

LA ATRACCIÓN POR LO SINIESTRO: DEL «*HORROR PLÁCIDO*» AL «MÁS ALLÁ DEL PRINCIPIO DE PLACER»

THE ATTRACTION FOR THE UNCANNY: FROM THE «PLEASING KIND OF HORROR» TO «BEYOND THE PLEASURE PRINCIPLE»

Tania ALBA RIOS

Universitat de Barcelona

Resumen: La intención de este artículo es la de trazar un recorrido por los principales intentos filosófico-literarios —con sus derivas de carácter más psicológico— para comprender y analizar la atracción hacia lo espantoso, desde la Ilustración con el paradigmático «horror plácido» de Joseph Addison hasta el texto que podemos considerar fundacional en la teoría sobre lo siniestro: el ensayo bajo este título redactado por Sigmund Freud en 1919, íntimamente relacionado con su análisis contemporáneo de los principios de placer, realidad y la pulsión de muerte. Se tendrán en consideración, asimismo, algunos de los antecedentes y derivaciones posteriores a estos dos momentos clave para la comprensión de la atracción del ser humano por lo siniestro que nos permitirán evaluar dicho recorrido.

Palabras clave: siniestro, sublime, extraordinario, Addison, Freud, principio de placer.

Abstract: The aim of this paper is to trace a way through the main philosophical and literary attempts, with their drifts of a more psychological nature, to understand and to analyze the attraction towards the uncanny. The point of departure is the Enlightenment with the paradigmatic «*pleasing kind of horror*» of Joseph Addison, and the itinerary ends with the text which we can consider foundational for the theory of the uncanny: the essay under the same title written by Sigmund Freud in 1919, intimately related to his contemporary analysis of the principles of pleasure, reality, and the *death drive*. Some of the antecedents and subsequent derivations to these two key moments for the understanding of the attraction of the human being towards the uncanny will also be taken in to account to evaluate the foresaid proposals.

Key words: uncanny, sublime, extraordinary, Addison, Freud, pleasure principle.

Introducción: la búsqueda del horror en la experiencia vital y en la ficción¹

—No cabe duda [...] que el otoño, la tormenta, el fuego de la chimenea y el ponche contribuyen a despertar en nuestro interior temores siniestros.

—Pero que son muy agradables [...]. Yo, por mi parte, no conozco sensación más grata que el ligero escalofrío que recorre mis miembros cuando, el cielo sabe cómo, con los ojos muy abiertos, lanzo una mirada rápida a través del extraño mundo de los sueños. (Hoffmann, 1986, 14)

Lo siniestro es un afecto relacionado con el miedo y la angustia, y por lo tanto es fuente de una profunda inquietud.² Sin embargo, como podemos comprobar en la cita que encabeza este apartado procedente de uno de los cuentos del escritor y artista del Romanticismo alemán, E.T.A. Hoffmann, causa también una irresistible atracción, sobre todo bajo determinadas circunstancias. La abundante producción artística, literaria y cinematográfica que juega con estas emociones da cuenta de ello.³ Pero la búsqueda de estas no se da únicamente en el plano de la ficción, sino que el ser humano se expone también de manera voluntaria a situaciones que le provoquen estas fuertes emociones. A modo de ejemplo y por su corte anecdótico, podemos mencionar el prefacio de una tesis de máster en artes en la especialidad de escritura creativa para la universidad de North Texas. El autor de la misma, Eric Grizzle, inicia su trabajo exponiendo su viaje al hotel de Jefferson, un pequeño pueblo de Texas, en el que antiguos huéspedes dieron cuenta de fenómenos paranormales, para exponerse a sí mismo al horror que otros viajeros habían ido a buscar emulando, a su vez, a los protagonistas de las típicas ficciones de terror: «I wanted to experience something strange, frightening and fun like scores of other guests had before me» (Grizzle, 2007, 2-3).⁴ Con los relatos que presenta más adelante pretende, sostiene, explorar lo «siniestro freudiano», capturar esos momentos espeluznantes como los que, con dicha experiencia, anterior en pocos años a la realización de su trabajo, ha ido a buscar. El hotel encantado,

¹ Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-105288GB-I00).

² *L'Inquiétant* es precisamente el título con el que consta el término en la traducción al francés del famoso ensayo de Freud sobre lo siniestro, *Das Unheimliche*, en la obra completa del autor por la editorial PUF; «*inquiétante extrañeza*» (*inquiétante étrangeté*) es también la voz francesa para el concepto de *Unheimlich*, según aparece en la edición en esta lengua del cual parte uno de los análisis de más impacto en la bibliografía posterior sobre el ensayo freudiano, el de Hélène Cixous (1972, 199-216) quien, de hecho, recurre directamente a la voz alemana dejando así constancia de la imposibilidad de un vertido literal del término a otros idiomas, aspecto ya notado de entrada por Freud (1973b, 2484).

³ El novelista estadounidense H. P. Lovecraft, dedicado al género de terror, escribe incluso un ensayo, publicado por primera vez en 1927, sobre *El horror sobrenatural en la literatura*. Y, a pesar de iniciar el estudio afirmando que «la emoción más antigua y más fuerte de la humanidad es el miedo y el miedo más antiguo y más fuerte es el miedo a lo desconocido», considera, sin embargo, que «el atractivo de lo espectral y macabro es generalmente escaso porque exige del lector una cierta dosis de imaginación y una capacidad de evasión de la vida cotidiana» (Lovecraft, 2010, 27). Así que, si bien parece reducir el interés por lo «espectral y macabro» a determinadas sensibilidades, no deja de ser significativa su situación del miedo que hay en su base como algo profundamente arraigado en el ser humano.

⁴ «Quería experimentar algo extraño, aterrador y divertido como tantos otros huéspedes lo habían hecho antes de mí» (traducción propia).

uno de los lugares comunes de las historias de terror, no es visitado por Grizzle por el mero hecho de encontrar inspiración para la escritura creativa, aunque su recuperación posterior lo ayude a este fin, por supuesto, al encontrar el estado de ánimo propicio para explorar de un modo creativo lo siniestro, sino por el mismo placer que sus predecesores han buscado por medio de la experiencia directa —no mediada por la ficción— de lo espeluznante. No podemos dejar de observar que se trata, en esta búsqueda, de la *estetización de una experiencia vital*, de llevar a la práctica la identificación (en el arte conseguida mediante la simpatía) con aquellos otros que lo preceden en su aventura, a su vez imitadores de personajes ficticios, elaborados por el arte. Este apunte nos ayuda también a observar una de las confusiones sometidas a menudo a distinción en el tratamiento de las categorías estéticas: su experiencia en el ámbito vital y en la ficción.

Es precisamente esta distinción de la que parte un artículo (Smuts, 2007) que intenta resolver lo que denomina «la paradoja del arte doloroso» (The Paradox of Painful Art) al preguntarse si buscamos el mismo tipo de respuesta emocional en la vida y en el arte, para centrarse a continuación en la experiencia de aquellos géneros (trágicos, melodramáticos, de suspense, etc.) que producen sentimientos desagradables, mediante el recorrido por varias teorías (centradas sobre todo en la categoría de lo trágico) que intentan dar solución a la mencionada paradoja, desde el empirismo filosófico británico del siglo XVIII con Hume, a la filosofía contemporánea del arte. Es de este modo que expone, sometiéndolas a crítica argumentativa para su posible validación, diferentes teorías que abogan, bien por el predominio del placer —a causa de la transformación artística del dolor, del control que mantenemos en la exposición al mismo, del beneficio cognitivo que reporta la ficción, o de la puesta a prueba de la capacidad de superación, incluso la disposición para soportar las emociones negativas—, bien por explicaciones a-hedonistas como la ofrecida por Arthur Schopenhauer, para quien el dolor que transmite el arte sirve para concienciar acerca del sufrimiento intrínseco de la existencia y por lo tanto permite vencer la voluntad y el deseo, dejando al sujeto en un estado de contemplación pura. Considerando estas teorías como insuficientes o demasiado alejadas de la pregunta inicial, Smuts recorre a la filosofía que aboga por la búsqueda humana de la riqueza en la experiencia, para constatar de nuevo que a menudo es el dolor en sí mismo el que busca el espectador, ya que este no siempre persigue una compensación positiva, y que es el arte el que nos permite que el riesgo vital corrido a pesar de ello sea mínimo (Smuts, 2007, 74). Aunque recurre a algunos importantes antecedentes filosóficos para analizar una situación de gran actualidad, como Hume, Dubos, Schopenhauer o Nietzsche, deja al margen otros estudios imprescindibles que ya habían tratado en profundidad algunas de las conclusiones apuntadas por el artículo —la atracción hacia experiencias dolorosas y el porqué de su búsqueda en el arte—: *Más allá del principio de placer*, y *El poeta y la fantasía*, ambos de Freud. En el primero, que será tratado más adelante, Freud (1992) da cuenta de una pulsión destructiva, propiamente humana, que actúa en paralelo y más allá de los dos principios básicos de placer y realidad como impulsos que rigen la vida del individuo. En el segundo (Freud, 1973a) sostiene que la obra del poeta permite vivenciar mediante la fantasía, tanto a aquel como al espectador, aquellos deseos que no nos atreveríamos (o no podríamos) llevar a cabo en la vida real (Freud, 1973a,

966) y proporciona, con ello, una «descarga de tensiones dadas en nuestra alma» haciéndonos «gozar en adelante, sin avergonzarnos ni hacernos reproche alguno, de nuestras propias fantasías» (969). Se trata, pues, de una conclusión similar a la de Smuts ya que ese goce en la experiencia vicarial incluiría acontecimientos dolorosos o penosos para el individuo. En cualquier caso, se trata de una cuestión, la del goce en el dolor, que ha preocupado a lo largo de la historia del pensamiento, y que en un momento dado queda vinculada, específicamente, al ámbito de la estética en sus valoraciones de corte negativo.

Estas observaciones preliminares nos han permitido introducir el tema de este escrito, el de la atracción por lo siniestro, en su actualidad. La anécdota inicial ha sido referida como ejemplo de la búsqueda de sus efectos en la experiencia vital, pero advirtiendo ya de entrada la ambigüedad que la aproximaba a la experiencia estética, a su ficcionalización. La tentativa de resolución de la denominada «paradoja del arte doloroso» (que no exclusivamente siniestro, cabe añadir) desde el ámbito académico ha indicado una diversidad de propuestas que, a pesar de concluir con una solución en la que el autor dejaría claro el papel del arte en la búsqueda de la experiencia dolorosa, no acabaría de cerrar el tema en cuanto a la atracción hacia dicho tipo de vivencia en sí misma sobre la que un apunte hacia lo siniestro, más que hacia lo trágico, habría podido arrojar luz.

