

TEXTO: LO BELLO Y LO SINIESTRO

AUTOR: Eugenio Trías

EDITORIAL: ARIEL 3ra edición, 2006

PRIMERA PARTE LO BELLO Y LO SINIESTRO

«Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar.»

RAINER MARIA RILKE

«Lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.»

SHELLING

En este escrito se quiere reflexionar sobre estos dos aforismos. La hipótesis a desarrollar es la siguiente: *lo siniestro constituye condición y límite de lo bello*. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado*. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebató. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético. El carácter apariencial, ilusorio —que a veces se llega a considerar fraudulento— del arte radica en esta suspensión. El arte camina a través de una maroma: el vértigo que acompaña al efecto estético debe verse en esta paradójica conexión. Por cuanto lo bello linda lo que no debe ser patentizado, es lo bello «comienzo de lo terrible que todavía puede soportarse». Por cuanto lo siniestro es «revelación de aquello que debe permanecer oculto», produce de inmediato la ruptura del efecto estético.

El arte de hoy —cine, narración, pintura— se encamina por una vía peligrosa: intenta apurar ese límite y esa condición, revelándola de manera que se preserve el efecto estético. ¿Es tal cosa posible o rozamos aquí una imposibilidad? El carácter catártico del arte puede hallar, en esta singladura, su prueba más elocuente. Como dice Novalis: «El caos debe resplandecer en el poema bajo el velo incondicional del orden».

Rebasar el marco clauso y limitado de una estética fundada en la categoría de lo bello fue la tarea conjunta de la filosofía kantiana (del idealismo alemán que la prolongó) y del romanticismo. Será preciso, antes que nada, evocar sucintamente esa revolución que suministra inteligibilidad al verso de Rilke, inconcebible en el seno de una estética limitada a

la categoría tradicional de belleza. El análisis de Kant de lo sublime significa, en este sentido, el giro copernicano en estética: la aventura del goce estético más allá del principio formal, mensurado y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello.

Que esa aventura al más allá (a lo infinito) hace tambalear el fundamento limitativo hacia abismos de excelsitud y horror, en unidad insobornable, facilita la transición, consumada por el romanticismo, entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de lo siniestro. Será por tanto necesario demorarse, primeramente, en el análisis kantiano de lo sublime, para aventurarse después en el análisis e inventario del tratamiento romántico de lo siniestro. De este modo se crearán los pilares que sustenten la hipótesis que aquí se quiere desarrollar.

1. DE LO BELLO A LO SUBLIME

Prevalece la presunción, desde la antigüedad grecorromana, de que lo bello implica armonía y justa proporción. Si bien en su esencia los platónicos y neoplatónicos —antiguos o renacentistas— concebían la belleza en su pura simplicidad espiritual y luminosa, no dejaban de aceptar ese carácter limitativo y formal, de armonía y proporción entre las partes, a la hora de definir la belleza subalterna incardinada en el mundo de la apariencia sensible. Tanto las estéticas de raíz estoica y vocación materialista como las estéticas de la belleza concebida como idea luminosa —estéticas de la armonía y estéticas de la luz— coincidían en definir la belleza en su presentación sensible en términos de medida y limitación. Su unidad, frente a las estéticas que se abren paso a mediados del siglo XVIII, radica en su coincidencia en rechazar del ámbito de lo bello cuanto implique o sugiera desproporción, desorden, infinitud o caos. De hecho, limitación y perfección era, para el griego, una ecuación incuestionable. Maldad, fealdad, falsedad, irracionalidad eran sinónimos de ilimitación e infinitud. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo. Esta presuposición, cuestionada primero por la teología patrística (y a partir de Nicolás de Cusa, en el renacimiento, por la filosofía y la «nueva ciencia»), mantiene su legitimidad en el ámbito de la estética hasta el siglo XVIII, demostrando la verdad de la reflexión de Hume acerca del arraigo y de la fuerza incommovible de las «creencias» y los «hábitos» estéticos, como si la sensibilidad mantuviera fidelidades que el espíritu había rechazado, retardando así los efectos revulsivos de los nuevos sistemas de pensamiento. Ciertamente que las ideas antigriegas de San Basilio y de San Gregorio de Nisa, que llegan con toda su fuerza sensible a San Agustín, sobre la divinidad plenipotenciaria e infinita, que no es forma o idea definida y limitativa sino, en connivencia con la gnosis, fundamento sin fundamento, abismo, infinitud, ideas sensibilizadas en imágenes que abren por vez primera el registro de lo sublime: el piélago profundo, la hoguera siempre ardiente (que ya Moisés había presenciado), la extensión del océano y de la arena del desierto, la luz cegadora, la luz potentísima que es de hecho y de derecho la tiniebla, todas estas imágenes, preparadas de forma todavía contenida por ese canto del cisne de la antigüedad grecorromana que fue el neoplatonismo, predisponen al espíritu para una aceptación, en territorios mundanales, de la noción de infinitud; aceptación que, sin embargo, sólo se consuma, con dificultad y con auténticos bautismos de sangre, en el seno del espíritu renaciente.

