sigue desvelado.

Antes preguntó por lo que Jack vigila, tanto la interrogante como la respuesta fueron obvias: el Overlook, ¿por qué o qué del Overlook vigilaba? En el capítulo anterior apuntaba a cierto prestigio y poder pretendido, ahora tendría que agregar un intenso sentido del deber, de responsabilidad, de “moral y ética” en palabras del personaje.

— ¡Vaya “moral y ética” que lo hace matar a su familia!

No toda ética es moral, el texto *Kant con Sade* de Jacques Lacan (1963) muestra cómo bajo un imperativo ético pueden desplegarse sentidos morales contrapuestos, pero eso desviaría más de lo que quisiera la presente discusión. No obstante, sí traigo a debate la instancia psíquica “que sirve a la observación de sí mismo y a la autocrítica” anunciada en DU (p. 101), pues en el personaje de Jack ejemplificaría un doble desvelo: un vigilante vigilado. La alegoría de Hoffmann respecto a que dicha instancia está ubicada en el «altillo» da una imagen de supervisión en un sentido literal, vela con su mirada desde arriba el debido cumplimiento. La vigilancia de Jack se aproxima además a las acepciones inferiores de la palabra “velar” en el cuadro 4, en lo referente a cubrir el objeto para protegerlo, pues este personaje corta comunicaciones por radio, descompone el tractor de nieve y especialmente reacciona a la inminente llegada de Dick Hallorann, el cual descubriría lo que estaba sucediendo en el Overlook.

La manera desvelada con la que Jack asume sus “responsabilidades” lo hace fijarse y entregarse por entero a su objeto/objetivo más inmediato: aniquilar a su familia, descuidando incluso su propia vida. Un enloquecimiento mortífero para Wendy y Danny, mortal para Dick y Jack. Para concluir, y por paradójico que parezca, el ojo sin párpado, ese anhelo omnividente puede resultar en una figura más de lo antvisual, como cuando la mucha luz más bien encandila y el daño -como ocurre con Jack- recae sobre el ojo mismo. A partir del deseo propuse además el cegar(se) como una forma de lo Unheimliche, con claro apoyo en las afirmaciones freudianas en DU respecto de la angustia por la pérdida del órgano ocular.

– A propósito del desojo, hacia el final de ese subapartado, quedaba pendiente discutir la relación que Hernández-Navarro (2006) encontraba entre lo antivisual y lo Unheimliche, sería oportuno que atiende ese pendiente antes de finalizar este subapartado.

Así es, opté por efectuar una posposición sobre dicho tema poniendo en práctica un no-ver esas ideas. Ahora que ya he desarrollado mis ideas al respecto, es momento de discutir lo que ese autor propone pues además guarda relación con la locura desvelada. Paso a citarlo:

En las poéticas antivisuales, lo siniestro aparece como alteración (reducción, ocultación, desmaterialización o desaparición) de lo dado a ver, como desfamiliarización: quitar de la vista aquello que tendría que estar ahí. Freud instaura un «trauma escópico» de origen a partir del cual la mirada, el ojo, está ligado a la pérdida del objeto y a la angustia causada por no poder ver (Hernández-Navarro, 2006, p. 20).

Hay un tono muy marcado hacia la ausencia, hacia la falta del objeto deseado de ver y no tanto hacia la aparición de algo que no debería estar ahí, que es una de las formas típicas de lo Unheimliche. El desojo permite ubicar ejemplos de algo que sea tanto antivisual como unheimliche, pues a través del estudio sobre la mirada sabemos que el objeto no es lo que tendría que ausentarse, sino la facultad o deseo mismo de ver. Es decir, un efecto unheimliche puede llevar a retirar la vista de aquello que lo produjo. En TS se presentan algunas ocasiones en las que ver, incluso «ver de más» a través del shining, provocan una potente reacción antivisual o desojante al tiempo que unheimliche. Hay una escena muy gráfica al respecto: cuando Danny se encuentra por segunda vez con las gemelas Grady (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” (elemento familiar-extraño, unheimliche), frase cuya gemelar pronunciación ocurre mientras se intercala con la visión de los cadáveres descuartizados de las niñas junto a un hacha, la reacción de Danny es taparse los ojos, para luego atreverse a ver y constatar que ya no están:



**Figura 27.** Danny antivisual frente a lo Unheimliche

Prosiguiendo con la cita de Hernández-Navarro, el referirse al trauma escópico instaurado por Freud es a propósito de un asunto un tanto conocido en esta discusión, pues agrega -citando a Paul-Laurent Assoun- que dicho trauma acontece al “contemplar por primera vez la falta en el genital de la madre y no poder comprenderla” (p. 20). De nuevo se alude a la diferencia sexual, pero además como ya se ha señalado a una diferencia jerárquica-binaria, en la que el ojo no ve el pene esperado y con ello, siguiendo cierta lógica fálica, se inauguraría la no visión como eco de la castración.

Más allá de ese mitológico origen, esa “angustia causada por no poder ver”, es algo muy cercano indudablemente al contenido de DU, siendo el deseo una sección algo extrema de lo antivisual, sin embargo, algunos puntos intermedios o si se quiere deseos parciales, sirven para debatir el papel de la angustia. Por una parte, la amenaza de no ver puede ser angustiante y en esto coincido con el autor<sup>206</sup>, pero la angustia de algo mirado puede hacer desear bloquear la visión, como es el caso de Danny en la escena comentada. Una terrible angustia desencadenada por efectos de mirada puede prevalecer aun cuando ya no se ve o nunca se vio determinada

---

<sup>206</sup> “Mostrando lo «apenas visible», lo antivisual se sitúa en el umbral de la mirada, atrayendo al ojo para después frustrarlo. El miedo a que nos arranquen los ojos es quizá la transposición metafórica más efectiva de lo siniestro.” (p. 21)

cosa, sirva un ejemplo peculiar y según entiendo frecuente para ilustrarlo: esa punzante sensación de ser observado en la oscuridad o a las espaldas, la cual se puede buscar resolver encendiendo alguna luz o volteándose, pero que no siempre se termina tras dicha comprobación, sino que la tenebrosa impresión de estar al acecho o bajo la observación de algo o alguien perdura...

Como denota el subtítulo en el cual Hernández-Navarro despliega sus ideas (“Lo siniestro y lo Real”), el autor muy pronto pasa de relacionar lo antivisual y lo unheimliche, a “vincular lo siniestro freudiano con lo Real lacaniano, [es] algo que, aunque pudiera parecer evidente, no ha sido enfatizado tanto como se debiera” (p. 21). Luego retoma pero en forma reducida -pues en sus propias palabras ese no es su énfasis- y en términos más bien lacanianos la relación de lo antivisual y lo Unheimliche.

– En la indagación aquí presentada usted también incorporó propuestas lacanianas.

Porque de Lacan me interesó el tema de la mirada, y apenas retomé su invitación a leer DU debido a la importancia que tiene para el abordaje de la angustia. Antes de leer a Lacan para leer a Freud, opto por leer a Freud para leer a Freud; como he dicho antes en el capítulo tres de Método: un «retorno a Freud» como Lacan, pero no necesariamente lacaniano a nivel de contenido.

– Pero con Medusa partió del texto freudiano y luego pasó a apoyarse en el esquema óptico y algunos planteamientos derivados del «estadio del espejo».

Respecto al estatuto de inmirable de Medusa, lo hice intercalando obras pictóricas y cinematográficas, además tomé los cuidados de no hacer una mezcolanza freudolacanianana, pues equiparar términos o enunciados sin distinguir a su vez puntos de incompatibilidad, podría decirse, epistémica, es una vía que no quise recorrer. Hernández-Navarro (2006) no homologa simplistamente propuestas, por ejemplo al entrecomillar algunas formulaciones: “Debemos entender lo «siniestro lacaniano» como aquello que nos abre -para no entrar, por supuesto- las puertas de lo Real, produciendo un cortocircuito en lo Simbólico, un corte en el lenguaje por el que penetra lo innombrable” (p. 22). Sin embargo, «lacanizar» el unheimliche freudiano ya es un paso algo rápido, especialmente si se toma en consideración la densidad e indefinición

inherente a la palabra misma y a la construcción freudiana expuesta en la presente investigación. Por otra parte, postular que Lacan inauguró una concepción inédita de lo unheimliche es el camino que parece tomar el autor, cuestión que no me aventuraría a sostener, tan siquiera de manera parcial; inversamente, lo que me parece más acertado del planteamiento de Hernández-Navarro es cuando señala diferencias entre Freud y Lacan:

Lo siniestro lacaniano no intenta satisfacer la pulsión y recubrir lo Real para tapar una falta, como sostiene la concepción fantasmática freudiana, sino que se ha de comprender como un intento deliberado de agujerear lo real y trazar una grieta de «acceso» a esa dimensión faltante en la que el sujeto es Uno (p. 23).