A continuación, iniciaremos un recorrido por algunos de los principales abordajes filosófico-literarios acerca de la atracción estética por elementos que de entrada se presentan como negativos, pero que, no obstante, son susceptibles de producir placer, hallando de este modo importantes precedentes al ensayo de Freud sobre lo siniestro, para tener en cuenta también, finalmente, algunas de las derivaciones de la teoría de este último que serán contrastadas y evaluadas con algunos ejemplos tomados de experiencias tanto vitales como estéticas. Dicho recorrido se inicia con el período de la Ilustración, momento en que se define la estética como disciplina filosófica y se da un cambio de sensibilidad acorde con los ideales de este movimiento o, como apunta el teórico estadounidense Larry Shiner (2010), un paso del placer del gusto a lo estético que se perfila a lo largo del siglo XVIII y en el cual la educación que habría de mejorar al ser humano incumbe también a la contemplación del arte y la naturaleza, al comportamiento a seguir en las instituciones de carácter recreativo como teatros y salas de concierto, y en los museos. Así pues, tanto en los tratados sobre las nuevas categorías estéticas como lo pintoresco y lo sublime, en la incipiente crítica de arte, y en las publicaciones periódicas al abordar temas sobre el arte y la literatura, pero también en las remodelaciones arquitectónicas para la distribución del público —que facilite su atención al espectáculo, en lugar de la interacción social— de los mencionados espacios culturales, se apuesta por la superación de un tipo de placer de carácter más sensual y personal a otro de carácter más elevado, intelectualizado y moralizante (Shiner, 2010, 187-207). Cabe insistir en que estos cambios no se refieren únicamente a la producción artística, sino a la recepción de la misma. Y ello implica también un interés por los efectos psicológicos de la percepción (en su carácter positivo y negativo), especialmente acusado en el marco del empirismo británico del momento, que hallaremos también en teorías posteriores, pero de manera previa a la formulación freudiana de lo siniestro.

En definitiva, el ensayo de Freud, inaugural en lo que se refiere a la introducción de lo siniestro en el ámbito de las categorías estéticas, y que todavía un siglo después de su publicación sigue siendo una referencia y un importante punto de partida para el estudio del mismo, tiene también, como podremos comprobar a continuación, importantes antecedentes, aunque el psicoanalista pareciera negarlos al comenzar su ensayo lamentando la falta de interés de los estetas por afecciones de tipo negativo, alejadas por tanto de lo bello y lo grandioso⁵ (Freud, 1973b, 2483).

Se propone aquí como prefiguración de la categoría estética de lo siniestro la noción de «horror plácido», del escritor y político británico Joseph Addison, que aparece en los ensayos recogidos en la publicación periódica *The Spectator*. A pesar de su carácter temprano dentro de la elaboración teórica del siglo XVIII, estos escritos inician una serie de reflexiones que serán ampliamente teorizadas (y de manera más sistemática) en la estética ilustrada, incluso abrirán paso al desarrollo romántico de aquello que se escapará al predominio de la razón como instancia reguladora, exponiendo las contradicciones y limitaciones de esta. Este será el punto de partida a partir del cual se rastreará la preocupación por la atracción hacia lo horrible.

Reflexiones teórico-filosóficas en torno a la negatividad estética

Los ensayos de Addison marcarían aquel cambio de sensibilidad previamente mencionado. Según Shiner, el británico prepara la reflexión sobre lo estético, pues se adelanta al cambio de actitud antes mencionado al teorizar sobre los «placeres de la imaginación», que sitúa entre la satisfacción de los sentidos y un placer de tipo más intelectual (Shiner, 2010, 200-201). En su introducción a la edición de *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Tonia Raquejo alude en varias ocasiones al «prerromanticismo» de Addison, cuyo pensamiento estético, al contemplar el placer por lo extraordinario y maravilloso (incluso por el horror), la grandeza y la inmediatez de la percepción belleza, iría por delante de la práctica artística del momento (Addison, 1991, 34-36).

Antes de desarrollar, de entre estas cuestiones las vinculadas con aquella atracción por aquello que, de entrada, se presenta como negativo, conviene apuntar cómo también en la antigüedad dicha ambivalencia ya había sido apuntada (aunque no profundamente desarrollada), de modo que es preciso mencionar algunos de estos precedentes que, además, serían recuperados a partir del siglo XVIII.

Ya Aristóteles, en su *Poética*, afirmaba que la representación artística nos hace gozar de aquello que, de presentarse en la realidad, consideraríamos horrible: en ello radica el placer de la *mimesis*,

⁵ Como una especie de contestación a esta afirmación, pero sugiriendo también que la efectividad literaria debe rehuir del análisis, Lovecraft sostiene que «a veces un extraño rayo de fantasía inunda algún rincón oscuro de la cabeza más firme; de modo que ninguna racionalización, enmienda o psicoanálisis freudiano puede invalidar totalmente el estremecimiento producido por el susurro del viento junto a la chimenea o en un bosque solitario» (Lovecraft, 2010, 28). Justamente en las líneas iniciales de su ensayo sobre la literatura de terror, tras constatar la importancia y el arraigamiento del miedo como emoción humana que hemos citado páginas atrás, Lovecraft apela a los psicólogos que, en su mayoría, aduce, habrían de convenir con él (27). En sus notas a la edición española para la editorial Valdemar, Juan Antonio Molina Foix afirma que Lovecraft mostró en varias ocasiones desdén hacia las teorías freudianas, que conoció a partir de 1921 (Lovecraft, 2010, 325). Lovecraft no hace mención del ensayo sobre lo siniestro, pero si tenemos en cuenta las sentencias aquí citadas, es posible que lo tuviera en mente en la redacción del propio.

«pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres»,⁶ y cuando no conocemos su aspecto real el placer se da mediante el artificio de la ejecución (Aristóteles, 1999, 1448b 8-29, 136-137). La mediación artística cuenta con tal poder transformador de la realidad que por sí misma justificaría nuestra inclinación por fenómenos de otro modo considerados simplemente horrorosos o aborrecibles. Sin embargo, este no es el único argumento que ha sido esgrimido con el fin de comprender esa ambivalencia entre la atracción y el rechazo que asimismo encontraremos en la categoría estética de lo sublime.

También una contemplación directa de los males ajenos podría producir placer o, como ya apuntaba la anécdota de Platón acerca de Leoncio, una irresistible atracción. Sobre la causa del placer ante los males ajenos, ya se preocupó el pensador romano del siglo I a. C. Lucrecio. La atribuyó, no al goce perverso de ver sufrir a los demás, sino a la tranquilidad de verse a uno mismo libre de aquellos males. Así, la mera tranquilidad provocada por la ausencia de peligro o, incluso, por el éxito personal, se inclina hacia la gratitud y el disfrute al verse dicha serenidad contrastada por la infructuosa lucha del otro (Lucrecio, 2003, II 1-19).⁷

Como ya se ha apuntado, estas cuestiones serán retomadas en el periodo de la Ilustración, sobre todo dentro del contexto de las teorías sobre la tragedia y la renovada categoría estética de lo sublime, y tendrán especial relevancia en el arte y la literatura del Romanticismo. Conviene aclarar que el origen de la teoría moderna sobre lo sublime está vinculado con la recuperación del tratado de Pseudo-Longino, *Peri hypsous (Sobre lo sublime)*, del siglo I o III, dedicado a la retórica y con el cometido de aconsejar sobre la manera de despertar el *pathos* del espectador mediante la excelencia y la elevación del lenguaje: «Nuestra alma se ve por naturaleza transportada en cierto modo por la acción de lo verdaderamente sublime» ya que procede de elevados y profundos pensamientos, y produce de este modo una «pasión vehemente y entusiasta» (Longino, 1979, 157-160). Tras la traducción francesa del

⁶ En una nota a modo de comentario a esta frase de Aristóteles, Valentín García Yebra advierte cómo aquel ofrece una alternativa a esta preferencia en *De las partes de los animales* I, 5, 645a 11-17, al sostener en esta obra que sería absurdo disfrutar de las imágenes de animales de apariencia desagradable y preferir, por lo tanto, la representación a la realidad: «Por eso es preciso no mostrarse reacio a la observación de los animales repugnantes; pues en todos los seres naturales hay algo admirable» (citado en Aristóteles, 1999, 254). También aquí queda unida la atracción y el rechazo, el disfrute y la repugnancia, ambivalencia esta que ya se encontraba en Platón. En la *República*, este había dado cuenta de una inclinación natural que no pertenecía ni a la parte apetitiva ni a la racional del alma, y que refiere mediante la anécdota de Leoncio, el cual «subía del Pireo bajo la parte externa del muro boreal, cuando percibió unos cadáveres que yacían junto al verdugo público. Experimentó el deseo de mirarlos, pero a la vez sintió una repugnancia que lo apartaba de allí»; a pesar de la cólera que ello le produjo, cedió finalmente al impulso, al cual reprochó acto seguido: «Mirad, malditos, satisfaceos con tan bello espectáculo» (Platón, 2000, 439e-440a, 236). Si bien para Platón esta impulsividad le sirve para distinguir una tercera especie del alma, auxiliar de la racional si es corregida por esta, la anécdota da testimonio de una inclinación estética ante lo horrible y repugnante.

⁷ A mayor distancia de ese dolor ajeno nos sitúa la interpretación del filósofo alemán Hans Blumenberg, quien sostiene que no se trata, en este escenario planteado por Lucrecio, «de relaciones entre personas, una que sufre y otra que no sufre, sino de la relación del filósofo con la realidad»: ante la innegable hostilidad del mundo, la cuestión radicaría en hallar una especie de lugar seguro, «una tierra firme e inamovible desde la que contemplar el mundo» (Blumenberg, 1995, 37-38). Es de gran interés el seguimiento de la interpretación de tal atracción ante el naufragio a través de los siglos que Blumenberg plantea a lo largo de su escrito.

teórico y poeta Nicolas Boileau en 1674 del tratado,⁸ en un ambiente donde el predominio de la regulación artística no favorece todavía la exploración de esa grandilocuencia en relación con las emociones violentas que pueda despertar en el espectador, *Sobre lo sublime* llega a Inglaterra e influye rápidamente en la teoría del arte del siglo XVIII, ahora más interesada en los placeres derivados de afectos en un principio dolorosos, anticipándose de este modo al Romanticismo. Efectivamente, es en el marco del empirismo británico y la filosofía del *sentido común*,⁹ derivados de la política parlamentaria en contraste con los absolutismos continentales, que comenzarán a cobrar importancia estas ideas (Valverde, 2003, 119-124).