No es posible, en este contexto, explicar el modo histórico mediante el cual, difícilmente, va imponiéndose la ecuación más antagónica a la entraña espiritual griega, la que postula la identidad de infinitud y perfección. Únicamente puede señalarse que esta idea, insinuada por la teología judeocristiana, abre el campo de posibilidad a una reflexión sobre el *infinito positivo* como categoría ontológica y epistemológica que muy en último término, a mediados del siglo XVIII, alcanzará rendimiento en el terreno estético, subvirtiendo enteramente la sensibilidad y el gusto.

La categoría de lo sublime, explorada a fondo por Kant en la *Crítica del juicio*, significa el definitivo paso del Rubicón: la extensión de la estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello. En tanto el sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, desmadrados, caóticos, esta categoría, que un viaje por la cordillera alpina puede remover, lo mismo que la visión cegadora de una tempestad o la percepción de una extensión indefinida que sugiere desolación y muerte lenta, así un desierto arábigo, rompe el yugo, el *non plus ultra* del pensamiento sensible heredado de los griegos, abriendo rutas hacia el *Mare Tenebrarum*. La exploración del nuevo continente, iniciada por Kant de forma decisiva y decidida, correrá a cargo del romanticismo.

2. UN VIAJE EN DILIGENCIA HACIA PAISAJES IMPOSIBLES

A principios del siglo pasado, cierta tarde, una distinguida dama de mediana edad atravesaba en diligencia una zona especialmente boscosa e inhabitada de Gran Bretaña. Tras la cortina de la ventanilla podía verse un cielo sobrecargado de nubes amenazadoras. Frente a ella, un vejete estrafalario, vestido como un pordiosero, mal afeitado, no perdía ocasión en examinar los leves cambios de luz y atmósfera del paisaje. De pronto sucedió lo que se presentía y temía, un aguacero, un chaparrón, truenos, relámpagos, al tiempo que la luz se oscurecía y la diligencia zarandeaba a sus huéspedes, que se cuidaron de ajustar las ventanillas y las cortinas para no sufrir las intemperancias del viento huracanado y de la lluvia. Y he aquí que el viejo huésped que compartía con la dama distinguida, frente a frente, el mismo camarote, pidiendo disculpas por adelantado, levantóse, abrió su ventanilla, sacó la cabeza, el cuello y medio tronco a la intemperie, permaneciendo estático y rígido en esa difícil posición, medio cuerpo fuera, desafiando el balanceo del vehículo y las inclemencias del temporal. Con estupor apenas disimulado, la vieja no alcanzaba a comprender qué hiciera el buen viejo medio loco tanto tiempo en esa extraña posición. Una hora aproximadamente estuvo el viejo en ésas hasta que salió de su pasmada contemplación y, chorreando por todas partes, volvió a tomar asiento, excusándose de nuevo por tan inaudito proceder. Al fin la tímida mujer se decidió a preguntarle qué era lo que tan afanosamente buscaba o simplemente miraba. Y el viejo le contestó que «había visto cosas maravillosas y nunca vistas». Picada de la curiosidad la dama entreabrió la ventanilla, asomó la cabeza, hasta que, perdiendo toda resistencia, se asomó con generosidad. El viejo le había sugerido: «debe, eso sí, mantener muy abiertos los ojos».

Repitió la hazaña del viejo estrafalario y a fe que fueron paisajes imposibles los que se cruzaron por sus ojos bien abiertos.

Años después la misma dama, que residía habitualmente en Londres y poseía amistades aficionadas a la pintura, decidió complacer su propia curiosidad ante una exposición de un pintor discutidísimo y tenido por estrafalario, llamado Turner, quien, al decir de sus adversarios, pintaba lo que ningún ojo humano había visto (ni el suyo propio, por supuesto). Mientras merodeaba por la exposición y antes de reparar en los lienzos, de los que se le cruzaban ciertas manchas amarillas y verdosas, se entretuvo en oír los comentarios de entendidos que aseguraban no existir en ningún lugar del planeta Tierra imágenes como las que ese loco pintor de lo fantástico pretendía hacer valer. Eran tan desaprobadora las opiniones, daban lugar esos cuadros, a lo que podía ver, a tales señales de burla, de desprecio o de franca irrisión, que nuestra dama, movida acaso por la piedad, decidió al fin detenerse a contemplar una de las composiciones, la que más cerca de ella estaba. Y he aquí que, con sorpresa imposible de disimular, vio justamente aquello mismo que había visto años atrás a través de la ventanilla de la diligencia. Entonces comprendió quién era ese viejo loco y pordiosero que había tenido delante suyo. Y presa de voluntad retributiva empezó a gritar, congregando en torno suyo a todo el público de la exposición: «¡Pero si yo lo vi, vi todo esto con mis propios ojos!»