Acertado en su intención, no tanto en su contenido, pues no recuerdo una “fantasmática” en Freud, ni es posible rastrear en DU la manera en que lo Unheimliche se relacionaría con lo Real, ¡pues los tres registros no habían sido formulados! aun así, a mi parecer tampoco se alude en DU que lo Unheimliche busque la satisfacción de ninguna pulsión, ni como recubrimiento de lo angustiante, sino que se presenta como una extrañeza angustiante por sí misma, justo por su matiz de familiaridad. Si tuviera que relacionar ambas formulaciones, diría que lo Unheimliche en tanto efecto (y no categoría conceptual como es usualmente tratada) es Real, de ahí la enorme dificultad precisamente para definirlo. Curiosamente en esto coincido con Hernández-Navarro, pues en cuanto al arte propone el “«procedimiento siniestro», como lugar de emergencia de lo Real<sup>207</sup>, es el medio más efectivo para llevarnos lo más cerca posible de *das Ding*” (p. 23); sin embargo nuevamente establece paralelismos entre Freud y Lacan, en esta ocasión entre «das Ding» y lo Real. No se trata de que tales paralelismos o congruencias no existan, que incluso Lacan lo haya formulado, o no

---

<sup>207</sup> También arguye que: “Lo siniestro será, así, el más certero proceder para intentar descorder el velo que recubre la falta y horadar la iconostasis de lo Real.” (p. 23). No estaría en posición de afirmar que es el más certero, pero principalmente debato nuevamente cierta lógica binarista: falta velada, falta no velada, y lo hago porque la problematización de los contrarios es de hecho central en DU, así como lo hice, a propósito del velo, con el “desvelar”.

puedan establecerse, es más bien el estilo argumentativo en el que lo freudiano y lo lacaniano funcionan como prolongaciones reversibles.

– Ahora es mi turno de criticar. Percibo todo muy simbólico, excepto quizá el desojar, pero ¿qué hay de lo concreto de la visión, del ojo como tal?

Que algo sea simbólico no implica que deje de tener efectos concretos<sup>208</sup>, ¿qué habríamos aprendido entonces de los fenómenos históricos? Con todo y eso, es cierto que Freud se ocupó de otros órganos partiendo de un sustrato más fisiológico, extraña hasta cierto punto que del ojo se centrara en el plano de lo visual y no atendiera una de las excreciones más llamativas, evidentes y relacionadas a lo anímico: las lágrimas. Sirven a la lubricación del ojo, pero también delatan la emotividad en el alegre llanto o en el amargo lloro, lo libidinal participa de su regulación (retención y salida) quizá tanto como en lo anal, dimensión mucho más elaborada por Freud; asimismo las improntas culturales -especialmente de género- influyen en quién, cómo, cuándo y cuánto llorar, incluso podría pensarse que Freud forma parte de cierta normativización cuando establece límites al luto en *Duelo y melancolía*. Sin embargo no tengo mucho más que decir a este respecto, solamente apuntar a que un estudio psicoanalítico sobre la «erótica lacrimal» no tendría que delimitarse a lo anatómico.

#### ***7.4. Sublificaciones: sublime, sublimación y subliminal***

“La experiencia más hermosa que podemos tener es el misterio. Es la emoción fundamental que se posa en la cuna de la verdad y de la ciencia verdadera. Quien no la conoce y no se puede maravillar vale tanto como un muerto, y tiene los ojos ensombrecidos”  
- Albert Einstein, *El mundo como yo lo veo*, 1930

Culmino esta discusión volviendo al inicio, a lo estético. “Estéticas de la locura...” es como empieza el título de esta investigación y retorno a este punto proponiendo una posible

---

<sup>208</sup> Parafraseando un poco a Pierre Bourdieu cuando resaltaba ante la crítica que la violencia simbólica tiene consecuencias muy materiales.

articulación o relación entre lo sublime, la sublimación y lo subliminal, tríptico al que llamo «sublificaciones», principalmente en relación con lo imaginario, línea fundamental de la presente investigación. Adelanto que no se trata de una armazón en la que todo se entreteje de manera armoniosa, pero sí pretende establecer posibles vértices entre dichos componentes.

Lo sublime ya ha sido abordado en el subapartado 2.2.1. Delimitación estética e intermitentemente a lo largo de los capítulos subsiguientes; lo subliminal de una forma un tanto indirecta en el cuarto capítulo Lentes: Puntualizaciones sobre la mirada, pues no he nombrado así las diferentes estrategias (anti)visuales para presentar contenidos de manera subrepticia, ni usé este término al hablar del disimulo simbólico del *gorgoneion*, por poner algunos ejemplos; mientras que de la sublimación no he mencionado nada, o casi nada<sup>209</sup>. La renuencia a este concepto proviene de una investigación anterior (Marín, 2013) en la que topé con un uso bastante romántico del mismo, lo cual no necesariamente ha dejado de ocurrir incluso al hacer revisión en los antecedentes investigativos aquí presentados, especialmente los de DU. No tomo la sublimación como punto de partida, es decir, como elemento *sine que non* de todo diálogo entre el arte y el psicoanálisis, sin embargo aparece ahora como punto de llegada.

— Solicitaría entonces refrescar este tema o desarrollar sus puntos básicos.

Con gusto retomo ahora las conclusiones obtenidas en la investigación antes mencionada a partir de dos de las menciones más explícitas sobre la sublimación en la obra freudiana, esto es en los textos *La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna* de 1908 y la 22ª Conferencia de introducción al psicoanálisis: “*Algunas perspectivas sobre el desarrollo y la regresión. Etiología*” de 1917. De ellas destacué tres componentes: “es un proceso que protege de enfermar; la suplantación del carácter sexual por uno social; y en tercer lugar la cualidad egoísta otorgada por Freud a lo sexual, lo cual consiguientemente implica un matiz altruista o generoso

---

<sup>209</sup> Esta es una observación señalada en la discusión posterior a la presentación del Examen de Candidatura, en la que expuse algunos resultados preliminares de esta indagación. Agradezco a Mariano Fernández Sáenz, quien dirigió dicha mesa examinadora, por la indicación.

a lo sublimado cuando alcanza cierta valoración social” (Marín, 2013, p. 24), estética o de provecho cultural -agrego ahora.

Es posible que debido al primer elemento la sublimación haya sido tomada como panacea frente al malestar psíquico y la locura, idealizando el arte como vía inequívoca para la satisfacción desviada en cuanto a meta pero sin aminoramiento de la intensidad pulsional, una meta, vale decir, apreciada colectivamente. En lo concerniente al papel que jugaría la sublimación en el proceso creativo de Kubrick en TS y/o de Freud en DU en relación con las estéticas de la locura, no es de mi interés descifrar las metas originalmente sexuales que habrían llevado a tales autores a elaborar esas obras, ni tan siquiera las formas subliminales en las que las aspiraciones de meta sexual -o sus “locuras”- podrían aparecer en ellas. Ya antes me he distanciado de esa psicología de autor, en las que muchas veces se echa mano de la biografía en función explicativa. El mismo Freud pasó de tomar de la literatura elementos que ayudaran a sustentar sus hipótesis para intentar explicar el proceso creativo del arte, sin embargo, luego se retractó de ello, justo al empezar su estudio *Dostoievski y el Parricidio*, sobre cuatro aspectos de la personalidad de ese autor; al respecto menciona: “Por desdicha, el análisis debe rendir las armas ante el problema del creador literario” (1928, p. 175), es toda una declaración sobre la incapacidad de desentrañar la esencia del autor y las supuestas leyes psíquicas humanas detrás de los «genios creativos». Aun así, Freud lo declara una tarea particularmente atractiva.

Mi interés por la sublimación y las sublificaciones en lo relativo a la locura radica en una función distinta: no se trata necesariamente de que la locura sea la fuente de inspiración de algo que -por ejemplo- se sublima, tampoco que se constituya en una especie de materia prima, ni que la obra como tal sea loca o produzca efectos relacionados a ella, incluso que sea enloquecedora, sino que su versatilidad (propiedad ampliamente expuesta en TS y DU) faculta que pueda participar de todas ellas; en resumen mi postura es que la locura es estructural y estructurante de la composición estética, en una palabra: *arquitectural*<sup>210</sup>. Antes de desarrollar

---

<sup>210</sup> Para no perder la costumbre, una cuña etimológica y lexical sobre «arquitecto» a partir del *Diccionario Etimológico de Lengua Castellana*: “Architectus. Del g. *archó*, yo mando, y de *tektón*, obrero, jornalero, albañil. El jefe de los obreros, el que manda á los albañiles, maestro de obras, etc.” (1856, p. 201)

esta idea se hace menester establecer las bisagras que hacen de vértice móvil entre las sublimaciones, las cuales son siempre plurales, pues existen en tanto articuladas.