Uno de los primeros estudios producido en dicho contexto del siglo XVIII británico que intenta explicar el interés por el horror y la exaltación de la imaginación lo encontramos, como ya se ha apuntado, en el concepto de *horror plácido*¹⁰ de Joseph Addison, estrechamente vinculado con la teorización de lo sublime que varios autores llevarán a cabo a partir de las décadas siguientes. Ese *horror*, más que la posterior teoría de lo sublime, se vincula de un modo mucho más estrecho con lo siniestro freudiano. Con Addison aquella atracción ambivalente queda enmarcada por aquello que, tomando la expresión del poeta John Dryden, denomina «*el estilo de los encantos*» (*the Fairy Way of Writing*), un tipo de narración que depende de la fantasía del poeta al que concede gran mérito por la dificultad de no seguir modelo a imitar al originarse en la imaginación y partir de la invención (Addison, 1991, 195). En esta línea, apunta como modélicos los poetas de la antigüedad Homero, Virgilio y Ovidio, que consiguen afectar la imaginación, respectivamente, mediante lo grande, lo bello y lo extraño (*Uncommon*), cuyas categorías estéticas correlativas serían, podríamos afirmar, lo sublime,¹¹ la belleza y el todavía no propiamente teorizado siniestro:

Ovidio mostró en las *Metamorfosis* el modo con que lo extraño puede afectar a la imaginación. Pinta un milagro en cada historia, y siempre concluye presentándonos una nueva criatura (...) nos entretiene con alguna cosa que ántes no habíamos visto y nos va mostrando un asombro detrás de otro hasta concluir sus *Metamorfosis*. (sic. Addison 1991: 184-185)

Addison continúa exponiendo cómo, en las *Metamorfosis*, Ovidio nos entretiene con el surgimiento de nuevos seres que no habíamos visto antes, de modo que nuestra imaginación, concepto clave que emplea a lo largo de sus artículos, queda afectada por lo extraño. Este último se relaciona estrechamente con la novedad, siempre placente a la imaginación al permitirnos superar el tedio

⁸ Durante el siglo anterior, en el que fue descubierto, este escrito no había suscitado mucho interés en las poéticas.

⁹ El empirismo inglés contrastará de este modo con el racionalismo francés regulador entre otros ámbitos, como hemos dicho, de las artes y las pasiones, aunque en las ocasiones en que la filosofía francesa del siglo XVII se preocupa por las cuestiones estéticas abogaba por el relativismo y la subjetividad.

¹⁰ La expresión inglesa original es «*a pleasing kind of horror*». Se toma aquí la traducción de la edición de José Luis Munarriz a inicios del siglo XIX de varios de los ensayos de la publicación periódica llevada a cabo por Addison bajo el título de *The Spectator entre 1711 y 1712*, y que ha sido mantenida en la edición más actual a cargo de Tonia Raquejo (Addison, 1991).

¹¹ Más que el término *sublime*, de escasa mención en los escritos de Addison, este emplea el de *grandeza*. Como indica en su introducción la obra de Addison Tonia Raquejo, las primeras traducciones al inglés del tratado de Longino, partieran o no de la versión francesa de Boileau, no utilizaron hasta la de 1739, de W. Smith (*On the Sublime*), la latinización de *Peri hypsous* (Addison, 1991, 46-47).

propio de la vida cotidiana: «Todo lo que es nuevo ó singular da placer á la imaginación; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable; lisongea su curiosidad; y le da idea de cosas que ántes no habia poseido» (sic. Addison 1991, 140). Asimismo, y en una línea semejante a la apuntada por Aristóteles y Lucrecio, Addison sostiene que la belleza de la pintura de un hermoso rostro se vería acrecentada con unos toques de «melancolía y de dolor»;¹² que la poesía hace bien al suscitar el «terror y la compasión» (Addison, 1991, 188-189). Lo que en unas circunstancias nos incomoda en otras nos deleita. No será tanto por el dolor expresado, prosigue Addison, sino por la «reflexión que hacemos sobre nosotros mismos» ante aquel, y que conlleva la consciencia de su indemnidad: la seguridad de no hallarnos ante un verdadero peligro es la que permite la satisfacción de la curiosidad que buscamos en la novedad (189).

Es tanto la extrañeza como la novedad lo que se halla en la base del mencionado *horror plácido* avivado, pero también controlado, mediante la imaginación: el relato fantástico favorece la aparición de «aprensiones y terrores secretos, á que es naturalmente propenso el ánimo del hombre» (197). Ahora bien, esa propensión quedaría reprimida con el racionalismo:

Los que tienen una imaginación fría, ó disposiciones filosóficas, oponen á esta especie de poesía el defecto de la probabilidad suficiente para herir la imaginación. Pero á esto puede oponerse, que estamos en general seguros de que en el mundo hay seres intelectuales [además de nosotros], y especies diversas de espíritus sujetos á otras leyes y economía que nosotros. (sic. 197-198)

Espectros, seres monstruosos y acontecimientos dolorosos forman parte de los «placeres de la imaginación», nos atraen y a la vez nos repelen, como hemos visto, porque excitan la curiosidad por su singularidad. Estos apuntes sobre lo «grande» y lo «extraño» quedarán condensados en las posteriores teorías sobre lo sublime: el horror quedará integrado en una categoría estética que, de momento —valga la redundancia—, lo sublimará al elevarlo tanto moral como intelectualmente.

En una línea muy similar, cuando el economista, historiador y filósofo escocés David Hume pretenda explicar el placer suscitado por la tragedia (en un ensayo publicado por primera vez en 1757), procedente del «terror, la ansiedad, y otras pasiones que en sí mismas son desagradables e inquietantes» (1998, 66), recurrirá también a la curiosidad, la novedad y la fuerza de la imaginación. Toma en primer lugar los argumentos del francés Jean-Baptiste Dubos en las *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, de 1719, quien sostiene la necesidad de la pasión y la ocupación para evitar la indolencia y el aburrimiento; sería por ello que cuanto más nos conmueve y afectan aquellas pasiones de corte negativo, más deleite conseguimos de ellas.¹³ Esta explicación le parece insuficiente

¹² Décadas más tarde, en 1790, Kant ahondará en esta relación entre las características de lo representado y su modo de representación mediante su distinción entre «una cosa bella» y la «bella representación de una cosa»: «Una belleza natural es una *cosa bella*; la belleza artística es una *bella representación* de una cosa» que por sí misma bien podría suscitar displacer, ya que «el arte bello muestra precisamente su eminencia en que describe bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o displacientes» (Kant, 1992, 220-221, § 48).

¹³ «¿No podría hallar el arte el medio de separar las malas consecuencias de la mayoría de las pasiones respecto de lo que tienen de agradable? [...] ¿No podría producir objetos que excitasen en nosotros pasiones artificiales capaces de mantenernos ocupados desde el momento mismo en que las sentimos e incapaces de causarnos sufrimientos reales y afectos verdaderos como consecuencia? Poesía y Pintura lo han logrado» (citado en Tatarkiewicz, 1991, 567). Ello vendría a solucionar una de las «diversiones» del matemático y filósofo Blaise Pascal, dentro del racionalismo francés, en cuyos

puesto que aquello que place en la tragedia no lo haría en la vida real, de manera que acude esta vez a las *Reflexiones sobre la poética* (de 1742) de Bernard Le Bouyer de Fontenelle. Este expone la interacción del binomio placer-dolor, cuyas causas son similares (el incremento de placer provoca dolor, y la atenuación del dolor, placer). De qué manera interactúan ambos polos en la tragedia lo expone Hume a continuación recurriendo, como hemos notado, a la elocuencia que logra conmocionar al espectador, y a la novedad que excita la curiosidad y la impaciencia (Hume, 1998, 70-72). Recuerda en este punto cómo, tanto en la ficción como en la vida ordinaria, un cierto incremento de las dificultades provoca nuestra inclinación (los padres, por ejemplo, sostiene Hume, sienten predilección por el hijo enfermizo; una cierta dosis de celos incrementa el amor, etc.). Ahora bien, en ambos planos de la realidad es necesario un contrapunto al dolor al que este quede subordinado y para que resulte placentero; la pasión negativa entonces queda «tan suavizada, atenuada y aliviada cuando es producida por las bellas artes, que proporciona el más elevado entretenimiento» (75). En otras palabras: si no interviene la imaginación y la elaboración artística, el dolor predominará y no dejará lugar al deleite. La imaginación avivada por el «talento, genio o elocuencia» (77) es, pues, mediadora y amortiguadora de las desgracias presentadas.¹⁴

En su elaboración de la teoría sobre lo sublime,¹⁵ el irlandés Edmund Burke recoge también los factores de novedad y curiosidad (1987, 23). Es necesario, en todo caso —de nuevo—, satisfacer y mover las pasiones, siendo las más poderosas entre ellas el *dolor* y el *peligro* (29), más intensas que el placer y que permiten por ello mantener el interés una vez el efecto de la novedad ha sido superado. El resultado de aquellas pasiones sería una especie de *terror* susceptible de provocar lo sublime, deviniendo este, en consecuencia, una de sus fuentes. Más allá de Addison y Hume, considera que no es simplemente la consciencia de saber que se trata de una ficción,¹⁶ cuando estas pasiones son suscitadas por el arte, las que mutan en placer el dolor, puesto que si creemos que la «noción de realidad» resulta dolorosa y la «representación» placentera es porque no acabamos de distinguir de un modo suficiente lo que no osaríamos realizar de lo que nos gustaría ver si tuviera lugar: gozamos de aquello que, lejos de realizar, sin embargo, querríamos en gran medida ver *corregido* (36). Se halla

Pensamientos, de 1670, sostenía que «toda la infelicidad de los hombres procede de una sola cosa que consiste en que no sabemos quedarnos tranquilos en un cuarto» (Pascal, 2012, 385).

¹⁴ Se trata del justo medio aristotélico propio del empirismo británico. La desmesura estética iría en contra del refinamiento buscado, por ejemplo, en su ensayo sobre *La norma del gusto* y concuerda asimismo con la moderación política. Por otra parte, también cabe notar cómo los autores comentados en estas páginas acerca de la interacción entre dos fuerzas contrarias —placer y dolor— también tienen como punto de partida dos de los elementos clave en la tragedia según Aristóteles: el miedo y la compasión que finalmente son librados mediante la catarsis (1999, 1449b, 145). El primero nos aleja del objeto, y el segundo, nos acerca al mismo, de manera que la atracción ante el dolor de los demás quedaría resuelto por la compasión.

¹⁵ En su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de 1757, es clave el término «ideas» puesto que estas recaen en el sujeto y no en el objeto, y ya implican la distancia estética que décadas más tarde recogerá también Kant en su denominada tercera crítica. En palabras de Burke, y en la misma línea que Hume: «Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días» (Burke, 1987, 29).