¿Será preciso recordar que todavía a mediados del siglo XVIII lamentaba un viajero «condenado» a atravesar la cordillera alpina por razones de negocio «esas formas caóticas carentes de gracia y de belleza, ese compendio de horrores y fealdades que son los Alpes con sus repugnantes extensiones nevadas, malformaciones irregulares y glaciares»? Por supuesto, el viajero cerraba la ventanilla y la cortina para no ver tales espantos.

Bastarán estas anécdotas para mostrar el cambio que se opera en la piel sensible del hombre occidental en el crepúsculo del siglo XVIII. La reflexión kantiana sobre el sentimiento de lo sublime será, en este sentido, la más sólida sustentación del nuevo sentimiento de la naturaleza y del paisaje que se produce en ese siglo de las luces enamorado secretamente de las sombras.

3. EL ANÁLISIS KANTIANO DEL SENTIMIENTO DE LO SUBLIME.

En primer lugar el sujeto aprehende algo grandioso (muy superior a él en extensión material) que le produce la sensación de lo informe, desordenado y caótico. La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa: siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante ese objeto que le excede y le sobrepasa. Lo siente como amenaza que se cierne sobre su integridad. A ello sigue una primera reflexión sobre la propia insignificancia e impotencia del sujeto ante el objeto de magnitud no mensurable. Pero esa angustia y ese vértigo, dolorosos, del sujeto son combatidos y vencidos por una reflexión segunda, supuesta y confundida con la primera, en la que el sujeto se alza de la conciencia de su insignificancia *física* a la reflexión sobre su propia superioridad *moral*. Ello es posible en razón de que el objeto inconmensurable remueve física, sensiblemente en el sujeto una Idea de la Razón.

Idea que es, por definición que la distingue del concepto del entendimiento, concepción de lo infinito (en nuestra alma, en la naturaleza, en Dios). El objeto físico infinito sensibiliza, por tanto, la idea racional-moral de infinitud. Con lo que el sujeto alcanza así conciencia de su propia superioridad *moral* respecto a la naturaleza, que, sin embargo, evoca y remueve en él, al presentarse caótica, desordenada y desolada, la idea de infinito, dada así sensiblemente como presencia y espectáculo. Lo infinito se mete así en nosotros, en nuestra naturaleza anfibia de espíritus carnales. Se trata, pues, de un proceso mental cuyo recorrido sigue cinco etapas:

1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado.
2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y de temor.
3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable.
4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (Infinito de la naturaleza, del alma, de Dios).
5. Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria. El hombre «toca» aquello que le sobrepasa y espanta (lo inconmensurable); lo divino se hace presente y patente, a través del sujeto humano, en la naturaleza; con lo que el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto. El romanticismo no hará sino elevar a programa y a ejercicio artístico este fondo ideológico promovido por el viejo Kant de la *Crítica del juicio*.

El sentimiento de lo sublime se alumbrá, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer. El objeto que lo remueve debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto. Es un objeto que, de aproximarse a él el individuo que lo aprehende, quedaría destruido o en trance de destrucción. Ese objeto puede ser un huracán, un ciclón, un tifón; o algo que, cuando menos, constituye para el sujeto una angustiosa amenaza: el océano sin límites, el desierto desolado. No en vano el desierto era considerado por las viejas religiones dualistas maniqueas la morada del príncipe de los infiernos, el reino mismo de la Nada o la emergencia sensible del abismo sin fondo y sin fundamento. Para poder ser gozado — requisito kantiano del sentimiento estético— el objeto debe ser contemplado a distancia: sólo de ese modo se aseguraría el carácter «desinteresado» de la contemplación.

Pero el sujeto experimenta a la vez un sentimiento placentero, resultado de un conflicto interno: se sobrepone al miedo y a la angustia mediante un sentimiento de placer más poderoso que, teñido y tamizado por ese miedo y esa angustia, se vuelve más punzante y más picante. Y Kant pregunta por la fuente de donde extrae el sujeto ese placer que actúa como contracarga a la violencia amenazadora del objeto.

Para lo cual orienta la investigación en la línea crítica que le es característica, desviando la atención del objeto al sujeto. En la explicación de las estructuras del sujeto hallaremos, pues, la solución. El objeto material es únicamente pretexto y ocasión para que el sujeto remueva alguna de sus facultades. Pero, no se olvide, ese pretexto y ocasión, en tanto dato sensible, es *conditio sitie qua non* para que esa remoción se produzca. La pregunta es, entonces, cuáles son las facultades removidas.