La triangulación de las sublimaciones, o la relación entre sus componentes ha sido trabajada por Lacan, al menos entre dos de ellos. En un reciente artículo de LK, hallé una importante pista, en cuanto a que el trabajo de Freud en DU no puede ser considerado como la última palabra, esto a pesar de “*levantar el acta categorial de esta experiencia*”, pues abre caminos que deben ser explorados, como el que dejó al respecto Lacan en su Seminario 7 al plantear la estrecha relación entre lo sublime y la sublimación -al diferenciar estos conceptos de la función de lo Bello como aquello que protege al sujeto de la Castración. En otras palabras, para seguir explorando aquello que escapa al reino del semblante, teniendo como eje que, como dice Lacan, ‘la estética freudiana, en el sentido más amplio del término, es decir, el análisis de toda la economía de los significantes, nos muestra esa Cosa (*das Ding*), inaccesible’ (2018, p. 31)

Hago caso de esa incitación a la exploración, en la que una vez más se recurre a Kant para el abordaje de lo sublime: “no hemos aún sacado toda la sustancia acerca de lo sublime que podemos obtener de las definiciones kantianas. La conjunción de este término con el de sublimación no es probablemente tan sólo un azar ni simplemente homonímica” (Lacan, 22 de junio de 1960, p. 359). Lacan introduce el «problema de la sublimación»<sup>211</sup> nada menos que para abordar la ética del psicoanálisis, congruente además al buscar a Kant ya que se ocupó por dilucidar dimensiones de lo supuesto como el bien y el mal, no para instaurar principios analíticos universales al respecto, sino una suerte de coordenadas para la praxis analítica en relación al deseo y la cura. Lo relativo al supuesto bien reviste importancia para la sublimación pues Freud parte de que lo sublimado goza de una recepción social complacida, acaso por lo

---

<sup>211</sup> “un punto problemático, no sólo de la doctrina de Freud, sino de lo que se puede llamar nuestra responsabilidad de analista”. Curiosamente también Lacan evadió por un tiempo la sublimación, pues seguidamente a este comentario declara: “Este punto, no lo han visto acaso asomar ya en el horizonte -aunque, por Dios, no hay razón, porque incluso evité hasta ahora este año, el término- tan problemático para los teóricos del análisis; testimonio de ello serán las citas que les haré, tan esencial empero, de lo que Freud llama *Sublimierung*, sublimación.” (13 de enero de 1960, p. 109).

benevolente de lo así producido. Mi lectura de Freud concuerda con la de Lacan en tanto lo resultante de la sublimación constituye “objetos socialmente valorados, objetos que el grupo puede aprobar en la medida en que son objetos de utilidad pública. La posibilidad de sublimación es definida de este modo” (13 de enero de 1960, p. 117). Si bien es cierto la relatividad cultural de aquello considerado como digno, noble y/o bueno es vastísima, es precisamente esa amplia gama lo que la acerca tanto al campo de las concepciones estéticas, las cuales permanecieron por mucho tiempo y por entero regladas por lo divino.

Como ya se ha indicado, de ese punto hay apenas un paso hacia lo sagrado y lo religioso (y lo demoníaco; lo cual coloco entre paréntesis muy a propósito de su marginalidad), probablemente por ese motivo la única ocasión en que Lacan menciona de una forma tan próxima lo sublime y la sublimación sea en torno a los santos:

Sublimen todo lo que quieran, hay que pagarlo con algo. Ese algo se llama el goce. Esa operación mística la pago con una libra de carne (...) Forma ejemplar [sacrificio], pero es igualmente tan verdadera a nivel del santo, cuya mira es efectivamente el acceso al deseo sublime, para nada forzosamente su deseo, pues el santo vive y paga por los otros. (6 de julio de 1960, p. 383)

El carácter sustitutivo del sacrificio de la carne<sup>212</sup>, permite establecer una cercanía adicional a la ya planteada por Lacan entre la sublimación y lo sublime, pues trae consigo la posibilidad de relacionarla con lo subliminal, en tanto él mismo coloca la sublimación como una cuestión estrechamente vinculada con el revestimiento imaginario como reemplazo o más

---

<sup>212</sup> Puede que esto tenga cierta inspiración en la pérdida de lo sexual, en tanto carnal respecto a la concepción freudiana de la sublimación. Aunque resulta evidente -pues en otros momentos Lacan lo menciona- la influencia de Pablo. Esto puede apreciarse en el siguiente versículo: “Porque el deseo de la carne es contra el Espíritu, y el del Espíritu es contra la carne; y éstos se oponen entre sí, para que no hagáis lo que quisierais” (Gálatas 5:17, RVR); y un todavía más esclarecedor pasaje respecto a la carne como materialidad instintiva en disputa con lo divino: “Porque no hago el bien que quiero, sino el mal que no quiero, eso hago. Y si hago lo que no quiero, ya no lo hago yo, sino el pecado que mora en mí. Así que, queriendo yo hacer el bien, hallo esta ley: que el mal está en mí. Porque según el hombre interior, me deleito en la ley de Dios; pero veo otra ley en mis miembros, que se rebela contra la ley de mi mente, y que me lleva cautivo a la ley del pecado que está en mis miembros. ¡Miserable de mí! ¿quién me librará de este cuerpo de muerte? Gracias doy a Dios, por Jesucristo Señor nuestro. Así que, yo mismo con la mente sirvo a la ley de Dios, mas con la carne a la ley del pecado” (Romanos 7:19-25, RVR).

bien sucedánea de la Cosa: “*Das Ding*, en la medida en que el hombre, para seguir el camino de su placer, debe literalmente contornearla” (13 de enero de 1960, p. 119). Ese desvío remite a la sublimación y a lo subliminal, por el carácter indirecto, disimulado o engañoso:

La noción de objeto es introducida en esta relación de espejismo. Pero este objeto no es la misma cosa que ése al que apunta en su horizonte la tendencia. Entre el objeto tal como está estructurado por la relación narcisista y *das Ding* hay una diferencia y, precisamente, en el espacio de esta diferencia se sitúa para nosotros el problema de la sublimación. (13 de enero de 1960, p. 122).

Esta inmersión en lo imaginario, sus trampas y por ende en “aquello que escapa al reino del semblante” (Klimkiewicz, 2018, p. 31) conduce justo a la esquicia de la mirada y nuevamente a lo especular, en la cita es evidente la referencia al estadio del espejo. Antes de pasar al nódulo planteado como el “espacio de esta diferencia”, sugiero a quien lee dirigirse a esa clase del 13 de enero de 1960, pues es realmente rica en desarrollos en torno a la sublimación como una cuestión siempre referida por Freud a una relación de objeto, a la libido como polimórfica y plástica, y de nuevo a lo imaginario pues “a nivel de la sublimación, el objeto es inseparable de las elaboraciones imaginarias y muy especialmente de las culturales” (p. 123). Además, encuentro en esto el apoyo para plantear la sublimación como una operación cuyo resultado es una desfiguración de objeto, una distorsión subliminal vale indicar y que esto es un asunto predominantemente imaginario.

— ¿Podría esclarecer a qué se refiere con subliminal?

A aquello que tiene un mensaje o componente oculto percibido no conscientemente; definido «oficialmente» por la Real Academia Española (2014) como:

De *sub-* y el lat. *limen*, -inis 'umbral'.

1. adj. Psicol. Que está por debajo del umbral de la consciencia.
2. adj. Psicol. Dicho de un estímulo: Que por su debilidad o brevedad no es percibido conscientemente, pero influye en la conducta.

Si bien es cierto lo subliminal no es una cualidad estrictamente imaginaria, cuando tiene lugar dentro de dicho campo es bastante homologable a ciertas estrategias antivisuales, en tanto juegan con ese umbral de lo visualmente percibido. En esta línea y remontando la discusión al punto pendiente (al espacio de la diferencia entre el objeto especular y *das Ding*), conviene traer a colación dos elementos. El primero lo constituye lo planteado en el apartado 4.1. Medusa de enigma a paradigma, ya que lo desarrollado sobre su mirada y cuerpo lo considero una ilustración apropiada sobre la distancia entre el objeto especular y la Cosa: la sublimación podría localizarse en el posterior uso que da Perseo a esa mirada petrificante en ausencia del cuerpo, pero también podría ser ubicada en la decapitación misma de la Gorgona, ya que se aniquila la Cosa sin que su efecto se pierda, es decir, ni monstruo inmirable ni símbolo inofensivo, justo cae “entre”; no petrifica ni resulta indiferente: paraliza.