¹⁶ Volviendo a la preocupación por la satisfacción en la tragedia, sostiene que, ante la más esperada representación, con los mejores actores, decorados, etc., se daría un enorme vacío en el público si se anunciara que simultáneamente se fuera a producir una ejecución pública, que sería preferida por la audiencia (Burke, 1987, 36).

aquí una especie de morbosidad que el individuo no acabaría de reconocer cuando este se deleita del mal ajeno (aunque más adelante esta morbosidad quede mitigada por la compasión y la simpatía, otro instinto que viene a actuar ante el dolor ajeno sin nuestra participación racional). Para acrecentar los elementos que entran en juego en lo sublime, Burke se refiere a toda una serie de términos que lo vincularían estrechamente con lo siniestro: el terror, el miedo, el asombro y el estupor, acrecentados por medio de la soledad y la oscuridad. El autor recurre, a modo de ejemplo, al bíblico libro de Job, en cuyas visiones se halla una especie de incertidumbre y ambigüedad que rodea a los seres que se le aparecen, incrementando así su terror. Elementos, estos, que evocan de nuevo aquella sensación que todavía no ha sido categorizada como lo siniestro, pero que la anuncia, y que inundarán la literatura posterior en su género de terror que dará pie, en su análisis, al ensayo de Freud sobre lo *Unheimlich*.¹⁷ Todas ellas son ideas que pertenecen a la «autoconservación» del individuo, ajenas a otro tipo de placer de carácter positivo, por lo que resultan altamente efectivas (Burke, 1987, 66). Y, a pesar de ello, el deleite. En la parte IV, sección VI de su *Indagación*, Burke expone la causa de este: recupera nuevamente (aunque su argumento va más allá del aburrimiento aludido por Dubos) el perjuicio de la indolencia, tanto del cuerpo como del espíritu: «el mejor remedio para todos nuestros males es el ejercicio o *trabajo*; y el trabajo es una superación de *dificultades*, un ejercicio del poder contractor de los músculos» (Burke, 1987, 100. En cursiva el original). Es conveniente, pues, ejercitarnos en cuerpo y emociones para no caer en la enfermedad.

Estas emociones serán racionalizadas por Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar*. El pensador alemán, partiendo tanto del racionalismo francés y alemán como del empirismo inglés,¹⁸ retomará las teorías de lo sublime, en las cuales encontrará una superación, tanto de su vertiente poderosa cuanto atente contra la integridad física del individuo como de la grandiosa cuanto afecte al intelecto. Una concordancia final del juicio, por lo tanto, vendrá a justificar el placer sentido ante poderes amenazantes (Kant, 1992, 171, §27).

Es de la estética kantiana que parte el dramaturgo y pensador alemán Friedrich Schiller, y siguiendo la misma vía moralizante procede a justificar el placer procedente de emociones negativas tanto en la tragedia como en la categoría estética de lo sublime mediante una transformación que las hace más elevadas. Antes de entrar en dicha justificación conviene notar cómo, en una de sus

¹⁷ Un ejemplo de ello es la obra del literato francés Guy de Maupassant (2011) titulada *El Horla*, de 1886, en cuyas diferentes versiones el protagonista se ve acosado por una presencia indescifrable que hace huir a las gentes de su alrededor y le produce un estado enfermizo que lo lleva al suicidio como único medio para librarse de esa especie de espíritu perseguidor. Como en las visiones de Job, la ambigüedad y la confusión entre la presencia espectral y el desajuste mental incrementan el efecto siniestro de esta obra.

¹⁸ La sistematización de estas líneas que ofrece Kant con su trabajo en la *Crítica de la facultad de juzgar* hace de él un pilar básico en el nacimiento de la estética, y tendrá un gran impacto durante los dos siglos siguientes, comenzando por el idealismo alemán. En el recorrido estético que irá de lo bello lo siniestro, Eugenio Trías marca dos puntos de inflexión: Kant, que anticipa el Romanticismo, y Freud, que recoge las inquietudes de este movimiento: en lo divino que se captaría mediante la belleza según el idealismo del siglo XIX alemán, se escaparía algo inquietante, angustioso que se presiente terrible; ello daría paso a lo siniestro (Trías, 2006, 37-39). Volveremos a las teorías de Trías más adelante.

vertientes, la del sublime contemplativo,¹⁹ en el que encuentra lo terrible (el cual puede darse ante una realidad en principio no amenazante cuando interviene la fantasía), queda también prefigurado lo siniestro, especialmente cuando nos conduce a lo extraordinario e indeterminado. En tiempos pretéritos («el estadio de la infancia del hombre», refiere Schiller) la incompreensión y consecuente temor de lo inesperado y extraño hizo nacer la superstición. Con la cultura, esta sería superada, pero algo de ella permanece y empuja al ser humano a librarse a la contemplación estética de la naturaleza y al libre juego de la fantasía (Schiller, 1992, 93). De aquello terrible y extraordinario que permanece en la cultura es de lo que se sirven los poetas para evocar lo sublime. De nuevo el vacío, el silencio, la oscuridad y la soledad involuntaria, que ya han ido apareciendo en los autores anteriormente tratados, serán fuente de lo sublime *terrible*, o contemplativo, tan cercano —insisto— a lo siniestro.²⁰ Schiller conviene con Kant acerca de la superioridad de las facultades mentales sobre los sentidos; es de este modo que afirma que, así como el pensamiento llega allí donde no lo hacen los sentidos (como por ejemplo con el concepto de infinito), somos capaces de desear lo que los instintos rechazan y abrazar lo que desean (Schiller, 1992, 106).²¹ Dentro de estas facultades se encuentra el arte, que según Schiller en sus escritos sobre la tragedia y la pregunta por el placer que esta suscita,²² recae siempre en condiciones morales, produciendo además goces que no exigen esfuerzo ni cuestan sacrificio alguno o arrepentimiento (Schiller, 1873, 4-5). Además, el dolor provocado por el arte se ve siempre compensado y elevado por una conveniencia superior vinculada con la virtud (8-9): en la tragedia es la piedad la que se impone, lo sensible depende de la razón y es así como ganamos la libertad de nuestros afectos. El placer se da, en definitiva, por el cumplimiento de las leyes morales y la satisfacción del instinto de felicidad (25-27).

Escapa sin embargo a la sublimación de la compasión moralizante y la autoaprobación el breve ensayo —anterior a Schiller, pero dando con él un paso más que este— de la escritora inglesa Anna Laetitia Barbauld que precede uno de sus relatos inacabados, *Sir Bertrand*, de 1773. Más allá de dicha sublimación se encuentra el placer, según Barbauld, en el mismo horror,²³ lo que resulta en una paradoja de difícil solución:

¹⁹ Si bien Kant había distinguido entre lo sublime *matemático* y *dinámico* según afectara, como se ha apuntado, al intelecto o a la razón, Schiller (1992) realizará una división paralela a la de aquel que referirá como sublime *teórico* y *práctico*, respectivamente. Este último lo subdivide, a su vez, en *contemplativo* y *patético*.

²⁰ En su ensayo sobre lo siniestro, Freud sostendrá que «Nada tenemos que decir de la soledad, del silencio y de la oscuridad, salvo que éstos son realmente los factores con los cuales se vincula la angustia infantil, jamás extinguida totalmente en la mayoría de los seres» (Freud, 1973b, 2498).

²¹ En sus *Cartas para la educación estética* apuesta por la conciliación entre sentido y sensibilidad a partir del impulso de juego, que es *estético*. A partir del mismo los impulsos contrarios del individuo dejan de estar en lucha y quedan en equilibrio, sin que ninguno de ellos sienta coerción.

²² Se refiere, más allá también de la tragedia, a ese «fenómeno común» ya observado por los filósofos empiristas del *common sense*, según el cual lo doloroso y horrible nos resulta irresistiblemente seductor, ante los cuales se da a la vez atracción y rechazo. De manera similar a Burke, sostiene que asistimos con ávida curiosidad a los relatos de asesinatos, y de manera masiva al martirio de un criminal, sin que ello encuentre explicación en nuestras ansias de justicia. Como Hume, distinguirá entre el placer vulgar por los acontecimientos dolorosos en cuerpo ajeno del refinamiento propio del hombre de gusto y cultivado, que superaría fácilmente aquel instinto (Schiller, 1873, 23-24).

²³ Addison ya había notado la «propensión» humana a temores y aprehensiones, pero acto seguido las aparta de aquellos de «imaginación fría».

Pero el aparente deleite con el que nos detenemos en los objetos de puro terror, donde nuestros sentimientos morales no conciernen en absoluto, y ninguna pasión parece estar excitada sino la deprimente del miedo, es una paradoja del corazón mucho más difícil de resolver. (Barbauld, 1773, 120, traducción propia)

No se trata, según Barbauld, de la transformación en placer del dolor según habían sostenido los antecedentes analizados, sino de la preferencia de un dolor real, de la «punzada inteligente de una emoción violenta», antes que la incomodidad de un deseo insatisfecho (el de la curiosidad). Es lo que mantiene a los niños «encadenados por las orejas», fascinados ante un terror que es real cuando escuchan historias sobre apariciones. Con los artificios de la ficción, «el terror se pierde en el asombro» y en lo extraordinario. Lo terrible se aúna y se equilibra con lo extraordinario (traducciones propias, 124-126). El camino es similar al apuntado por Addison, Hume y Burke, pero de inverso recorrido.