No, desde luego, el entendimiento, que ante el dato sensible formalizado por las estructuras de la sensibilidad, espacio y tiempo, añade un concepto limitativo y determinado que no es apto para la aprehensión de lo que excede forma y limitación. El entendimiento, condenado a explorar la isla de la razón y a trazar el mapa categorial mediante el cual determina los contenidos sensoriales, nada puede saber de lo que se sitúa más allá de las playas costeras, dejando a la razón la pregunta inquieta y angustiada de cuanto excede esas fronteras visuales: lo que rebasa el límite del horizonte. De nada sirve, pues, el entendimiento respecto a un objeto que pone en suspensión todo límite. En este punto el sentimiento de lo sublime se diferencia del sentimiento de lo bello. Pues si éste, al pensar de Kant, presupone la intervención, sin concepto, del entendimiento sobre el dato sensible (a través de la imaginación), creando un libre juego entre ambas facultades, la de imaginar y la de entender, el sentimiento de lo sublime, que se despierta también a través de una incitación necesaria de la sensibilidad, conecta ésta —y la imaginación— con una facultad superior al entendimiento, aquella facultad que plantea problemas sin hallarles solución y a la que Kant denomina Razón.

Facultad que pregunta legítimamente por el principio y fin del universo y por el destino, origen y duración del alma humana; y en última instancia por el creador de naturaleza y alma; facultad que piensa como problema en ideas que no pueden ser determinadas conceptualmente y que resumen los enigmas primordiales, principales, que asolan al hombre en su paso por la tierra. Es la razón la que piensa en la idea-problema que resume sus cuestiones en torno al alma del sujeto, al mundo y a la divinidad, la idea de infinitud. Es, pues, el Infinito la Idea propia y pertinente de la Razón.

El sentimiento de lo sublime, por lo tanto, une intrínsecamente un dato de la sensibilidad (océano encrespado, tromba marina, cordillera alpina, fosa del océano, tiniebla» de la noche sin luna y sin estrellas, desierto crepuscular) con una idea de la razón, produciendo en el sujeto un goce *moral*, un punto en el cual la moralidad se hace placentera y en donde estética y ética hallan su juntura y síntesis. En esa síntesis halla el hombre un móvil para su obra de carácter sensible, concediendo a la idea racional, cuyo rendimiento práctico fue expuesto por Kant en la *Crítica de la razón práctica*, un agarradero de imagen y de vivencia. El hombre *siente* en sí mismo su magnitud y su destino a la vez que su pequeñez (una mera pluma agitada por el viento del universo en infinita expansión). Siente sensiblemente esa dignidad que en la segunda crítica había sido concedida como «sentimiento moral», único lazo del sentimiento y de la idea de deber.

4. DE LO SUBLIME A LO SINIESTRO

El sentimiento estético no quedará ya, en y después de Kant, restringido a la categoría limitativa de lo bello. Objetos que carecen de armonía y justa proporción entre los elementos que los componen podrán ingresar en el campo de la sensibilidad, conectando esta facultad con la facultad, superior al entendimiento, de la razón. El idealismo alemán llevará hasta la consumación esta incursión kantiana, ensanchadora del ámbito de lo estético, en la esfera que registra el sentimiento de lo sublime. La presentación sensible de la Idea Racional (Espiritual) será, para Hegel, que lleva hasta las últimas consecuencias la reflexión estética kantiana, el ámbito mismo de la estética. Lo bello y lo sublime serán, por tanto, sintetizados en una única categoría, en la que el dato sensible (y su limitación) y el espíritu infinito entran en conexión. Lo bello será, desde entonces, conceptuado de tal modo que en él se halle sintetizado y totalizado lo que todavía Kant diferenciaba como «bello» y «sublime». La belleza será presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito. Schelling, Krause, Hegel asumirán, junto con los filósofos de la naturaleza y los románticos, estas premisas como presupuestos de su reflexión estética. Lo bello será comienzo, iniciación, punto de partida de un periplo y singladura hacia el corazón mismo de lo divino. Pero ese viaje, a través de la selva oscura, no estará falto de peligros y de inquietudes. Y el carácter tenebroso de esa divinidad oculta, tan sólo manifiesta sensiblemente a través de aquello que nos arrebató por instantes de la cárcel de nuestra limitación, hará preguntar a poetas y pensadores sobre el rostro y la faz de esa divinidad de la que tan sólo percibimos sensiblemente algunos velos. Divinidad atormentada y en lucha y contradicción consigo misma, como, desde distintos puntos de vista, la concebirán Hegel, Schopenhauer y el joven Nietzsche. ¿Será Dios o será Satán lo que a través de ese viaje iniciático que poesía y arte realizan se revela? ¿Será un rostro espléndido, como aquel rostro luminoso que irradiaba a través de los círculos de las hipóstasis inferiores, tal como lo entreveía el renacentista Marsilio Ficino, lo que entonces se nos patentice? ¿Sería una luz cegadora ante la que cede toda visión y sólo puede alcanzarse en la tiniebla? ¿Será ese Dios Tiniebla, el corazón de la tiniebla, el fondo oscuro y siniestro de una deidad atormentada en sus desgarramientos, conceptuable como dolor y voluntad o como Uno primordial en perpetuo autodesgarramiento? ¿O esa oscuridad y esa tiniebla será el último velo, angustioso velo, que a modo de noche oscura impide el vuelo terminal, aquél en el curso del cual se logra dar «a la caza, alcance»?