El segundo elemento son algunas palabras más de Lacan relativas a ese espacio de diferencia o distancia, pues luego de esa indicación procede a desarrollar algunas ideas pertinentes relacionadas a ello:

debe buscarse en una función imaginaria, muy especialmente aquella para la cual nos servirá la simbolización del fantasma ( $\$ \diamond a$ ), que es la forma en la que se apoya el deseo del sujeto.

En formas históricamente, socialmente, específicas, los elementos *a*, elementos imaginarios del fantasma, *llegan a recubrir, a engañar al sujeto*, en el punto mismo de *das Ding*. [destacado propio] (13 de enero de 1960, p. 122).

El señuelo imaginario funciona en tanto la representación opera como si fuera lo representado, el blanco en la mira del deseo no está ahí, pero se apunta como si estuviera. Aunado a lo anterior, tales recubrimientos devenidos engaños, efectivamente plantean un “problema”: es un artificio subliminal que sirve a la sublimación, pero antes he sostenido que también son capaces de invocar lo angustiante, especialmente si se trata de estratagemas antivisuales y/o unheimliche. Angustia y sublimación parecen, en principio, contradictorias. Es entonces donde lo sublime podría tomar alguna participación, pues en ese ámbito el

tratamiento estético-imaginario no exime al objeto de producir elevadas cuotas de angustia sino que ella puede ser incluso protagonista. Queda ilustrada una forma más de articulación de las sublimaciones, aunque la salida sublime no es la única posibilidad. A eso también apunta Lacan, quien al mismo tiempo contradice una noción freudiana fundamental sobre la sublimación:

La sublimación, en efecto, no es lo que piensa el común de la gente, ni se ejerce siempre obligatoriamente en el sentido de lo sublime. El cambio de objeto no hace desaparecer, lejos de ello, el objeto sexual -el objeto sexual, acentuado como tal, puede nacer en la sublimación. El juego sexual más crudo puede ser el objeto de una poesía, sin que ésta pierda sin embargo su mira sublimante. (9 de marzo de 1960, p. 197)

Esa crudeza apunta precisamente a que tras la elaboración estética y sus deformaciones al objeto hay algo que no se pierde del todo, lo cual recuerda que Medusa ya muerta siga petrificando (los *gorgoneion* solo paralizan) y a la frase freudiana «nunca del todo extinta» en DU.

– Pero la cita alude no solo a que el objeto sexual no desaparece, sino a que nace en la sublimación.

Habría que leer con mayor detenimiento, pues considero clave la acotación “acentuado como tal”. En ese sentido, no tendría necesariamente que emerger el objeto sexual a partir de una maniobra sublimatoria -aunque como se mencionó en el subapartado 2.2.1. Delimitación estética, esa espontaneidad es posible e inclusive subjetivante (Real, s.f.), sino su acentuación. Valdría destacar que la elaboración estética, sea sublime o no, comporta una potencia que va más allá de sus encubrimientos imaginarios, y que ese elemento puede ser también estético, sobre esto encuentro apoyo en Freud:

se tiene un efecto a menudo y fácilmente unheimlich 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 símbolo asume la plena operación y significado de lo simbolizado* y cosas por el estilo [destacado propio] (2014, p. 123).

Se trata entonces de la distinción inicialmente planteada respecto a *efecto Medusa* y *Medusa símbolo*, hay algo de la potencia de su efecto que no se pierde, permanece cruda, dicho de otro modo cuando lo inmirable entra en escena<sup>213</sup> por su acentuación, aún sin estar concretamente presente, muy similar al jarrón que se ve y es a su vez inmirable en el esquema óptico anteriormente desarrollado.

— Hay algo que perdura, sí, ¿y qué se pierde?

Volvería con esto al “sublimen todo lo que quieran, hay que pagarlo con algo...”, pues en el mismo plano en el que algo se preserva algo se desvanece: lo crudo puede ser impactante, puede serlo aún más luego de cierto trabajo estético. Me veo obligado a precisar: no solo puede ser más impactante, puede ser más crudo. Se trata de saber jugar la estética, de ahí que sea una verdadera poética las estrategias con las que determinados objetos son -por ejemplo y en el plano (anti)visual en el que he hecho énfasis- dados a ver, ocultos, mostrados como ocultos, entre otras muchas posibles configuraciones. Ese saber jugar puede ser tomado como un “entre”, como un regateo, como una economía de lo estético en la que cada elección cuenta; esta intelección hace más comprensible el afán por la extrema minucia de Kubrick en TS, pues bien sabía que cualquier cosa cuenta, y la cuenta se paga con algo. De vuelta al poeta: la libra de carne como justa medida remite a *El mercader de Venecia* de Shakespeare; el engaño subificador: la carne sin sangre.

— ¿Tiene que haber indefectiblemente pago o pérdida?

No es casual que Lacan tope con la sublimación al abordar la ética, pues dicha dimensión implica inherentemente un grado de pérdida, en tanto se opta por proceder de determinada manera y no de otra. Creo que además esto resta un poco de ese romanticismo al que apelaba al inicio de este subapartado, la sublimación como receta no sería sin algo de lo cual desprenderse. Por otra parte, no equipararía pago a pérdida, precisamente el pago es un buen ejemplo de otro “entre”, puesto que en él ocurre una oscilación no dicotómica entre

---

<sup>213</sup> Justo a la inversa de lo postulado por Hernández-Navarro (2006) sobre lo *unheimliche* antvisual entendido como la ausencia de algo esperado por el ojo, es más bien la aparición de lo asumido como no visible.

pérdida y ganancia: el pago puede ser pérdida o ganancia, incluso ambas, lo obtenido con el pago también... ¿Quién sabe exactamente lo que paga y con qué lo paga? Loco -no uso esa palabra a la ligera- asunto que desde Marx no ha dejado de revolotear la (i)lógica del intercambio. La sublimación podría ser vista como trueque.

— ¿Y en lo estético? Ya que es el tema que nos ocupa...

Corta y filosa pregunta. Consideraría que sí, en tanto algunos fundamentos orientadores de lo ético son compartidos con lo estético, hasta una palabra está contenida en la otra (est-ético). Yendo a las particularidades que merece la pregunta, identificaría en lo estético dos momentos de pérdida (¿y/o ganancia?): el primero lo ubicaría en el cociente resultante entre lo representado y su representación; el segundo entre la representación y la apreciación que de ella se haga (independientemente de si es quien lo crea o alguna audiencia).

— ¿No habría un tercero implicado en los anteriores? Es decir, entre lo representado y su apreciación final.

Solo desde la perspectiva de quien crea la obra y si es quien la evalúa, pues la audiencia no conoce la intención -por decirlo de alguna forma- inicial, ni quien crea tiene una dimensión completa de la apreciación de la obra si proviene de otras personas. De ahí que esos momentos de ganancia pérdida no lo son necesariamente para un alguien, sino de algo. A este respecto las sublimaciones aportarían, precisamente para dar cuenta de la construcción, acentuación y retorcimientos propios de la composición de una obra que las transite, pues como se habrá podido vislumbrar, los artificios de lo subliminal sirven a la sublimación, mismos cuya forma estética puede ser también sublime.

Con esto arribo a la propuesta anunciada al inicio, cuya repartición de funciones puede esquematizarse *grosso modo* de la siguiente manera: la sublimación como proceso; lo subliminal como medio y condición; lo sublime como efecto. Esta esquematización no representa una formalización general de los modos de articulación de las sublimaciones, sino un plano figurativo de la forma en que concibo son estructuradas y estructurales en relación a la locura. Es un plano, apenas uno, pues delimitar racionalmente las insondablemente múltiples y variadas formas en que la locura participa en lo estético sería un petulancia intelectual algo

patética; la finalidad es justo la inversa: protestar frente a la difundida imagen de la locura como mera fuente motivacional de lo estético, o peor aún, como condición de quienes impactan con su genialidad artística-conceptual las llanuras de la razón.

— Me veo en la necesidad de cuestionar la relación que dice tener con la locura, pues además de que el hilo argumentativo de este subapartado es bastante zigzagueante, en él no he distinguido con la suficiente claridad el papel de la locura respecto a las sublificaciones.