Observábamos páginas atrás cómo al comienzo de su ensayo Freud recriminaba a la literatura estética preocuparse más por lo sublime, bello y atractivo, dejando atrás «los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables» (Freud, 1973b, 2483). Sin embargo, como hemos podido observar estos últimos quedaban también tratados en las teorías sobre lo trágico, lo sublime y las elaboraciones poético-literarias sobre lo extraordinario y lo terrorífico. Pero, además, décadas antes de su estudio (en 1853) contamos con la *Estética de lo feo* del filósofo alemán Karl Rosenkranz.²⁴ Si bien el arte abarca todos los fenómenos (y así justifica Rosenkranz su incursión en la fealdad), lo feo es para este autor un concepto relativo, una negación positiva de lo bello, que siempre ha de salir victorioso. De modo que, si bien la obra presenta el interés de incluir en esta categoría subcategorías tales como lo mezquino, lo vil, lo espectral, lo muerto, lo horrible y lo diabólico, prefigurando con las mismas lo siniestro, también es cierto que no las dota del protagonismo que Freud reclama para este último. Así, por ejemplo, cuando Rosenkranz ofrece la explicación del placer por lo feo (en general) distingue entre un modo sano de gozarlo (cuando este queda justificado por la totalidad de la obra y permite que lo bello quede resaltado por contraste) y el modo enfermizo:

[...] cuando una época está física y moralmente corrupta [...] y desea disfrutar de las delicias de la frívola corrupción [...] ama las sensaciones mixtas que tienen como contenido una contradicción. Para excitar los nervios obtusos combina lo inaudito con lo disparatado y lo repugnante. La destrucción del espíritu pasta en lo feo, porque para ella se convierte en el ideal de su negatividad. (Rosenkranz, 1992, 93)

El juicio moral que todavía se encuentra presente en Rosenkranz se perderá definitivamente con el ensayo de Freud. Aunque también en Nietzsche lo negativo es aceptado sin reservas. En *Más allá del bien y del mal*, de 1886, este vuelve, como hace también en otras obras, a su escrito de juventud *El nacimiento de la tragedia*, de 1872, para ampliar y matizar conceptos. Al apostar nuevamente por la voluptuosidad dionisiaca ante la vida y en el arte que recoge constantemente, aclara entonces que el

²⁴ Este, dicho sea de paso, otorga al dramaturgo alemán Gotthold Ephraim Lessing, a quien considera su precursor, el mérito de ser el introductor de lo feo en el ámbito de la estética con su *Laocoonte*, de 1766, aunque el alcance de la fealdad en el arte en Lessing es muy restringido. En contraste, un antecedente más directo habría sido Victor Hugo en su prefacio a la pieza teatral *Cromwell*, de 1827, para quien lo feo —que también denomina, indistintamente, grotesco— existe al lado de lo bello, lo deforme junto a lo gracioso y el grotesco sería considerado como el reverso de lo sublime (Hugo, 1897, 191) que logra abrir al arte la gran diversidad de la naturaleza (203).

placer obtenido por la tragedia, así como otras manifestaciones del dolor, se da en la misma complacencia de este:

Lo que constituye la dolorosa voluptuosidad de la tragedia es crueldad; lo que produce un efecto agradable en la llamada compasión trágica y, en el fondo, incluso en todo lo sublime, hasta llegar a los más altos y delicados estremecimientos de la metafísica, eso recibe su dulzura únicamente del ingrediente de crueldad que lleva mezclado (...) también en el sufrimiento propio, en el hacerse-sufrir-a-sí-mismo se da un goce amplio, amplísimo. (Nietzsche, 1997, 189)

El dolor forma parte de la vida, y para vivirla en toda su plenitud hay que aceptarlo, incluso celebrarlo. En la misma línea defiende la voluntad de vivir y la aceptación del eterno retorno en el *Crepúsculo de los ídolos*: «decir sí a la vida incluso en sus momentos más extraños y duros [...]. No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga del mismo —así lo entendió Aristóteles— : sino para, más allá del espanto y la compasión, ser nosotros mismos el eterno placer del devenir —ese placer que incluye en sí también el placer de destruir» (Nietzsche, 1998, 143-144). A su vez, ello se relaciona con la afirmación del dolor del escritor, soldado y pensador alemán influido por Nietzsche, Ernst Jünger en sus escritos publicados en 1934: «El dolor es una de esas llaves con que abrimos las puertas no solo de lo más íntimo, sino a la vez del mundo». Y «no hay, sin embargo, exigencias más ciertas que las que el dolor hace a la vida», puesto que «existe una “astucia del dolor”» (Jünger, 1995, 13, 30).

En su ensayo sobre lo siniestro, Freud se preocupa sobre todo por hallar una definición que cubra la mayor parte de sus manifestaciones, encontrar sus causas y distinguir entre los diferentes planos de su aparición —en la vida cotidiana y en la ficción—, pero puede decirse que da por sentada la atracción hacia los ya mencionados «sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables» (Freud, 1973b, 2483) al reivindicar su análisis en el ámbito de la estética. Casi se limita a sugerir un vínculo de dichos sentimientos con el narcisismo pretérito e infantil²⁵ y con fantasías no reconocidas o transformadas. Como en el tema del doble, para cuyo análisis parte del estudio de Otto Rank, se trata en ambos casos de la mutación de elementos que antaño fueron recibidos como placenteros o incluso protectores para la autoconservación. Tomemos como ejemplo los temas propios de la literatura de terror ya mencionados, y que según Freud son altamente susceptibles de ser percibidos como siniestros: el animismo, los deseos malévolos que se tornan realidad, determinadas supersticiones que conllevan desenlaces fatales, etc. Todo ello se relaciona con la «omnipotencia del pensamiento» y la «sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos [...], la atribución de fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos» (2497) y a la propia persona, podríamos añadir. Estas creencias habrían tenido originalmente una función apaciguadora frente a fenómenos inexplicables del mundo exterior, previas a su formulación científica. La literatura estética posterior a Freud en torno a los temas fantásticos en el arte y la literatura insiste en ello. En su *Antología de lo fantástico* indica Roger Caillois que es cuando se ha dejado de creer en los milagros que estos devienen inexplicables, y por tanto provocan el miedo (Caillois, 1966, 9); el filósofo y escritor francés Michel

²⁵ El amor hacia sí mismo que Freud toma del mito griego de Narciso, y que se relacionará con las identificaciones del yo.

Guiomar sostiene que lo maravilloso pretende afrontar el miedo a la muerte, y lo fantástico nos permite de algún modo dominarla (Guiomar, 1967, 371). En el ámbito de la psicología analítica, por otra parte, Jung advierte de los peligros del exceso de racionalización y la pérdida de la espiritualidad propia de nuestro tiempo: los antiguos dioses y demonios se transforman entonces en aprensiones, complicaciones psicológicas y adicciones para mitigarlas (Jung, 1995, 82). Más recientemente, al definir el género de lo fantástico, el escritor y teórico especialista en dicho ámbito David Roas arroja luz sobre estas relaciones: la narración fantástica se sitúa en un plano semejante al del lector, un ámbito regido por el mismo principio de realidad (de ahí que la evolución del género vaya paralela a la de nuestro universo simbólico), y en dicho plano irrumpiría, poniéndolo en duda, lo sobrenatural, lo inexplicable, lo que parecía imposible. Es este conflicto, y no la naturalización de esa otra realidad, el que nos separa de lo racional como garante de «nuestra seguridad y nuestra tranquilidad» (Roas, 2001, 8-9). Y de ahí la cercanía entre lo fantástico y lo siniestro:

[...] la literatura fantástica saca a la luz de la conciencia realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados. (Roas, 2008, 105)

Volviendo a Freud: sobre la transformación de fantasías primordiales, este nos proporcionaría como ejemplo la del retorno al vientre materno, cuya voluptuosidad habría sido transformada en la psique humana en otra bien diferente, esta vez terrible: la de ser enterrados vivos, a la que «muchos otorgarían la corona de lo siniestro» (Freud, 1973b, 2499). Se trata con todo esto del retorno de miedos y fantasías que habían sido superadas por la razón, y por lo tanto habían quedado latentes en lo reprimido. Aquí se encuentra la base de lo siniestro en las vivencias, según Freud: «*lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación*» (2503, en cursiva el original).

Según la teoría psicoanalítica, el afecto reprimido deviene en angustia cuando reemerge a la consciencia, motivo por el cual entre las formas de lo angustioso se da el retorno de lo reprimido, que es lo siniestro. Es por ello que se pasa fácilmente de lo *Heimlich* a lo *Unheimlich*,²⁶ y este último en consecuencia no procede de algo novedoso sino, bien al contrario, de lo que fue familiar para el individuo, pero devino extraño al intervenir el mecanismo de represión (2498). Además, este contenido no procede solamente de lo traumático individual sino, como hemos observado, de convicciones pretéritas que han sido superadas (y reprimidas) por el racionalismo. Es con estas últimas que juega la ficción artístico-literaria, pero para que resulten siniestras se deben dar unas determinadas

²⁶ Una de las claves en el análisis lingüístico del concepto es la evolución «*hacia la ambivalencia*» del término *heimlich*, que acaba coincidiendo con su antítesis: *unheimlich*» (Freud, 1973b, 2488. En cursiva el original). De modo que también el estudio del significado del término y su idiosincrasia refuerza la definición de lo siniestro, elaborada también a partir del análisis de las sensaciones: «lo siniestro sería aquella suerte de lo espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (2484).

circunstancias y recibir por parte de su artífice un tratamiento adecuado.²⁷ Retomando las consideraciones de Roas sobre lo fantástico, podemos añadir que esa ambigüedad entre lo real y lo ficticio, el conflicto en la mente del sujeto entre lo admitido por la razón y lo inexplicable, es lo que tanto en la ficción como en la experiencia vital desembocaría fácilmente en el afecto de lo siniestro.

Si en el ensayo *Das Unheimliche*, como observábamos, no se halla tanto la respuesta a la atracción que suscita lo siniestro, encontramos sin embargo una propuesta interesante acerca de esta cuestión en un escrito que publica posteriormente, pero que está estrechamente vinculado con el anterior, como deducimos del siguiente fragmento:

En cuanto a lo siniestro evocado por el retorno de lo semejante y a la manera en que dicho estado de ánimo se deriva de la vida psíquica infantil, no puedo más que mencionarlo en este conexo, remitiéndome en lo restante a una nueva exposición del tema, en otras relaciones, que ya tengo preparada. Me limito, pues, a señalar que *la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva)*, inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, *provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio de placer*. (Freud, 1973b, 2496. En cursiva el original)

El *retorno de lo semejante* está planteado como una de las causas, en el mencionado análisis de las sensaciones, de lo siniestro.²⁸ Pero no es aquí, como observamos, donde desarrolla la atracción que dista, como vemos con el uso de la preposición *jenseits* (más allá) de ser placentera. En el fragmento alude al texto *Más allá del principio de placer*, que ha estado preparando en paralelo a la redacción de *Lo siniestro*.²⁹ Allí contrapone las pulsiones de Eros y Tánatos (amor y muerte) al percatarse de que

²⁷ Mucho de lo que resultaría siniestro en la vida ordinaria no lo sería en la ficción si se acepta una realidad en la que elementos sobrenaturales formaran parte de la normalidad, pero la efectividad de lo siniestro también depende del punto de vista en el que el artista nos sitúe. Este debe, así, plantear un mundo regido por las mismas leyes que el del lector y situar la empatía hacia el personaje que experimenta la angustia y el terror (Freud, 1973b, 2503-2505).