La inquietud que estas preguntas traslucen abre, sin duda, la curiosidad sensible e intelectual hacia ese fondo del ser que, desde nuestra limitación, presentimos como un abismo sin fondo y registramos como vértigo esencial. La faz presumiblemente siniestra de la divinidad invita así al pensamiento sensible a rebasar la categoría de lo sublime en la categoría de lo siniestro.

Desde estas consideraciones cobra toda su significación el aforismo de Rilke: «Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar». Y ese comienzo nos aventura, como tentación, hacia el corazón de la (tiniebla, fuente y origen, feudo de misterios, que «debiendo permanecer ocultos», producen en nosotros, al revelarse, el *sentimiento* de lo siniestro.

5. LO SINIESTRO COMO CATEGORÍA LINGÜÍSTICA

I

«Hasta Bivar ovieron agüero dextero/ desde Bivar ovieron agüero sinistro»: ésta es la primera utilización del término en castellano, en el poema del Mío Cid. Opuesto a diestro, en sentido local y simbólico, siniestro hace referencia a zurdo y torcido. Agüero siniestro es mal agüero: ya en su inicio el término se asocia al hado malo, al destino aciago, a la suerte torcida. Ave de mal agüero es, entonces, pajarraco siniestro, portador de infortunio. El hado malo puede provenir de un encantamiento o sortilegio que ciertos seres pueden producir con sólo echar una mala mirada el mal de ojo. Una mirada atravesada o envidiosa puede producir un rumbo torcido en el ser que ha sido «fascina do» (como cuando la serpiente áspid «fascina» a su víctima tornándola estática por hipnosis con sólo mirarla). Envidia; viene de *invidia*, del verbo *invideo*: mirar con recelo, mira maliciosa o rencorosamente, dirigir una mirada maligna sobre otro; y de ahí envidiar, estimar algo — objeto o atributo— que está en posesión de otro. Se sobreentiende que esa mirada envidiosa produce el infortunio en quien se deposita, de ahí que el mal de ojo de esa mirada pueden producirlo algunos seres provistos de poderes (brujos). De hecho, siniestro hace referencia también al efecto que resulta del ejercicio de un poder malévolo que se ejerce, generalmente a distancia, por contacto o sustracción de objeto, o por simple arrojamiento de mirada, sobre un ser desprevenido. Ese efecto es siempre una torcedura en el rumbo vital, un malfortunio, un hado desdichado. Uno de los sobrenombres más expresivos de Satanás, el adversario de Dios, es El Envidioso.

El término siniestro traduce insuficientemente el término alemán *Unheimlich*, utilizado por Freud en su intento por conceptualizar y teorizar lo que ese término recubre. La monografía freudiana puede servirnos de guía y de ilustración para el tema que ahora queremos evocar: la determinación del concepto de lo siniestro.

II

La definición de Freud de *das Unheimliche* es enormemente sugestiva: lo siniestro «sería aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás». El problema que Freud se plantea es entonces, «bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras».

Definición paradójica, por cuanto, como señala Freud, «la voz alemana *unheimlich* es, sin duda, el antónimo de *heimlich* (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación *no* es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas: de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro».

Frente a quienes, como Jentsch, se ciñen a esta asimilación superficial de lo siniestro a «algo en lo que uno se encuentra desconcertado y perdido», Freud se propone superar

esa ecuación siniestro = insólito, profundizado en la significación de aquello que, siendo insólito, llega a resultar siniestro.

Para lo cual se ciñe a la significación del término *Unheimlich*, antónimo de *Heimlich* (hogareño, doméstico, conocido, familiar) hasta encontrar, en el mismo término *Heimlich*, una significación paradójica que obligará a concebir, en una nueva vuelta de tuerca, la relación dialéctica de la pretendida oposición.

Heimlich significa «propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, confidencial, lo que recuerda el hogar, perteneciente a la casa o a la familia; lo acostumbrado; *Die Heimlichen* son los íntimos, *heimliche Rat*, consejo íntimo. Se dice de los animales mansos y domésticos, contrarios a los animales salvajes; algo que evoca bienestar: confortable, protector, hospitalario».

De esta primera acepción deriva lógicamente la segunda, que nos lleva cerca del problema: *Heimlich* significa, por extensión, secreto, oculto, algo que los extraños no pueden advertir; de donde *Geheim*, secreto y *Geheimnis*, misterio. Se habla de reuniones *heimlich* (clandestinas), de conducirse *heimlich* (misteriosamente); de amores y pecados *heimlich* (secretos), de lugares *heimliche* (que el recato obliga a ocultar). Lugar *heimlich* puede ser el retrete; artes *heimliche* son artes ocultas, así la magia; partes *heimlich* del cuerpo humano son las partes pudendas.

Unheimlich es algo inquietante, que provoca un terror atroz; sentirse *unheimlich* es sentirse incómodo. El sentido de *Unheimlich* se opone a la primera significación de *heimlich*, pero no a la segunda. Como dice Freud, «*Heimlich* significa lo que es familiar, confortable, por un lado; y lo que es oculto, disimulado, por el otro. *Unheimlich* tan sólo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos y no como contrario del segundo».