Este comentario me ha hecho ver que efectivamente la conducción de ideas no llevan un orden tan evidente, especialmente si se compara con la estructuración de otros subapartados o capítulos. Así como Danny vuelve sobre sus huellas al final de TS, retorno sobre mis palabras y encuentro que este pequeño caos no fue algo que escribí, fue algo que me pasó escribiendo. Ya antes he destacado que cierta minucia kubrickiana ha influido en mi escritura, prestando suma atención a detalles, asimismo para la confección del Método investigativo acudí a la estructura de DU como inspiración, considero que los tres ejes de la técnica de composición ahí decantados (disertación lexical, diálogo con lo artístico y el doble contradictor) efectivamente han sido estructurantes, incluso he señalado momentos en DU en los que lo Unheimliche ha tenido lugar de manera performativa y que de eso tampoco se exime la presente indagación. Por tanto, estudiar ciertos asuntos permea a quien los estudia y la forma en que lo hace, incluso la misma elección de determinada temática no es azarosa. En lo concerniente a la locura, me atrevería a sostener que un verdadero diálogo con obras que la representan no podría escapar de ella, en tanto la elaboración estética de la locura no puede ser del todo ajena a esta.

Para hablar de la locura en su función arquitectural terminé construyendo -en su forma y no solo en su contenido- un texto de loco *diseño*, y esto lo digo a propósito de la investigación en general<sup>214</sup>. Acudo a la palabra “diseño” debido a que en lo estético remite indisolublemente al plano de lo decorativo y de lo estructural: la superficie consigna lo morfológico y viceversa. Entonces, si me dispuse a desarrollar ideas acerca de un objeto sobre el cual he sostenido es indeterminable e indefinible (tanto en lo teórico como en la interlocución con TS y DU) y que

---

<sup>214</sup> De nuevo con el decir del poeta: no solo “hay método en la locura”, la locura puede ser un método.

su representación estética no podría evadir completamente la potencia de sus cualidades (como lo planteo al respecto del *efecto Medusa* o de *das Ding*), sería ingenuo considerar que la representación aquí elaborada sobre las estéticas de la locura puedan suprimir todo resto de ella, pues intentarlo podría ser una forma más de su manifestación. Después de todo he aprendido algo: sepultar el sinsentido no garantiza su muerte, este podría retornar, o nunca haberse ido.

– ¡Gracias Sickmund!

– ¡Con gusto! Hasta la próxima...

(Con) la locura se escucha, se escribe

## 8. *A ojos bien cerrados* - Desenlace

Esta es mi tesis respecto a DU y TS: al representar la locura, esta actúa de manera arquitectural en su composición y apreciación estética, su talante es des-estructurante, de ahí que posibilite una angustiante fascinación<sup>215</sup>.

No quisiera con esto generalizar, es puntual a las obras estudiadas, no obstante, sí sostengo que un verdadero diálogo investigativo con obras que busquen representar la locura no podría escapar de ella, en tanto dicha interlocución -especialmente psicoanalítica- no puede ser del todo ajena a esta. Precisamente, el componente estético de la locura no quedaría meramente en un plano cosmético sino incluso puede ser constitutivo, o ambos. El presente estudio lejos de intentar racionalizar académicamente este asunto, ha dado lugar a la fisura del sinsentido, más bien inspirándose en las obras seleccionadas y el estilo de composición de sus autores: *un fascinante abismo laberíntico, un espejismo de lo demoníaco o maligno que puede resultar el reflejo de la locura y lo enloquecedor de sí.*

De esto último se desprende el carácter des-estructurante de lo arquitectural de la locura, pues sirve de insumo indomeñable para la composición teórico-artística al tiempo que estremece de maneras insospechadas las estructuras psíquicas de quien se exponga a determinada obra así elaborada. Lo indomeñable y el estremecimiento acercan a lo angustiante, ya sea del proceso o de la recepción estética.

En esa línea, tanto Kubrick como Freud parecen terminar invadidos por los recursos estéticos por ellos utilizados para re-presentar la locura, acaban manchados con la tinta con la que pretendían abordar las temáticas elegidas; además cada obra funciona como su propio doble: DU es unheimliche y TS es laberíntica (y también unheimliche, ver apartado 7.2), esto de manera performativa, son obras íntimas, secretistas, especulares, inquietas, encriptadas,

---

<sup>215</sup> Esto en respuesta al objetivo general, a saber: Analizar las propuestas estéticas de la locura en el texto DU de Sigmund Freud y en la película TS de Stanley Kubrick, para efectuar una indagación sobre la fascinación por lo angustiante. También atiende a dos preguntas presentes en el Planteamiento del problema: ¿se limita la estética a un papel ornamental o colaborativo en la metabolización de la angustia? Y ¿cómo se presenta la locura en DU de Freud y TS de Kubrick que *fascina* estéticamente?

atractivas, demoniacas, repetitivas... locas. En pocas palabras, en el tratamiento estético y de lo estético confluyen los recursos estilísticos y la manera misma en que se representa la locura<sup>216</sup>.

A lo anterior se suma un tercer elemento que tuvo una participación a la que si bien es cierto se aspiraba, no se esperó que tomara cierto protagonismo: lo clínico, o mejor dicho, elementos que tuvieran pertinencia para el dispositivo analítico como lo son la angustia ante el descubrimiento, las torceduras temporales de lo «no del todo extinto» y su relación con la transferencia como *actualización*, lo poético adelantado a lo analítico, la relevancia de la literalidad, la preponderancia de la observación de sí, entre otras (ver especialmente el final del apartado 7.1. *Klinos*). A propósito de este último punto y de forma retrospectiva, considero que estas derivaciones ocurrieron particularmente por el lugar y función que le otorgué a la mirada dentro de la investigación, si hay alcances clínicos «entremezclados con lo teórico y lo estético»<sup>217</sup> es en gran medida por la voz que tuvo la dimensión escópica. Cabe acotar que la finalidad no fue el verlo todo, el descubrir los enigmas freudianos y kubrikianos en DU y TS, ni un revelamiento de las grandes verdades que ambas obras contienen sobre lo Unheimliche, el shining y la locura, sino más bien aprender de las perspectivas con las cuales los autores se posicionaron para dar tratamiento analítico y estético a tales asuntos. De ahí se desprenden cuatro componentes propuestos dentro de la presente indagación: lo *inmirable* (4.1), lo no trasladable a imagen; el *desoje* (4.2), angustia y pérdida del ojo -físico y metafórico; el *desvelo* (7.3), la fascinación como locura de vigilancia incesante; y las *sublificaciones* (7.4), entrecruce entre la sublimación, lo subliminal y lo sublime.

Estas propuestas emergen de un quinto componente articulador: el Método investigativo (capítulo 3). Si busqué analizar lo estético de locura en el proceso de composición y no del compositor, fue necesaria la construcción de un método cuyo procedimiento acogiera

---

<sup>216</sup> En respuesta a los dos primeros objetivos específicos: Dilucidar los recursos estéticos utilizados en DU y en TS con la finalidad de precisar el estilo de los autores; Describir la manera en que se presenta la locura en DU y en TS con el propósito de esbozar su expresión en tales obras. En el sexto capítulo, y en particular el apartado 6.7, desarrollo especialmente estos objetivos.

<sup>217</sup> Llamativo triptico, el cual concibo propio del campo -o si se quiere marca o legado- freudiano; que a su vez atiende el tercer objetivo específico: Puntualizar los alcances estéticos, teóricos y clínicos de la representación de la locura en TS y DU, para el enriquecimiento del debate psicoanalítico.

cierta locura, la propia en relación a las obras abordadas. *Así mismo* es como entra un personaje que devino alter-autor: Sickmund, con quien entablé un provechoso diálogo (auto)crítico. El escribir leyéndose freudiano y su modo de elaborar conferencias proveyeron una senda por la cual caminar, en la que se muestra no solo lo construido, sino la construcción misma, dejando ver mis dudas, interrogantes, cuestionamientos, imprecisiones, transformaciones, entre muchas más.

Aun si estas conclusiones no se centran en una recapitulación de contenidos, sí buscan reflejar un mirar hacia atrás enfocándose en el «cómo», sabiendo que anuda de mejor manera esta investigación que el «qué». Precisamente, se vuelve relevante enlistar las principales limitantes encontradas. La primera de ellas es la quietud de la letra, pues pese a que se incluyen numerosas imágenes, no es posible más que con descripciones intentar dar movimiento a lo referido, lo cual abordando el cine resulta singularmente restrictivo. La segunda es el trabajo de lenguas, en el que las traducciones y lo intraducible juegan un papel importante, mi desconocimiento del idioma alemán para la lectura de DU fue definitivamente una limitante. La tercera proviene de cierta circunscripción temática, pues pese a que la presente investigación me llevó al estudio de la relación entre el shining y formulaciones psicoanalíticas sobre la telepatía, la premonición y la posesión, estos fenómenos se alejan de las estéticas de la locura, por lo que -en decisión conjunta con el Comité asesor- se extirpó el apartado dedicado a ello.