²⁸ La repetición insistente de lo similar sería en principio involuntaria, es decir, inconsciente, para el individuo en su relación con lo siniestro. La repetición obsesiva de las neurosis (que denominaré «compulsión de repetición», consistente esta en la tendencia a repetir toda una serie de acciones, pensamientos, etc., que resultan no obstante dolorosos para el individuo), aunque voluntaria, respondería a un contenido inconsciente incapaz de ser procesado por la consciencia, de modo que deviene igualmente *angustioso*. Es por este motivo un recurso utilizado en la ficción cuando se pretende evocar dicho estado afectivo. A modo de ejemplo podemos citar unos detalles de los films *Solaris*, de Tarkovsky (1972), y *La ciudad de los niños perdidos*, dirigida por Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet (1995). En el primero, el astronauta Kelvin es destinado a una base espacial para estudiar el extraño planeta Solaris, que pronto descubrimos materializa los deseos de los que se hallan bajo su influjo. Esta realización automática del deseo no formulado sería por sí misma siniestra según la casuística enumerada por Freud. En el caso del protagonista, es su viuda, Kahri, la que retorna una y otra vez a su habitación, repitiendo en cada ocasión el suicidio que ya en la realidad llevó a cabo, y del que Kelvin se siente culpable. Su angustia queda incrementada por la repetición del retorno y la muerte de Kahri. Resulta especialmente inquietante una escena en la que observamos la habitación solitaria del protagonista, en la que yacen desordenados los idénticos mantones de Khari con los que ha venido ataviada en cada uno de sus retornos. En la segunda cinta, la repetición de lo semejante se da en la introducción de la misma, y su efectividad queda reforzada por el giro que da a un acontecimiento que en otras circunstancias habría suscitado la felicidad del niño que es testigo del mismo: hallándose este en una estancia navideña repleta de juguetes, contempla con expectación y alegría a Santa Claus descender por la chimenea, pero acto seguido la habitación se llena de dobles del legendario personaje presagiando así —con la ayuda de una banda sonora que deviene también inquietante, y de la distorsión de la lente— el acontecimiento siniestro que es el secuestro de los niños en el argumento central del filme.

²⁹ Así lo refiere en una carta fechada en Viena el 12 de mayo de 1919 a su colega Sandor Ferenczi: «I had not only completed the draft of “Beyond the Pleasure Principle,” which is being copied out for you, but I also took up the little thing about the “uncanny” again» («No solo he completado el borrador de “Más allá del principio de placer”, que será copiado para usted, sino que además he retomado la pequeñez sobre “lo siniestro” de nuevo», traducción propia) (Falzeder, Brabant y Haynal, 1996, 354-355).

las acciones humanas no solo se dirigen a la satisfacción de los instintos, esto es, a la complacencia del principio de placer, sino también a acciones que conllevan sufrimiento. Si en un primer momento considera que ello podría deberse al hecho de aplazar un placer inmediato para adaptarse a otro de los principios que rigen nuestro proceder psíquico, el de realidad, o a la persecución de un bien mayor conseguido posteriormente mediante dicho aplazamiento, enseguida alude a ese *más allá* del principio de placer, conceptualizado a partir de la divinidad griega de la muerte, Tánatos, como finalidad en sí misma. De este modo la pulsión vital, narcisista, erótica, entra en lucha contra la destructora, incluso masoquista —anticipado esto en la «voluptuosidad del sufrimiento» y «el placer de destruir» nietzscheanos—. Ello respondería, según concluye, a la regresión a un estado originario:

Si nos es lícito admitir como experiencia sin excepciones que todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas, no podemos decir otra cosa que esto: *La meta de toda vida es la muerte*; y, retrospectivamente: *Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo*. (Freud 1992, 38. En cursiva el original)

Por lo tanto, y como ya notara la psicoanalista rusa Sabina Spielrein que no obstante no recibió con ello el crédito de Freud (véase Vallejo y Sánchez Barranco, 2003), es un principio interno el que ocasiona la infelicidad del individuo, y no los acontecimientos exteriores. Como sucede con la compulsión de repetición, la tendencia dolorosa de este principio fatal encubre un hecho traumático, a menudo reprimido, que por otra parte se trataría también de dominar o superar.³⁰

Este principio será recogido por el seguidor de Freud Jacques Lacan, quien lo reconceptualizará bajo la denominación de *goce*. Se trata de un placer de tipo masoquista donde también entra en juego la culpa y que impide el circuito del placer buscado de manera consciente: es inaccesible, opaco, y se presenta «como la satisfacción [imposible] de un goce» (Lacan, 1990, 253), un placer que a menudo perseguimos en lo *Imaginario*,³¹ bien a partir del libre fantaseo, bien a través de la ficción artística. En su seminario titulado *La ética del psicoanálisis*, Lacan lo hace equivalente a la *Cosa*, un vacío también inaccesible que «calificamos de objeto perdido porque se trata de volver a encontrarlo, pero nunca fue perdido», alrededor del cual «gira todo el movimiento de la *Vorstellung* (representación)» (Lacan, 1990, 74). El arte y la belleza tendrían también por lo tanto ahí su función, como ese rodeo, como aquello que se relaciona con el deseo (285), actuando como su límite para que este no resulte terrible, provocando una ceguera que impide ver lo que hay más allá de esta, lo que no puede ser visto (327). Así:

La belleza, en tanto que adorna, más bien tiene por función constituir el último dique antes del acceso a la cosa última, a la cosa mortal, allí donde la meditación freudiana aportó su último testimonio bajo el término de pulsión de muerte. (Lacan, 2009, 15)

³⁰ Freud interpreta el juego de su nieto siendo un bebé, consistente en arrojar con disgusto lejos de sí un juguete para recuperarlo alegremente después, como la experiencia que le permite superar las ausencias de su madre: si es él mismo quien decide mandarla lejos (como procede con el juguete) también tendría el poder de hacerla volver a su antojo (Freud, 1992, 14-15).

³¹ Relativo al ámbito de la imagen, a la representación, y por lo tanto el campo en el que opera de preferencia el arte, lo *Imaginario* es una de las instancias lacanianas, junto con lo *Real* (aquello imposible de imaginar y simbolizar —a menudo por ser demasiado horrible—, y por lo tanto de nombrar) y lo *Simbólico* (que estructura y regula la realidad, permite nombrarla y dotarla de sentido, y se vincula también con la ley, la norma y el orden), que estructuran la psique humana.

Es partiendo de estas cuestiones que podríamos abordar la tesis principal de Eugenio Trías en su obra *Lo bello y lo siniestro*, publicado en 1982, un estudio que introduce en el ámbito español el análisis de esta última categoría estética, en relación con las de lo bello y lo sublime, enmarcadas todas ellas en su contexto histórico. Según Trías, lo siniestro es «condición y límite de lo bello»: tras la belleza (artística) se intuye un trasfondo angustioso (sin el cual esta carecería de fuerza) que ha sido convenientemente elaborado, transformado. Y, del mismo modo, si lo siniestro se revelara sin más se rompería el efecto estético (Trías, 2006, 27-28). El arte modifica lo reprimido, lo temido, los deseos prohibidos, y actúa de este modo como defensa contra estas amenazas, que sin embargo permanecerían como algo profundamente humano. Aquel poder transformador del arte presentado páginas atrás adquiere en el estudio de Trías una formulación original al quedar imbricadas, en una compleja relación, las principales categorías estéticas.

El *goce* lacaniano y su relación con la fantasía es también uno de los puntos de partida de *El acoso de las fantasías* del pensador esloveno Slavoj Žižek (2010). Retoma este el concepto lacaniano de *goce* para analizar, tanto en la ficción principalmente literaria y cinematográfica, pero también en la vida cotidiana, la importancia de la fantasía como fuente de placer, pero en tanto nos acosa y se nos impone, advierte también su vertiente perversa. Como ya observáramos páginas atrás a partir del ensayo *El poeta y la fantasía*, de Freud, la ficción ofrece la posibilidad de la realización de deseos, aunque estos puedan implicar una parte de lo reprimido (e inconsciente).³² La fantasía, en tanto perteneciente a la instancia de lo *Imaginario*, sostiene Žižek (2010), tiene para nosotros una efectividad auténtica —aunque la posición del sujeto en ellas sea múltiple—, y la distancia que nos ofrece la ficción nos permite acercarnos a ella sin que esta se cumpla literalmente, es decir, sin que este acercamiento sea demasiado peligroso y nos encontremos demasiado cerca del núcleo (siniestro, en tanto que no reconocido pero propio, esto es, *in-familiar*) de nuestra intimidad (29-39). Podríamos añadir que, así como lo estético, según Trías, es capaz de reelaborar el dolor como placer, el mismo papel tienen, en un plano más general, las fantasías.

A modo de conclusión: la posibilidad terapéutica de lo siniestro en la experiencia vital y estética

La fiction est reliée à l'économie de la vie par un lien aussi indéniable et ambigu que celui qui passe de l'*Unheimliche* à l'*Heimliche*: elle n'est pas irréelle, elle est la «réalité fictive», la vibration de la réalité.³³ (Cixous, 1972, 215)

La ficción y la vida, sostiene Hélène Cixous, mantienen un vínculo tan ambiguo como innegable; el paso del uno al otro es comparable al de lo extraño y lo familiar. Y, además, como sostenía Freud, «lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad, cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real» (1973b, 2500). Esto

³² Ese deseo —recordemos— que, también más allá del placer, recaía en la satisfacción de la curiosidad según Barbauld.

³³ «La ficción está relacionada con la economía de la vida por un vínculo tan innegable y ambiguo como el que pasa de lo *Unheimliche* a lo *Heimliche*: no es irreal, es la “realidad ficticia”, la vibración de la realidad» (traducción propia).

es cuando se sugiere que el objeto (de la fantasía, de lo temido y a la vez inconscientemente deseado) está demasiado cerca.

Un estudio reciente (Andell, Bergroth y Honkasalo, 2020) analiza un archivo de unas 200 cartas que dan cuenta de experiencias siniestras en el ámbito de lo cotidiano. Dichas cartas fueron recibidas, sin previa solicitud, como respuesta a un proyecto de investigación denominado *Mind and the Other* y llevado a cabo en el organismo gubernamental para la investigación Academy of Finland. Dicho proyecto estudiaba las experiencias siniestras de la población (tales como la percepción interna de voces, telepatía, episodios de escritura automática, apariciones, etc.). Su divulgación a través de los medios de comunicación provocó multitud de respuestas que serían, a partir del mencionado proyecto, también analizadas. Se relataban en las cartas antes mencionadas experiencias cotidianas de lo siniestro de la misma naturaleza que las referidas en *Mind and the Other*. A raíz de recientes estudios en el ámbito de la neurociencia se ha podido comprobar cómo tales experiencias tienen una correlación real en el cerebro, por lo que, a diferencia del parecer científico del siglo XX, ya no se consideran patológicas (Andell, Bergroth y Honkasalo, 2020, 190). Los casos analizados proceden de población finlandesa de diferentes ocupaciones, edades y contextos. El artículo se centra, sin embargo, en tres casos que demuestran maneras diversas en que las mencionadas experiencias de lo siniestro pueden servir como eventos terapéuticos, tanto personales como colectivos. En uno de ellos, un joven que se comunica con seres que solo él puede percibir, consigue un mayor conocimiento de sí mismo y con ello la superación de ciertos miedos y adicciones gracias a lo que esos seres le hacen visualizar; en otro, una artista y empresaria de mediana edad con diversidad de experiencias (extracorporales, de comunicación con los difuntos, etc.) realiza sesiones de grupo con otras personas de similares vivencias para ayudarlos a comprenderlas y hallar bienestar espiritual. Como las ritualísticas, estas prácticas tienen una función de cohesión social. En el último de los casos, una madre de tres hijos, capaz de comunicarse con los difuntos y recibir signos de procedencia incierta, ha sido capaz de predecir en sí misma una grave enfermedad, previniéndola, y también ayudado a varias personas en su tránsito hacia la muerte, y proporcionado consuelo, gracias a sus experiencias, tanto a sí misma como a otros que han habido de afrontar la pérdida de seres queridos. A partir de estas narrativas autobiográficas los autores concluyen que las experiencias cotidianas de lo siniestro no solo producen angustia, inquietud y caos, sino que también pueden servir para afrontar las discontinuidades de la vida política, local y global, para obtener un mayor conocimiento de uno mismo y del mundo, encontrar procesos de cura y mejorar la cohesión social (202). Lo que observamos tienen en común estos ejemplos son la aceptación y la utilización de lo siniestro de un modo que, aunque provoque fuertes emociones, queda fuera de lo angustiante y de lo meramente espantoso. Con ese giro de carácter positivo, al reintegrar en el ámbito de lo *simbólico* (en el sentido lacaniano) lo irracional y evitar la represión, las experiencias mencionadas dejarían, precisamente, de ser siniestras según el enfoque freudiano; sin embargo, remiten a la pulsión de repetición del mismo: como aquellas, esta no proporciona placer en sí misma, pero apunta hacia algo que debe ser resuelto, y ofrece indicios para su resolución.

Como hemos visto, ciertamente el arte podrá sublimar estas compulsiones, estas tendencias destructivas, al transformarlas en algo agradable, pero cabe tener en cuenta que esa distancia sublimada aducida por Hume, Kant y Schiller era insuficiente (o incluso negada por autores como Barbauld o Nietzsche) para explicar la voluptuosidad del dolor. Ahora bien, la fantasía materializada por el arte permite, asimismo, como hemos dicho, que el *goce* (en su vertiente masoquista) sea soportable al quedar escindimos de él —como sostenía Žižek—, e incluso puede ayudar, además, a superar lo terrible. Este sería el caso de artistas que utilizan su obra como remedio catárquico ante el dolor de la existencia. Ejemplo de ello sería la novela *Frankenstein*, de Mary Shelley, publicada en 1818. La obra recoge tanto las inquietudes científicas de la época, conocidas de primera mano por la autora, como el propio dolor por la pérdida de sus seres queridos; al igual que el monstruo perseguidor del científico Frankenstein, la muerte parecía hostigarla desde el momento de su nacimiento, que la dejó huérfana. La aparición que dice tener en el prefacio de la novela cuando la estaba ideando del «horrendo fantasma de un hombre extendido» (Shelley, 2005, 351) es posible que derivada de la terrible visión del cuerpo inerte de su hija de pocos meses, según la relata en una carta de 1815 a su amigo Hogg: «Me desperté de noche para darle de mamar, pero parecía dormir tan profundamente que no la desperté. Ya estaba muerta, pero no lo supe hasta la mañana siguiente; por su aspecto, es obvio que murió de convulsiones» (citado en Spark, 2006, 73). El uso de lo siniestro en la novela sería entonces un medio de canalizar y exorcizar tanto el dolor como la angustia social, y por tanto una tentativa de ahuyentarlo.

Otros ejemplos nos sirven para valorar algunas de las cuestiones abordadas a partir de los autores tratados en el apartado anterior, como la curiosidad que se impone al miedo o, incluso, como sostenía Jünger, el dolor como vía para descifrar desde lo más íntimo hasta la totalidad del mundo (lo cual se relaciona también con las experiencias siniestras de lo cotidiano del estudio finlandés). Tomemos una narración dentro de la novela *El quinto hijo*, de la escritora británica-zimbabuense Doris Lessing (2008), publicada en 1988³⁴ observando empero, dicho sea de paso, que son diversos los componentes siniestros de la obra.³⁵ Durante una cena familiar, el padre de la familia protagonista de la novela improvisa un cuento para entretener a sus hijos, boquiabiertos y expectantes, inmóviles e irremisiblemente «encadenados», como diría Barbauld, al relato. Doris Lessing interrumpe varias

³⁴ Situándonos en el lugar de los receptores del metarrelato en cuestión, conectando así con la propia curiosidad infantil.

³⁵ Una obra que podríamos considerar trata el tema de la maternidad siniestra: el matrimonio protagonista, Harriet y David Lovatt, deciden tener una descendencia numerosa a pesar de las advertencias de familiares y amigos —cuyo contexto social de la clase media británica aconseja *moderación* en este aspecto—. Tras los cuatro primeros, el matrimonio concibe un quinto hijo (que ya de entrada, pues, se contempla como un *exceso*) que desde el momento del dificultoso y doloroso embarazo presagia la disfunción familiar que finalmente comportará. El indómito Ben —de poca inteligencia pero de una fuerza física extraordinaria que no es capaz de controlar deviniendo de ese modo una posible amenaza para sus hermanos mayores— es, así, una especie de castigo a la transgresión social del núcleo parental que no ha sido convenientemente controlado y acotado, y esto a la vez sugiere cómo las interdicciones de la sociedad occidental van mucho más allá de los aspectos de la legalidad, haciéndonos cobrar consciencia de manera dolorosamente siniestra de la necesidad de abordar también las normas tácitas. Los Lovatt deciden en determinado momento «devolver» a su hijo a lo oculto, al secreto (como reza la definición de Schelling sobre lo siniestro que Freud retoma: «*se denomina UNHEIMLICH todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado*», citado en Freud, 1973b, 2487, en cursiva el original), internándolo en una institución que no habrían de volver a visitar. Pero Harriet se arrepiente y lo rescata —una nueva transgresión—, por lo que es aislada y relegada al único cuidado de su quinto hijo. Harriet atraviesa la angustia de los presagios siniestros al tomar su decisión y no ceder a las imposiciones.

veces el cuento del padre para hacernos partícipes de la recepción de los oyentes. La narración va adquiriendo tintes cada vez más inquietantes (como un siniestro presagio del futuro de la familia) cuando la niña protagonista del relato se encuentra con su doble (uno de los temas siniestros por excelencia según el ensayo freudiano) a partir de su reflejo en una charca, y emerge de esta para tirar a la otra al agua. Pero justo antes de concluir la historia, el padre es interrumpido por la abuela, quien considera la historia demasiado terrorífica, evitando así la satisfacción de la curiosidad infantil que interroga acerca de la identidad de aquella doble de la charca. La abuela pretende un cierre absoluto exponiendo que la niña del cuento consigue huir³⁶ y quedar a salvo, fuera de todo riesgo, reprimiendo cualquier otra posible resolución (Lessing, 2008, 53-56). De nuevo, como indicaba Barbauld, lo que mantenía a los niños apegados al cuento no era tanto el placer de la ficción y los recursos retóricos utilizados por el narrador,³⁷ sino la curiosidad que se impone al terror sin evitarlo.

Lo siniestro continúa siendo, todavía con los temas y motivos descritos por Freud, un recurso de gran interés para el público actual. Una reciente serie de televisión belga servirá como último ejemplo para concluir este recorrido y recoger algunas de sus aportaciones. Se trata de *Tabula Rasa*,³⁸ un *thriller* psicológico en el que la bailarina Annemie D’Haeze, la protagonista, sufre pérdida de la memoria reciente a causa de un accidente automovilístico. Cada vez que una vivencia pasa a ser olvidada (reprimida), una lluvia de arena roja cubre toda la escena. La serie comienza con el traslado de ella, su marido y su hija a la casa de la familia de Annemie para velar por la recuperación de esta, pero la presentación de la mansión envuelta en la semioscuridad, su sótano inundado y pequeños fenómenos inexplicables sirven como recurso de la cinta para anunciar algún tipo de catástrofe.³⁹ Junto con la protagonista (situándonos, pues, en su lugar), vamos reconstruyendo su historia a partir de toda una serie de indicios que a menudo son experimentados como sobrenaturales. Ante la imposibilidad de crear nuevos recuerdos, Annemie intenta guardar evidencias de sus descubrimientos (anotaciones, dibujos, repetición de frases) que al ser olvidadas retornan de un modo enigmático, difícil de descifrar, y devienen *in-familiares*. La relación con su hija, una niña de unos ocho años, se vuelve cada vez más complicada (siempre deja el plato vacío, aparece y desaparece misteriosamente, etc.), y pronto Annemie se ve envuelta en la desaparición de un individuo cuyo apellido (De Geest, que podríamos traducir por ‘el espectro’) facilita por su doble sentido esa ambigüedad tan propia de lo siniestro («De Geest no existe», pronuncia en alguna ocasión la protagonista, cuyo recuerdo del mismo ha sido borrado), por lo que acaba interna en un psiquiátrico. Hacia el final de la serie comprendemos que el

³⁶ Nuevamente la huida o alejamiento del conflicto es la alternativa que se propone para restablecer el orden, en lugar de utilizarlo para afrontar de otra manera la realidad.

³⁷ Aunque la función primera del cuento sería, como es habitual, eludir el aburrimiento y la atrofia propia de la inacción, como notara Burke.

³⁸ El simbolismo literario y pictórico de la Bélgica de fin del siglo XX, muy próximo cronológicamente al ensayo de Freud, ha creado toda una serie de obras de gran carga misteriosa y siniestra cuya ambientación y atmósfera es recuperada en la producción televisiva *Tabula rasa*.

³⁹ Como en las usuales ficciones en torno a la «casa encantada», esta simbolizaría, así, la psique de la protagonista y la dificultad en las relaciones familiares. Como sostiene Laura Mercader en su artículo sobre la genealogía femenina de la casa natal, esta remitiría a la relación con la madre, y podría considerarse como una metáfora del vientre materno (2017: 53-56). En el caso de Annemie, podríamos interpretar que el deterioro de la casa (partes encharcadas, grietas, etc.) remitirían a la relación con su propia madre, y los fenómenos extraños a lo ignoto de lo sucedido con su hija.

accidente de coche causante de sus pérdidas de memoria fue fatal para la niña, que no sobrevivió. Annemie, incapaz de recordar el accidente, y ante la decisión de su familia de protegerla de la dolorosa realidad, reprime también la ausencia real de la niña, con la que interactúa ante la impávida mirada de su marido. Los presagios angustiosos a la manera de signos que Annemie iba encontrando en cuadernos, supuestos dibujos de su hija, etc., eran así recursos de su mente para reconectarla con su pasado reciente —la llave de su intimidad, la astucia de su dolor, como diría Jünger— y revelarles la verdad sobre el accidente.

Con el recorrido trazado por el parecer de diversos autores acerca de la atracción por lo espantoso, hemos podido observar tentativas de diferente naturaleza que han apostado por la derivación placentera en la interacción de los elementos dolorosos con otros deleitosos, como la curiosidad vinculada con el ansia de novedad, la distracción del aburrimiento (transformada en diversión), la admiración por el artificio artístico (que aleja de la realidad, por otra parte, ese dolor) o la elevación moral del sujeto que goza estéticamente al entrar en juego la empatía y la virtud. Hemos observado también primero la sospecha, después la constatación, de impulsos destructivos (y autodestructivos) en el ser humano que reclaman espacio a otros (eróticos) de tipo contrario. Pero en aquellos impulsos se hallaba también una regresión al narcisismo primario, así como a una orientación hacia deseos reprimidos, acompañada de los miedos del individuo.

Con los últimos ejemplos aquí contemplados acerca de la experiencia de lo siniestro en la experiencia vital y en la estética hemos podido observar, además, la posibilidad de un giro positivo más allá del mero placer por lo siniestro: la canalización y la catarsis de lo espantoso vital a través de lo siniestro de la ficción; la curiosidad (no necesariamente placentera) que podría ayudar a la confrontación con conflictos o contratiempos; la vía de conexión con la intimidad reprimida que habrá de permitir, como aquello misterioso que quiere descubrirse a pesar del posible peligro que ello pueda conllevar, abordar angustias tanto individuales como sociales, al reelaborarlas.

Podemos considerar, finalmente, que si bien los diversos abordajes acerca de la atracción hacia lo espantoso se enmarcan en diferentes contextos de la tradición del pensamiento de la modernidad estética y se relacionan con las preocupaciones, búsquedas e inquietudes de cada momento histórico, desde la educación y la elevación moral del individuo durante la Ilustración, a la comprensión de la psique humana durante el inicio y el desarrollo de la teoría psicoanalítica, y más recientemente la exploración de los mecanismos de compensación ante su vertiente intrínsecamente negativa, hemos de tener en cuenta, asimismo, que, ante la complejidad humana, la búsqueda de estas respuestas requiere de acercamientos relativos, no absolutos, y que las limitaciones de estas pueden también considerarse como una apertura a diferentes posibilidades.

Referencias bibliográficas

- ADDISON, Joseph (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor. ISBN 84-7774-537-4.
- ANDELL, K., H. BERGROTH, M. L. HONKASALO (2020). «Uncanny experiences as therapeutic events», en S. SALMENNEMI, J. NURMI, I. PERHEENTUPA, H. BERGROTH (eds.), *Assembling Therapeutics. Cultures, Politics and Materiality* (pp. 188-205). Londres, New York: Routledge. Recuperado de <<https://www.taylorfrancis.com/books/e/9781351233392>> [11/03/2020]. ISBN 978-1-351-23339-2.
- ARISTÓTELES (1999). *Poética*. Madrid: Gredos. ISBN 84-249-1200-4.
- BARBAULD, Anna Laetitia (1773). «On the pleasure derived from objects of terror», en J. AIKIN, A. L. BARBAULD, *Miscellaneous Pieces, in Prose* (pp. 119-136), Londres: J. Johnson.
- BLUMENBERG, Hans (1995). *Nafragio con espectador*. Madrid: Visor. ISBN 8477745714.
- BURKE, Edmund (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos. ISBN 978-84-309-1428-5.
- CAILLOIS, Roger (1966). *Anthologie du Fantastique*. Tome I, París: Gallimard. ISBN 978-2070298518.
- CIXOUS, Hélène (1972). «La Fiction et ses fantômes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud», *Poétique* 10, 199-216. ISBN 978-2020035460.
- FALZEDER, E., E. BRABANT, A. HAYNAL (eds.) (1996). *The Correspondence of Sigmund Freud und Sándor Ferenczi*, vol. 2: 1914-1919. Cambridge, Londres: The Belknap Press of Harvard University Press. ISBN 978-0674174191.
- FREUD, Sigmund (1973a). «El poeta y la fantasía», en *Obras completas*, vol. II (pp. 965-969). Madrid: Biblioteca Nueva. ISBN 84-7030-232-9.
- FREUD, Sigmund (1973b). «Lo siniestro», en *Obras completas*, vol. II (pp. 2483-2505), Madrid: Biblioteca Nueva. ISBN 84-7030-232-9.
- FREUD, Sigmund (1992). *Más allá del principio de placer*, en *Obras completas*, vol. XVIII (pp. 1-62). Buenos Aires: Amorrortu. ISBN 950-518-594-4.
- GRIZZLE, Eric (2007). *Exploring Fear and Freud's The Uncanny*. Denton: UNT Digital Library. Recuperado de <<http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc3666/>> [02/03/2020].
- GUIOMAR, M. (1993). *Principes d'une esthétique de la mort*. París: Librairie José Corti. ISBN 2253065358.
- HOFFMANN, E.T.A. (1986). «El huésped siniestro», en *Cuentos*, 2. Madrid: Alianza. ISBN 8420601721.
- HUGO, Victor (1897). *La préface de Cromwell*. París: Société française d'imprimerie librairie.
- HUME, David (1998). «Sobre la tragedia», en *La norma del gusto y otros ensayos* (pp. 66-77). Barcelona: Península. ISBN 84-8307-089-8.
- JUNG, Carl Gustav (1955). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós. ISBN 84-493-0161-0.

- JÜNGER, E. (1995): *Sobre el dolor. Seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*. Barcelona: Tusquets. ISBN 978-84-7223-910-4.
- KANT, Immanuel (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Venezuela: Monte Ávila. ISBN 980-01-0397-X.
- LACAN, Jacques (1990). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós. ISBN 950-12-3977-2.
- LACAN, Jacques (2009). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 8. La Transferencia (1960-1961)*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós. ISBN 978-950-12-3976-8.
- LESSING, Doris (2008). *El quinto hijo*. Barcelona: Debolsillo. ISBN 978-84-8346-820-3.
- LONGINO (1979). «Sobre lo sublime», en DEMETRIO. *Sobre el estilo*; LONGINO. *Sobre lo sublime* (pp. 147-217). Madrid: Gredos. ISBN 84-249-3519-5.
- LOVECRAFT, H. P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar. ISBN 978-84-7702-667-9.
- LUCRECIO (2003). *La naturaleza*. Madrid: Gredos. ISBN 84-249-2683-8.
- MAUPASSANT, Guy de (2011). *Cuentos completos*. Madrid: Páginas de Espuma. ISBN 978-84-8393-084-7.
- MERCADER, Laura (2017). «La genealogía femenina de la casa natal». *Duoda*, 53: 53-85. Recuperado de <<https://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/329073/419677>> [10/03/2020].
- NIETZSCHE, Friedrich (1997). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza. ISBN 978-84-206-3320-6.
- NIETZSCHE, Friedrich (1998). *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza. ISBN 84-206-3395-X.
- PASCAL, Blaise (2012). *Pensamientos*. Madrid: Gredos. ISBN 978-84-249-2458-4.
- PLATÓN (2000). *Diálogos IV. República*. Madrid: Gredos. ISBN 84-249-2490-8.
- ROAS, David (2001). «La amenaza de lo fantástico», en D. ROAS (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Madrid: Arco/Libros. ISBN: 84-7635-453-3.
- ROAS, David (2008). «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en T. LÓPEZ PELLISA, F. A. MORENO SERRANO (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* (pp. 94-120). Madrid: Universidad Carlos III. ISBN 9788469187326.
- ROSENKRANZ, Karl (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero. ISBN 84-7896-036-8.
- SCHILLER (1873). «De la cause du plaisir que nous prenons aux objets tragiques»; «De l'art tragique», en *Oeuvres complètes*, vol. VIII. *Esthétique* (pp. 3-47). París: Hachette.
- SCHILLER (1992). *Lo sublime: de lo sublime y sobre lo sublime*. Málaga: Ágora. ISBN 84-85698-79-7.
- SHELLEY, Mary (2005). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Madrid: Cátedra. ISBN 84-376-1402-3.
- SHINER, Larry (2020). *La invención del arte. Una historia cultural*. Madrid: Paidós. ISBN 978-84-493-1640-1.

- SMUTS, Aaron (2007). «The Paradox of Painful Art», *Journal of Aesthetic Education*, 41(3): 59-76.
Recuperado de www.jstor.org/stable/25160238 [12/03/2020]. ISSN 00218510.
- SPARK, Muriel (2006). *Mary Shelley*. Barcelona: Lumen. ISBN 84-264-1552-0
- TATARKIEWICZ, Władysław (1991). *Historia de la estética. III. La estética moderna. 1400-1700*. Madrid: Akal. ISBN 84-7600-669-1.
- TRÍAS, Eugenio (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel. ISBN 84-344-1219-5.
- VALLEJO, R.; A. Sánchez-Barranco (2003). «Sabina Spielrein, la primera mujer que enriqueció la teoría psicoanalítica», *Revista de La Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 85: 107–122.
Recuperado de <http://bit.ly/1OFHk2s>. [12/03/2020].
- VALVERDE, José María (2003). *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel. ISBN 84-344-8736-5.
- ŽIŽEK, Slavoj (2010). *El acoso de las fantasías*. Madrid: Siglo XXI. ISBN 978-84-323-1400-1.

Filmografía citada

- DUTERTRE, F. (productora), M. CARO y J. P. JEUNET (directores). (1995). *La cité des enfants perdus* [cinta cinematográfica]. Francia, Alemania, España: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., Televisión Española (TVE), Tele München Fernseh Produktionsgesellschaft (TMG), France 3 Cinéma, Centre National de la Cinématographie (CNC), Canal+, Eurimages, Canal+ España, Procirep, MEDIA Programme of the European Union, Victoires Productions, Studio Image, Cofimage 4, Cofimage 5, Constellation, Lumière Pictures, Ossane, Phoenix Images.
- TARASOV, V. (productor) y A. TARKOVSKY (director). (1972). *Solaris* [cinta cinematográfica]. Unión Soviética: Mosfilm.
- VAN PASSEL, F. (productor), K. Beels y GOVAERTS (directores). (2017). *Tabula rasa* [serie de televisión]. Bélgica: Caviar Films, VRT, ZDF NEO, ZDF.