Schelling habla de la necesidad de «velar lo divino y rodearlo de cierta *Unheimlichkeit*, misterio»: en este sentido *Unheimlich* y *Heimlich* vienen a significar lo mismo: lo misterioso, oculto y secreto. *Unheimlich*, dirá Schelling, es «todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado». En este aforismo el sentido de *Unheimlich* se superpone al segundo sentido de *heimlich*. Podría afirmarse lo siguiente: es siniestro aquello, *heimlich* o *unheimlich*, que «habiendo de permanecer secreto, se ha revelado». Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible.

De este análisis lingüístico pasa Freud a un inventario temático de lo que el término siniestro recubre en cuanto a objetos y situaciones.

6. INVENTARIO TEMÁTICO DE MOTIVOS SINIESTROS

Kant, con su *Crítica del juicio*, levanta el acta inaugural del romanticismo: abre el núcleo ideológico que lo hace posible.

Freud, con su hermoso libro *Lo siniestro*, recapitula el romanticismo: efectúa un lúcido inventario temático de una de las exploraciones más características de este movimiento: la determinación sensible y conceptual de lo siniestro.

Al término siniestro asocia Freud, una vez efectuada la determinación lingüística del término, personas, cosas y situaciones que pueden resumirse en las siguientes:

1.- Un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortuno (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia).

2.- Un individuo siniestro, portador de maleficios y presagios funestos para el sujeto, tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el padre). El tema del doble se asocia, obviamente, con el lema de lo siniestro.

3.- «La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado»: figuras de cera, muñecas sabias y autómatas. Así una mujer cuya belleza estribe en ese punto sutil de unión entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida. Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto electo siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo.

4. La repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, en genuino retorno de lo mismo; repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural, acompañado del sentimiento de *deja vu*; dicha repetición sugiere cierta familiaridad muy placentera respecto a lo que entonces se vive (en caso de que la repetición quede tan sólo sospechada) o bien cierta sensación de horror, fatalidad y destino (en caso de que la repetición sea flagrante).

5. Unas imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano, órganos muy íntimos y personales como los ojos o como el miembro viril. Imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos. Estas imágenes producen un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico cuando el ser despedazado es un ser vivo aparente, que parece humano sin serlo: así la muñeca Olimpia en la narración de Hoffmann *El arenero*, despedazada por su creador o pigmalión.

Miembros separados que se autonomizan y cobran actividad independiente: unos pies que danzan solos.

6. En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización *absoluta* de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, se-micensurado). Freud alude a un paciente suyo que, en ocasión de haber ocupado un huésped una habitación de hotel que él había reservado, exclamó «¡Ojalá se muera esa noche!», deseo optativo que se realizó, como pudo comprobar a la mañana siguiente: el huésped había muerto esa misma noche. El carácter siniestro de Kurtz, el personaje buscado por el narrador de la novela de Conrad *El corazón de las tinieblas*, estriba en que «ese espíritu iniciado en el fondo de la nada» hacía realidad todos sus sueños, sin censura ni elaboración ninguna, sin mediación entre lo fantástico y lo real.

Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad.

Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. *Lo fantástico encarnado*: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro.

De hecho, lo siniestro conduce al sujeto a la fuente de los temores y deseos (interconexos) que lo constituyen en sujeto: temor a la castración, al decir de Freud, temor al deseo de castrar al rival (progenitor o hermano). La arena contra los ojos, tema recurrente en la narración citada de Hoffmann y comentada ampliamente por Freud, sería expresiva de la traslación metafórica de ese deseo y ese temor. El despedazamiento de la autómatas —de la muñeca Olimpia del cuento de Hoffmann— sugeriría el mismo sentimiento ambivalente.

El cuento de Hoffman *El arenero* constituye, en este sentido, el más lúcido inventario de motivos románticos de lo siniestro: en él están presentes los seis rasgos antes determinados. En él basa Freud su profundo análisis. El resumen que da Freud de esta estupenda narración puede servirnos de apoyo para sustentar las tesis avanzadas en este capítulo.

7. EL ESTUDIANTE NATANIEL, LA MUÑECA OLIMPIA Y EL ARENERO SINIESTRO

El estudiante Nataniel, con cuyos recuerdos de infancia comienza el cuento fantástico, a pesar de su felicidad actual (está prometido con una bella mujer que se llama Clara) no logra alejar de su ánimo las reminiscencias vinculadas a la muerte horrible y misteriosa de su

amado padre. En ciertas noches su madre solía acostar temprano a los niños, amenazándolos con que «vendría el hombre de arena» [una versión germánica de nuestro hombre del saco], y efectivamente, el niño oía cada vez los pesados pasos de un visitante queretenía a su padre durante la noche entera. Interrogada la madre respecto a quién era ese «arenero», negó que fuera algo más que una manera de decir, pero una niñera pudo darle informaciones más concretas: «Es un nombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con las cuales comparten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien».