Para finalizar, un merecido reconocimiento a los maestros teórico-estéticos, pues no cabe duda de que la visión de Kubrick en y de TS, así como la perspectiva de Freud en y de DU significan un sello fundacional, trascendiendo el mito luzbeliano y superando las versiones inaugurales de King y Jentsch, respectivamente. Su legado no es haber dicho las últimas palabras, sino palabras que siempre habría que considerar. Kubrick y Freud finalizan sus obras con un silencio hacia el exterior de sus propias obras: la peculiar escena de la fotografía extemporánea y un “nada podemos decir (...) La investigación psicoanalítica se ocupó en otro lugar de este problema” (p. 159).

*Poeta de la imagen y literato de lo inconsciente* nos arrojan, “forever and ever”, a la angustia de lo indecible y de lo inimaginable,

### *Referencias bibliográficas*

Se emplea como sistema de citación APA, sexta edición, como formato base con la modificación de la inclusión del nombre propio de autoras y autores. Se utiliza este sistema de citación y referencia –muy a pesar de las controversias en la que se ve envuelta la APA- debido a que otros sistemas emplean la nota al pie para colocar las referencias, y siendo que echo mano de este recurso de manera frecuente tanto con intención aclaratoria o de profundización, así como de traducción, el texto se vería atiborrado de notas, dificultando la lectura y afeando su presentación. La estética, también aquí, tiene su lugar.

- Allouch, Jean. (1997). *Locura compartida. Folie à deux*. México: Libro Arrefacto, elp.
- Allouch, Jean. (1998). *El psicoanálisis, una erotología de pasaje*. Córdoba: Litoral.
- Allouch, Jean. (2000) Perturbación PERNEPSI. *Litoral: Saber de la locura*, No. 15. EDELP.
- Allouch, Jean. (2006). Spichanalyse. *Me cayó el veinte*. No. 13, 1-10.
- Almarcha, Amparo. (1977). Erving Goffman. "Internados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales". *Papers: revista de sociología* [en línea], 6, 198-215. <http://www.raco.cat/index.php/Papers/article/view/24640/58891>
- Andriopolous, Stefan. (2006). The Terror of Reproduction: Early Cinema's Ghostly Doubles and the Right to One's Own Image. *New German Critique*, No. 99, Modernism after Postmodernity, 151-170.
- Aristóteles. (2002). *La poética*. Versión de García Bacca. Editores Mexicanos Unidos: México.
- Badou, Gérard. (1997). Ciné-psy: les coulisses de l'écran. En *Histoires secrètes de la psychanalyse*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Benjamin, Walter. (2009). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Estética y política*. Buenos Aires: Paidós.
- Benveniste, Émile. (1983). *Problemas de lingüística general* (5ta ed.). México: Siglo Veintiuno.
- Bercovich, Susana. (2005). La sesión de análisis, una performance anormal. *Página Litera*, n°3-4.
- Bettelheim, Bruno. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo

- Briefel, Aviva. (2005). Monster Pains: Masochism, Menstruation, and Identification in the Horror Film. *Film Quarterly*, 58(3), 16-27
- Bustamante, Gladys. (2013). Trastorno Explosivo Intermitente (TEI). *Revista de Actualización Clínica*, 35, 1824-1827, tomado del sitio web: [http://www.revistasbolivianas.org.bo/pdf/raci/v35/v35\\_a08.pdf](http://www.revistasbolivianas.org.bo/pdf/raci/v35/v35_a08.pdf)
- Cabrera, Julio. (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Caldwell, Larry. W., & Umland, Samuel. J. (1986). "Come and play with us": the play metaphor in Kubrick's *Shining*. *Literature Film Quarterly*, 14(2), 106-111.
- Carrol, Noël. (2004). "Afterword: Psychoanalysis and the Horror Film". En *Horror Film and Psychoanalysis*. Schneider, J. (Ed.). United States of America: Cambridge University Press.
- Cisneros, James. (2013). How to Watch the Story of Film Adaptation. Cortázar, Antonioni, *Blow-Up*. *Intermedialités*. 2, 115-131.
- Cixous, Hélène. (1976). Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The "Uncanny"). *New Literary History*, 7(3), Thinking in the Arts, Sciences, and Literature, 525-548
- Cixous, Hélène 2001 *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (Barcelona: Anthropos).
- Cocks, Geoffrey. (2010). A Quality of Obsession Considerably Further East: The Holocaust in the Cinema of Stanley Kubrick. *Shofar: An Interdisciplinary Journal Of Jewish Studies*, 28(4), 72-85.
- Cohn, Richard (2004). Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age. *Journal of the American Musicological Society*, 57(2), 285-324
- Cook, David. A. (1984). American horror: The shining. *Literature Film Quarterly*, 12(1), 2-4.
- Cortés, Carlos. (2002). Oscar Castillo y la construcción de una industria cinematográfica. En *El espejo imposible: Un siglo de Cine en Costa Rica*. San José, Costa Rica: Ediciones FARBEN. pp. 261-277
- Cuéllar, Margarita. (2008). La figura del monstruo en el cine de horror. *Colombia Cs Universidad Icesi*. Vol. 2, 227-246

- De Lauretis, Teresa. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. España: Ediciones Cátedra.
- De Lauretis, Teresa. (2010). *Freud's drive. Psychoanalysis, literature and film*. Great Britain: Palgrave Macmillan.
- Del Conde, Teresa. (1994). *Las ideas estéticas de Freud*. Editorial Grijalbo: México.
- Deleyto, Celestino. (1996). Masochism and representation in modern horror: The case of "Alien 3". *Atlantis*, 18(1-2), 62-73
- Duncan, Paul. (2013). *Stanley Kubrick. Filmografía completa*. China: TASCHEN
- Eco, Umberto. (2011). *Historia de la fealdad*. Pons, M. (Trad.). China: Debolsillo.
- Eribon, Didier. (1992). *Michel Foucault*. España: Editorial Anagrama
- Falzeder, Ernst. (2008). Mi gran paciente, mi principal tormento: un caso de Freud hasta ahora desconocido y sus consecuencias. *Revista Página Literal*, 8-9, 14-39.
- Fernández, Mariano. (2011). Algunas consecuencias epistemológicas de pensar la estética en los principios de la formación en psicología. *Wímb lu*, 6(1), 51-59
- Forman, Milos (director). (1975). *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Fantasy films: United States of America.
- Foucault, Michel. (1976). *Historia de la locura en la época clásica I*. México: Fondo de cultura económica.
- Foucault, Michel. (2011). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund. (1900/1986). La interpretación de los sueños (primera parte). *Obras Completas*. Tomo IV. Buenos Aires, Argentina: Amorrurto editores.
- Freud, Sigmund. (1901/1986). Psicopatología de la vida cotidiana. *Obras Completas*. Tomo VI. Buenos Aires, Argentina: Amorrurto editores
- Freud, Sigmund. (1905/1986). Tres ensayos de teoría sexual. *Obras Completas*. Tomo VII. Buenos Aires, Argentina: Amorrurto editores.
- Freud, Sigmund. (1910/1986). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) descrito autobiográficamente. *Obras Completas*. Tomo XII. Buenos Aires, Argentina: Amorrurto editores.

- Freud, Sigmund. (1912/1986). Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico. *Obras Completas*. Tomo XII. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu editores.
- Freud, S. (1913 [1912]/1986). Tótem y tabú. *Obras Completas*, Tomo XIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu editores.
- Freud, S. (1913/1986). Sobre la iniciación del tratamiento (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis. I). *Obras Completas*, Tomo XII. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu editores.
- Freud, Sigmund. (1914/1986). Recordar, repetir y reelaborar. *Obras completas*. Tomo XII. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu editores.
- Freud, Sigmund. (1915 [1914]/1986). La represión. En Trabajos sobre metapsicología. *Obras completas*. Tomo XIV. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu editores.
- Freud, Sigmund. (1915/1986). La represión. En Trabajos sobre metapsicología. *Obras completas*. Tomo XIV. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu editores.
- Freud, Sigmund. (1915-1916/1986). Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte I y II). *Obras completas*. Tomo XIV. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu editores.
- Freud, Sigmund. (1916-1917/1986). Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III). *Obras completas*. Tomo XIV. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu editores.
- Freud, Sigmund. (1918 [1914]/1986). De la historia de una neurosis infantil. *Obras completas*. Tomo XVII. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu editores.
- Freud, Sigmund. (1919/1986). Lo ominoso. *Obras completas*. Tomo XVII. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu editores.
- Freud, Sigmund. (1919/2005). Lo siniestro. *Obras completas*. Tomo VII. Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva.
- Freud, Sigmund. (1921/1986). Psicología de las masas y análisis del yo. *Obras completas*. Tomo XVIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu editores.
- Freud, Sigmund. (1922/1972). Carta número 197. Dirigida a Arthur Schnitzler, Viena IX, Berggasse, 19, 14-5-1922. En *Sigmund Freud epistolarios II (1891-1939)*. Merino, J. (Trad.). Barcelona, España: Plaza & Janes, S. A., Editores.

- Freud, Sigmund. (1923/1986). El yo y el ello. *Obras completas*. Tomo XIX. Buenos Aires, Argentina: Amorrurto editores.
- Freud, Sigmund. (1924/1986). La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis. *Obras completas*. Tomo XIX. Buenos Aires, Argentina: Amorrurto editores.
- Freud, Sigmund. (1925 [1924]/1986). Presentación autobiográfica. *Obras completas*. Tomo XX. Buenos Aires, Argentina: Amorrurto editores.
- Freud, Sigmund. (1926/1986). ¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial. *Obras completas*. Tomo XX. Buenos Aires, Argentina: Amorrurto editores.
- Freud, Sigmund. (1927/1986). El porvenir de una ilusión. *Obras completas*. Tomo XXI. Buenos Aires, Argentina: Amorrurto editores.
- Freud, Sigmund. (1928/1986). Dostoievski y el parricidio. *Obras completas*. Tomo XXI. Buenos Aires, Argentina: Amorrurto editores.
- Freud, Sigmund. (1932 [1933]/2005). Lección XXXII.- La angustia y la vida instintiva. *Obras completas*. Tomo VIII. Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva.
- Freud, Sigmund. (1937/1986). Construcciones en el análisis. *Obras completas*. Tomo XXIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrurto editores.
- Freud, Sigmund. (1939 [1934-1938]/1986). Moisés y la religión monoteísta. *Obras completas*. Tomo XXIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrurto editores.
- Freud, S. (1940[1922]/1986). La cabeza de Medusa. *Obras completas*. Tomo XVIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrurto editores.
- Freud, Sigmund. (2014). *Das Unheimliche: manuscrito inédito* (Ed. Klimkiewicz, L.). Buenos Aires, Argentina: Mármol-Izquierdo.
- Gabbard, Glen. O. (2001). The Impact of Psychoanalysis on the American Cinema. *Annual Of Psychoanalysis*, 29237.
- Gray, Richard. (1989). The Hermeneut(r)ic(k) of the Psychic Narrative: Freud's "Das Unheimliche" and Hofmannsthal's *Reitergeschichte*. *The German Quarterly*, 62(4), Focus: Literature and Psychology, 473-488.

- Harari, Roberto. (1998). *Polifonías del arte en psicoanálisis*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- Hernández-Navarro, Miguel. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antisocial y lo siniestro. *Revista Occidente*, 297, 7-25
- Hernández-Navarro, Miguel. (2007). Resistencia a la imagen (Mary Kelly, La balada de la antisocialidad). *Revista de Estudios Visuales*, 4, 71-98
- Hidalgo, Roxana. (2010). *La Medea de Eurípides: Hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Hidalgo, Roxana. (2011). El trabajo doméstico remunerado y las luchas feministas en Costa Rica. *Labrys, études féministes / estudos feministas*. Brasilia, Universidad de Brasilia.
- Hitchcock, Alfred. (1960). *Psycho*. Shamley Productions: United States of America.
- Hoile, Christopher. (1984). The uncanny and the fairy tale in Kubrick's *The shining*. *Literature Film Quarterly*, 12(1), 4-12.
- Holmlund, Christine. (1986). Sexuality and Power in Male Doppelgänger Cinema: The Case of Clint Eastwood's "Tightrope". *Cinema Journal*, 26(1), 31-42
- Jiménez Moreno, Luis (2015). Introducción. En I. Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (pp. 9-30), España: Alianza Editorial.
- Jenstch, Ernst. (2014 [1906]). *Sobre la psicología de lo Unheimlichen*. (Trads. Klimkiewicz, L. y Walther, L.). Buenos Aires, Argentina: Mármol-Izquierdo.
- Jones, Ernest. (1961/1970). *Vida y obra de Sigmund Freud*. Tomo III (Trads. Mario Carlisky y José Cano Tembleque). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Johnson, Diane. (12 de diciembre, 1998). Entrevista. En *Kubrick, The definitive edition*, Ciment, Micheal. Estados Unidos: Faber and Faber
- Kant, Immanuel. (2015). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. España: Alianza Editorial.
- Király, Hajnal. (2010). "The Dance of Intermediality: Attempt at a Semiotic Approach of Medium Specificity and Intermediality in Film". En *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: MACMILLAN.

- Kilker, Robert. (2006). All Roads Lead to the Abject: The Monstrous Feminine and Gender Boundaries in Stanley Kubrick's "The Shining.". *Literature Film Quarterly*, 34(1), 54-63.
- Kirk, Tom. (Productor), y Archer, Rodney (Director). (2012). *Room 237*. [Documental]. Estados Unidos: Highland Park Classics.
- Kite, B. (2012). Escaping the Overlook. *Film Comment*, 48(6), 36-39.
- Klimkiewicz, Lionel. (2014). *Das Unheimliche: manuscrito inédito* (Ed. Klimkiewicz, L.). Mármol-Izquierdo: Buenos Aires, Argentina.
- Klimkiewicz, Lionel. (2018). Das Unheimliche y el más allá del principio de placer. *Revista Litura*, 1, 28-31.
- Kohut, Heinz. (1959). Introspection, empathy, and psychoanalysis. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 7, 459-483.
- Kracauer, Siegfried. (2016). *Ensayos sobre cine y cultura de masas. Escritos norteamericanos*. El cuenco de plata: Buenos Aires, Argentina.
- Kristeva, Julia. (1988). *Poderes de la perversión*. Siglo veintiuno de España editores: España.
- Kristeva, Julia. (1996). "heimlich/unheimlich", la inquietante extrañeza. *Debate Feminista*, 13, 359-368
- Kubrick, Stanley. (productor y director). (1980). *The Shining*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Kubrick, Vivian. (productora y directora). (1980). Making 'The Shining'. Estados Unidos: Eagle Film SS
- Lacan, Jacques. (1953/1987). Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. En *Escritos I*. México: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. (1960/2007). *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. (1962/2007). *Seminario 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. (1963/2009). Kant con Sade. En *Escritos II*. México: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. (1964/2010). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Lacan, Jacques. (1971). El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos I*. México: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. (2007). Apertura de la sesión clínica, según Jacques Lacan. *Me cayó el veinte*, Colección *Grapas*, p. 11
- Le Gaufey, Guy. (1998). *El lazo especular. Un estudio travesero de la unidad imaginaria*. Buenos Aires, Argentina: EDELP.
- Le Gaufey, Guy. (2004). Una clínica sin mucho de realidad. *Página Literal*, 2. San José, Costa Rica: Ediciones Página Literal.
- Leff, Gloria. (2007). *Juntos en la chimenea. La contratransferencia. Las “mujeres analistas” y Lacan*. México: EPEELE.
- Leff, Gloria. (2016). *Freud atormentado. Errancias con Elfriede Hirsfeld*. México: EPEELE.
- Lema, Sebastián. (2015). De un imposible de ver. Cuaderno digital de la *Revista de Psicoanálisis Ñacate: Psicoanálisis, locura, creación*. Montevideo. Recuperado de: <http://www.revistanacate.com/cuaderno/>
- León, Luis Eduardo. (2005). Cine de horror y psicoanálisis. *Pensando Psicología*. Revista de la Facultad de Psicología Universidad Cooperativa de Colombia. 1(1), 36-51
- Leva, Gary (productor y director). (2007). *View from the Overlook: Crafting 'The Shining'*. [Documental]. Estados Unidos: Leva Filmworks.
- Llopis, Miguel. (2002). Psiquiatría transcultural. *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, 19, 329-334.
- Lowenstein, Adam. (1998). Films without a Face: Shock Horror in the Cinema of Georges Franju. *Cinema Journal*, 37(4), pp. 37-58
- McCaffery, Larry. (1981). Talking about 'The Shining' with Diane Johnson - by Larry McCaffery. *Chicago Review*, 33(1), 75-79. Obtenida del sitio web: <https://scrapsfromtheloft.com/2018/01/08/talking-about-the-shining-with-diane-johnson-by-larry-mccaffery/>
- Mahony, Patrick. (1987). "Further thoughts on Freud and his writing". En *Psychoanalysis and Discourse*. New York: Tavistock Publications

- Marín, Roberto. (2013). *El método paranoico-crítico: creación y locura en Diario de un genio de Salvador Dalí*. Tesis para optar por el grado de licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Melenotte, George-Henri. (2016). Chôra y topos. *Clarooscuro Cuadernos de Psicoanálisis*, 4, El cuerpo tras la huella. Marcas, cicatrices, heridas y tatuajes, 45-52.
- Metz, Walter. (1997). Toward a Post-structural Influence in Film Genre Study: Intertextuality and The Shining. *Film Criticism*, 22(1), 38-61.
- Miller, Laura. (10-01-2013). What Stanley Kubrick got wrong about “The Shining”. *Salon*. Recuperado de [https://www.salon.com/2013/10/01/what\\_stanley\\_kubrick\\_got\\_wrong\\_about\\_the\\_shining/](https://www.salon.com/2013/10/01/what_stanley_kubrick_got_wrong_about_the_shining/)
- Morales, Helí. (2011). *Otra historia de la sexualidad. Ensayos psicoanalíticos*. México: Palabra en Vuelo.
- Mulvey, Laura. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Leo Braudy and Marshall Cohen (Eds.). New York: Oxford UP
- Noé, Gaspar. (director y productor) y Hadzihalilovic, Lucile. (productora) (1998). *Seul contre tous*. Francia: Les Cinémas de la Zone, Canal +, Love Streams Productions.
- Nolan, Amy. (2011). Seeing is digesting: Labyrinths of historical ruin in Stanley Kubrick's The Shining. *Cultural Critique*, 77180-204.
- Ogden, Thomas. (1979). On projective identification. *The International Journal of Psychoanalysis*, 60, 357-373.
- Planka, Sabine. (2012). Erotic, Silent, Dead: The concept of women in the films of Stanley Kubrick. *Film International (16516826)*, 10(4/5), 52-67.
- Poe, Karen. (2013). *Almodóvar y Freud*. Barcelona: Laertes.
- Pollock, Griselda. (2006). *Psychoanalysis and the image: transdisciplinary perspectives*. Australia: Blackwell Publishing.
- Rashkin, Esther. (2008). *Unspeakable secrets and the psychoanalysis of culture*. State University of New York Press, Albany. Estados Unidos de América.

- Real, Marcelo. (2015). Fuera de sí. Cuaderno digital de la *Revista de Psicoanálisis Nácate: Psicoanálisis, locura, creación*. Montevideo. Recuperado de: <http://www.revistanacate.com/cuaderno/>
- Real, Marcelo. (2017). Escritura y fábrica de caso. *Claroscuro Cuadernos de Psicoanálisis*, 5, Sismografías de un extravío, 57-73.
- Real, Marcelo. (s.f.). *La producción estética del sujeto*. Asociación Psicoanalítica del Uruguay. Extraído del sitio web: <http://www.apuruguay.org/sites/default/files/M-Real-La-produccion-estetica-del-sujeto.pdf>
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*, versión electrónica, decimotercera edición. Madrid: ASALE
- Rotterdam, Erasmo. (1511). *Elogio a la Locura* [edición digital]. Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS: Chile. Tomado del sitio web oficial: <http://www.philosophia.cl/>
- Roy, Simon. (2017). *Mi vida en rojo Kubrick*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- Royle, Nicholas. (2003). *The uncanny*. Manchester University Press: Great Britain
- Sánchez, Adriana. (2008). *Locura, psicopatologías y sus relaciones con la criminalidad: El caso de los discursos de la prensa escrita costarricense*. Anuario de Estudios Centroamericanos, Universidad de Costa Rica. 33-34, 297-323
- Shortland, Michael. (1987). Screen Memories: Towards a History of Psychiatry and Psychoanalysis in the Movie. *The British Journal for the History of Science*, 20(4), 421-452
- Smith, Greg. (1997). "Real horrorshow": the juxtaposition of subtext, satire, and audience implication in Stanley Kubrick's *The shining*. *Literature Film Quarterly*, 25(4), 300-306.
- Starobinski, Jean. (1989). *The living eye*. Harvard University Press. Estados Unidos de América.
- Sullivan, Daniel, Greenberg, Jeff & Landau, Mark. (2009). Toward a New Understanding of Two Films from the Dark Side: Utilizing Terror Management Theory to Analyze *Rosemary's Baby* and *Straw Dogs*. *Journal of Popular Film & Television*, 37(4), 189-198.
- Taylor, Gary. (2001). Gender, Hunger, Horror: The History and Significance of "The Bloody Banquet". *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 1(1), 1-45.
- Thomson, David. (2013). Days and Nights at the Overlook. *New Republic*, 244(4), 56-58.

- Todd, Jane Marie. (1986). The Veiled Woman in Freud's "Das Unheimliche". *Signs*, 11(3), 519-528
- Twitchel, James. B. (1983). "Frankenstein" and the Anatomy of Horror. *The Georgia Review*, 37(1), 41-78-
- Ugarte, Eduardo. (1992). Running amok: the "demoniacal impulse". *Asian Studies Review*, 16(1), 182-189, DOI: 10.1080/03147539208712824
- Vallina, Francisco. (agosto-setiembre, 2010). El influjo del entorno sobre los personajes en la narrativa gótica norteamericana. *Destiempos*. México: Distrito Federal. Año 5, No. 27, pp. 34-51. Extraído del sitio Web <http://www.destiempos.com/n27/vallina.pdf>
- Vardoulakis, Dimitris. (2006). The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's "The 'Uncanny'". *SubStance*, 35(2), Issue 110: Nothing, 100-116.
- Wilson, D. Harlan. (2010). Review of "Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties". *Journal of the Fantastic in the Arts*, 21(3), 495-498.
- Žižek, Slavoj. (2003). «En su mirada insolente está escrita mi ruina», punto 2: La alegoría hitchcockniana. En *Todo lo que Ud. Siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.

*Anexos*

## Anexo 1. Ficha técnica de *The Shining*

Elaborada a partir de datos obtenidos de la página web imdb.com y de Duncan (2013).

**Dirección y producción:** Stanley Kubrick

**Escrita por:** Stephen King (novela, 1977), Stanley Kubrick y Diane Johnson (guion)

**Productor ejecutivo:** Jan Harlan

**Música:** Wendy Carlos y Rachel Elkind

**Fotografía:** John Alcott

**Montaje:** Ray Lovejoy

**Diseño de la producción:** Roy Walker

**Operadores de *steadycam*:** Garrett Brown y Ted Churchill

**Reparto:** Jack Nicholson (Jack Torrance), Shelley Duvall (Wendy Torrance), Danny Lloyd (Danny Torrance), Scatman Crothers (Dick Halloran), Barry Nelson (Stuart Ullman), Philip Stone (Delbert Grady) y Joe Turkel (Lloyd)

**Idioma original:** inglés

**País:** Reino Unido y Estados Unidos

**Lugares de filmación:**

- Timberline Lodge, Mount Hood, Oregon, Estados Unidos (exterior del Overlook Hotel).
- Going-to-the-Sun Road, Glacier National Park, Montana, Estados Unidos (escenas del inicio: tomas aéreas).
- Saint Mary Lake, Glacier National Park, Montana, Estados Unidos (escenas del inicio: tomas aéreas).
- Elstree Studios, Borehamwood, Hertfordshire, Inglaterra, Reino Unido.
- Glacier National Park, Montana, Estados Unidos.
- Kensington Apartments, Boulder, Colorado, Estados Unidos (exterior del edificio de apartamentos de los Torrance).
- Stansted Airport, Essex, Inglaterra, Reino Unido.

**En otros países fue titulada como:** El Resplandor (Argentina y España), O Iluminado (Brasil), L'enfant lumière (Francia), Shining (Alemania).

**Producción:** Participaron cuatro compañías, fue presentada por Warner Bros., hecha por Hawk Films y Peregrine, en asociación con The Producers Circle Company.

**Fecha de estreno:** 23 de mayo de 1980 en Los Angeles y New York; 13 de junio en el resto de Estados Unidos y el 25 de diciembre de 1980 en gran parte de países latinoamericanos (Argentina, Brasil, Colombia, México).

**Taquilla:** El presupuesto estimado fue de \$19,000,000, recaudó \$622,337 durante su semana de estreno y \$44,017,374 al cierre de año, ambos en Estados Unidos.

**Duración:** 144 minutos (con corte), 119 minutos (con corte, en Europa), 146 minutos (original).

**Cámaras utilizadas:** Arriflex 35 BL, Zeiss Super Speed y Cooke Varotal Lenses Arriflex 35-IIC, Zeiss Super Speed Lenses.