Aunque el pequeño Nataniel tenía suficiente edad e inteligencia para no creer tan horripilantes cosas del arenero, el terror que éste le inspiraba quedó, sin embargo, fijado en él. Decidió descubrir qué aspecto tenía el arenero, y una noche en que nuevamente se le esperaba, escondiéndose en el cuarto de trabajo de su padre. Reconoce entonces en el visitante al abogado Coppelius, personaje repulsivo que solía provocar temor a los niños cuando, en ocasiones, era invitado para almorzar; así, el espantoso arenero se identificó para él con Coppelius. Ya en el resto de la escena, el poeta nos deja en suspenso sobre si nos encontramos ante el primer delirio de un niño poseído por la angustia o ante una narración de hechos que, en el mundo ficticio del cuento, habrían de ser considerados como reales. El padre y su huésped están junto al hogar, ocupados con unas brasas llameantes. El pequeño espía oye exclamar a Coppelius: «¡Vengan los ojos, vengan los ojos», se traiciona con un grito de pánico y es prendido por Coppelius, que quiere arrojarle unos granos ardientes del fuego a los ojos, para echarlos luego a las llamas. El padre le suplica por los ojos de su hijo y el suceso termina con un desmayo seguido por larga enfermedad. Quien se decida por adoptar la interpretación racionalista del «arenero» no dejará de reconocer en esta fantasía infantil la influencia pertinaz de aquella narración de la niñera. En lugar de granos de arena, son ahora brasas encendidas las que quiere arrojarle a los ojos, en ambos casos para hacerlos saltar de sus órbitas.

Un año después, en ocasión de una nueva visita del «arenero», el padre muere en su cuarto de trabajo a consecuencia de una explosión y el abogado Coppelius desaparece de la región sin dejar rastro.

Esta terrorífica aparición de sus años infantiles, el estudiante Nataniel la cree reconocer en Giuseppe Coppola, un óptimo ambulante italiano que en la ciudad universitaria donde se halla viene a ofrecerle unos barómetros, y que ante su negativa exclama en su jerga: «¡Eh! ¡Nienti barometri, niente barometri! —ma tengo tambene bello oco... bello oco». El horror del estudiante se desvaneció al advertir que los ojos ofrecidos no son sino inofensivas gafas; compra a Coppola un catalejo de bolsillo y con su ayuda escudriña la casa vecina del profesor Spalanzani, logrando ver a la hija de éste, la bella pero misteriosamente silenciosa e inmóvil Olimpia. Al punto se enamora de ella tan perdidamente que olvida a su sagaz y sensata novia. Pero Olimpia no es más que una muñeca automática cuyo mecanismo es

obra de Spalazani y a la cual Coppola —el arenero— ha provisto de ojos. El estudiante acude en el instante en que ambos creadores se disputan su obra; el óptico se lleva la muñeca de madera, privada de ojos, y el mecánico, Spalanzani, recoge del suelo los ensangrentados ojos de Olimpia, arrojándoselos a Nataniel y exclamando que es a él a quien Coppola se los ha robado. Nataniel cae en una nueva crisis de locura y, en su delirio, el recuerdo de la muerte del padre se junta con esta nueva impresión:

«¡Uh, uh, uh! ¡Rueda de fuego, rueda de fuego! ¡Gira, rueda de fuego! ¡Lindo, lindo! ¡Muñequita de madera, uh!... hermosa muñequita de madera, baila... baila...!» Con estas exclamaciones se precipita sobre el supuesto padre de Olimpia y trata de estrangularlo.

Restablecido de su larga y grave enfermedad, Nataniel parece estar por fin curado. Anhela casarse con su novia, a quien ha vuelto a encontrar. Cierta día recorren juntos la ciudad, en cuya plaza principal la alta torre del ayuntamiento proyecta su sombra gigantesca. La joven propone a su novio subir a la torre, mientras el hermano de ella, que los acompaña, les aguardará en la plaza. Desde la altura, la atención de Clara es atraída por un personaje singular que avanza por la calle. Nataniel lo examina a través del anteojo de Coppola, que acaba de hallar en su bolsillo, y al punto es poseído nuevamente por la demencia, tratando de precipitar a la joven al abismo y gritando: «¡Baila, baila, muñequita de madera!» El hermano, atraído por los gritos de la joven, la salva y la hace descender a toda prisa. Arriba, el poseído corre de un lado para otro, exclamando: «¡Gira, rueda de fuego, gira!», palabras cuyo origen conocemos perfectamente. Entre la gente aglomerada en la plaza se destaca el abogado Coppelius, que acaba de aparecer nuevamente. Hemos de suponer que su visión es lo que ha desencadenado la locura en Nataniel. Quieren subir para dominar al demente, pero Coppelius dice, riendo: «Esperad, pues ya bajaré solo». Nataniel se detiene de pronto, advierte a Coppelius, y se precipita por sobre la balaustrada con un grito agudo: «¡Sí! ¡Bello oco, bello oco!» helo allí, tendido sobre el pavimento, su cabeza destrozada... pero el hombre de la arena ha desaparecido en la multitud.

8. FAMILIARIDAD INHÓSPITA DE LO BELLO Y LO SINIESTRO

Freud recapitula su análisis de lo siniestro con la siguiente definición del concepto que este término expresa: «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». Se repite, pues, algo familiar e íntimo, pero olvidado por medio de la censura, superado y refutado por la conciencia del sujeto. «En cuanto *sucede* algo en esta vida, susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro, y es como si dijéramos: «De modo que es posible matar a otro por la simple fuerza del deseo: es posible que los muertos sigan viviendo y que reaparezcan en los lugares donde vivieron». En lo siniestro parece producirse en lo real una confirmación de deseos y fantasías que han sido refutados por el choque del sujeto con la realidad: así la inmortalidad, la resurrección de los muertos en esta vida, la producción, por efecto del puro pensamiento, de efectos reales sin concurso de actividad.

En el cuento de Hoffman aparece lo siniestro, en su intrínseca articulación con lo fantástico-realizado, en la muñeca Olimpia, mixto de vida y cuerpo inerte; en el despedazamiento de la muñeca, brutal ruptura de la ficción que se tiene por real (y que da a lo real un carácter más fantástico que la ficción); en la repetición de la presencia del arenero, metamorfoseado en vendedor de anteojos; en la repetición promovida por el sujeto de su aventura con Olimpia con el reanudamiento de su relación con Clara, su antigua novia; en el carácter de *doble* del arenero, acompañante y colaborador del padre del sujeto y del profesor supuesto padre de Olimpia. Toda la narración es un continuo traer a presencia, con medios artísticos, lo siniestro, pero de tal suerte que lo real y lo ficticio se hilvanan con tal ambigüedad —y sabiduría— que el efecto artístico queda siempre preservado. Todo puede leerse en doble lectura, según una interpretación realista-racionalista y visionaria-fantástica, sin que ninguna de ellas, exclusiva, pueda captar la riqueza de la narración. Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo.

Nuestra hipótesis sobre la articulación de lo bello y de lo siniestro puede, desde ahora, perfilarse. En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico; nada, pues, que exceda o extralimite nuestro horizonte. Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales. Esa presencia familiar, muñeca Olimpia, se presenta a nuestros ojos, identificados por momentos con los ojos del estudiante Nataniel, como una presencia emisaria de horrores presentidos y temidos, pero acaso secretamente deseados. Esa presencia doméstica, el amigo y colaborador del padre, el vendedor ambulante de barómetros y anteojos, revela de pronto subterráneas corrientes de nuestros ocultos deseos criminales (arrancar los ojos al rival, arrojar brasas a los ojos del progenitor); revelación que se enmascara en la permuta de posición del sujeto paciente y del verdugo.

9. CONCLUSIÓN PROVISIONAL

Podemos ahora redondear y enriquecer nuestra hipótesis, perfilando lo que consideramos condición y límite de la belleza: algo siniestro, desde luego; pero que, precisamente por serlo, se nos presenta bajo rostro familiar. La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que se revelará ficción, realiza una ficción que a la larga se sabrá ficción de segundo grado. En ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentido; sin esa presencia —velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa— el arte carecería de vitalidad. Lo que hace a la obra de arte una *forma viva*, según la célebre definición de Schiller, es esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo. No se reprimen

las fuentes de la vida —de ahí que esa forma aparentemente inerte e inorgánica tenga, como la muñeca Olimpia plena vida y organicidad; pero no se revelan ni patentizan cruda y tercamente en lo real (el arte no puede nunca ser realista) y los deseos más secretos de la especie. El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad.

De ahí que sea pertinente hablar de «velo» y «velo de Maya» para referirse al carácter formal y apariencial de la obra estética. Velo a través de cuya forma ordenada «debe resplandecer el caos», como podría decirse apurando el aforismo de Novalis. La pregunta, entonces, no se hace esperar: ¿Cuál es el estatuto ontológico de ese «velo» que es la belleza? ¿Qué es lo que se da a la visión cuando se descorre el velo, qué hay tras la cortina rasgada?

Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y de excremento. Ese agujero ontológico queda así poblado de telarañas de imagen que muestran ante el ojo atónito, retornado a sus primeros balbuceos visuales, las más horribles y espeluznantes devoraciones, amputaciones y despellejamientos. ¿Puede el arte mostrar, sin mediación, en toda su crudeza de horror y pesadilla esas imágenes? ¿Cómo, bajo qué condiciones, mediadoras, transformadoras, puede hacerlo?

Podemos desde ahora formular nuestra hipótesis, convenientemente enriquecida:

1. Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello.
2. Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo.
3. La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos.

El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que «a punto está» de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ceguera, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte —el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores— se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya «última palabra» de la obra artística —ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva. Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción.