

# Vacaciones exitosamente ominosas

*The White Lotus* | Mike White | 2021

María Agustina Brandi\*

Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana, Universidad Nacional de Córdoba

Recibido 22/10/2023; aprobado 4/11/2023

## Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo abordar la noción de lo ominoso infantil a raíz de las formulaciones que Sigmund Freud realizó en 1919, e intentará ubicar de qué manera se puede ejemplificar este concepto en la serie del director Mike White, *The White Lotus*. En primer lugar se ubicará la noción de “forma-serie” desarrollada por Gérard Wajcman a los fines de dar lugar a la función de las series en el mundo contemporáneo, a diferencia del cine, y se localizarán algunos aportes del autor al respecto. Por otra parte, se examinarán algunas escenas de la serie que interpelan las nociones de éxito y fracaso tal como se conciben en la civilización actual y otras escenas factibles de articular con aquello que Jacques Lacan nombra en 1967 como “el niño generalizado” y su correlato con los procesos de segregación.

**Palabras clave:** forma-serie | ominoso | niño generalizado | goce | éxito | fracaso

## Successfully ominous vacation

## Abstract

The aim of this work is to address the notion of the infantile ominous following the formulations that Sigmund Freud made in 1919, and will try to locate how this concept can be exemplified in the series by director Mike White, *The White Lotus*. Firstly, the notion of “series-form” developed by Gérard Wajcman will be located in order to give rise to the function of series in the contemporary world, unlike cinema, and some of the author’s contributions in this regard will be located. On the other hand, some scenes from the series will be examined that question the notions of success and failure as they are conceived in current civilization and other scenes that can be articulated with what Jacques Lacan named in 1967 as “the generalized child” and its correlate with segregation processes.

**Keywords** series-form | ominous | generalized child | enjoyment | success | failure

## Lo que las series pueden delatar

Cuando Freud desarrolla *El malestar en la cultura* (1930 [1992]), advierte que se resiste a realizar una crítica de la situación cultural norteamericana de aquel entonces, pero esboza (en el quinto capítulo) que mientras en Europa se sostenía con facilidad la identificación vertical al líder, en Estados Unidos primaba la identificación horizontal entre los miembros de la sociedad.

Sienta así las bases de lo que décadas más tarde Jacques-Alain Miller retomará para formalizar el sintagma que dará nombre al seminario que dictó en (1996-1997 [2006]). Miller localiza en ese texto de la obra freudiana “el presentimiento del Otro que no existe” (p.17).

Uno de los primeros aspectos al dar apertura a dicho seminario, es una elucidación bien conocida para el psi-

coanálisis, relativa a su época, a su contexto y a la imposibilidad de abstraerse de él. En esta ocasión, Miller plantea algo más puntual y es que las referencias de lo que se abordará se encontrarán en los fenómenos de la civilización norteamericana, y es contundente: “los síntomas de la civilización deben primero descifrarse en los Estados Unidos” (op. cit.).

En este punto nos interesa la articulación que encontramos en los desarrollos de Gérard Wajcman en *Las series, el mundo, las crisis, las mujeres* (2019) respecto al lugar del cine y de las series en la cultura de norteamérica.

El desarrollo de Wajcman es que la serie no es simplemente un género, es una forma, dirá “forma-serie” (p.12), un lenguaje del mundo, de lo que funciona o contrariamente, de lo que no funciona en nuestro mundo.

\* agusbrandi@gmail.com

De alguna manera realiza una contraposición entre el cine y la serie, ubicando que Estados Unidos de Norteamérica nació en el cine, pues allí se construyeron sus mitos fundadores, de hecho, su cultura misma es un mito proyectado sobre la pantalla del cine.

El cine fue la fábrica de Norteamérica, de una Norteamérica que entraba en la historia al mismo tiempo y en el mismo movimiento en que se fabricaba en la pantalla grande. Es decir, entraba a la historia en y con el cine. Así fue como el séptimo arte tuvo su ingreso en la cultura. Nació en los albores del siglo XX, creció en Europa, después emigró a Norteamérica y fue novenario durante todo el siglo XX. En él se daba el brote constante de la invención y la energía inagotable de la infancia (Wajcman, 2019, p. 15).

Pero la pregunta que adviene es si la cultura norteamericana se sigue mirando allí. Es en ese punto en el que Wajcman plantea el cine en contraposición a la serie.

La naturaleza de la serie no dispone a fabricar mitos, más bien es reacia u hostil a realizarlo y está más emparentada con un taller de desmontaje. Y si bien hay series que miran la historia, no se trata tanto de que la cuentan, sino de que allí se originan o muestran las fallas, las heridas. Para Wajcman esto no vale para todas, sino para las series esenciales.<sup>1</sup>

### The White Lotus, una “forma-serie” esencial

Si las series no producen mitos, sino que los deconstruyen, los retocan; si son la forma de “una historia en vías de estallar”, tal como es la tesis que sostiene Gérard Wajcman, ¿qué viene a conmover una serie ambientada en una cadena de hoteles *all inclusive*, que promete las vacaciones de ensueño como lo es *The White Lotus*? (HBO, 2021) ¿Cuál es la falla, la fisura que esta serie da a ver?

Fue precisamente en el año del confinamiento, y de las insoportables restricciones a nivel mundial, que se comenzó a filmar *The White Lotus*. Una serie lúcida, plagada de divinos detalles que se tornan en pistas a leer. Por ejemplo, en ambas temporadas encontramos a los personajes leyendo a Sigmund Freud, Jacques Lacan, pero también a Valeria Luiselli o Elena Ferrante, entre otros. Los libros se tornan en una metáfora, un indicio sobre cada uno de los personajes.



Actualmente la serie cuenta con dos temporadas, ha sido ganadora de premios tales como *Emmy*, *Hollywood Critics Association TV Awards*, *Globo de oro* y *Writers Guild of America Award*.

Si bien se centra en las historias y tramas singulares de quienes se hospedan, pero también de quienes trabajan en la cadena del hotel, cada una de las temporadas giró en relación a un tema específico; por caso, la primera temporada lo hizo en torno al dinero y el éxito, la segunda en relación al sexo y según trascendió en las noticias del último tiempo, la tercera será sobre religión.

Dinero, éxito y sexo son, en *The White Lotus*, el anzuelo para dar a ver un reino sin rey, tal como lo es el mundo de hoy. Así, capítulo tras capítulo, esta serie va siendo una “forma-serie esencial”, un ojo abierto al mundo o bien una máquina de abrir los ojos (Wajcman, 2019, p. 30); pero esto no es todo, en el mismo movimiento nos vuelve más descifrable, más legible, una porción de este mundo. Es por ello que, en este sentido, Wajcman (así como lo ubica Jacques Lacan en *Las Meninas de Velázquez*) propone considerar la forma-série, de manera plural, siendo ésta síntoma y efecto de nuestro tiempo, pero a la vez una mirada sobre él, sobre lo que no anda.

Primera temporada. “Aquí vienen. Grandes sonrisas”. Esta es la indicación a los empleados del hotel: sonreír, pero hacerlo con ganas. Armond (Murray Bartlett), el gerente del hotel, luce un impoluto traje rosado. Le dice a Lani (Jolene Purdy), una de las empleadas que está transitando su primer día de trabajo, que con los huéspedes no hay que divulgar cosas de sí mismo, no hay que ser específicos sobre su persona e identidad. La consigna es desaparecer detrás de las máscaras de ayudantes amables y sustituibles, ofrecerles una experiencia satisfactoria, darles todo lo que quieran, aunque no sepan qué es lo que quieren.

La suposición de Armond es que los huéspedes no saben lo que quieren, ni tampoco en qué día viven, dónde están, ni quiénes son, ni qué es lo que está pasando.

Efectivamente algo de esto ocurre, pero lo que Armond desconoce es el alcance que tiene esto para sí mismo.

En el mismo instante algo lo perturba, una mancha en el pecho de Lani. Los nuevos huéspedes se acercan, hay que tapar la mancha con una bandeja y sonreír. La mancha, ese pequeño “divino detalle” que además nos remite a la ironía del nombre de la serie, discordante con el idílico hotel y las vacaciones de ensueño, da apertura a la historia. No será tan sencillo ocultarse detrás de la máscara, tal como indica Armond, y él no estará ajeno a ser un sujeto de la época que no sabe a dónde está, quienes lo rodean, ni qué sucede a su alrededor y mucho menos lo que desea.

Poco a poco dan la bienvenida a los huéspedes. En primer lugar, la familia Mossbacher: una pareja, el hijo, la hija y una amiga de ella. Luego, una pareja de recién casados, Shane y Rachel Patton. El mismo Armond les ofrece un daiquiri antes de tomar “decisiones vitales”, aunque parece demasiado tarde. Finalmente, Tanya McQuoid, personaje central también de la segunda temporada; se presenta haciendo hincapié en la pronunciación de su apellido, aunque no sabe de qué origen es, ni le importa; solo necesita masajes y desesperadamente.

Así como en la presentación hay un bestiario, pero también una mancha oscura que va ganando lugar en la pantalla, entre escena y escena, aparecen las metáforas acuáticas, imágenes de la inmensidad del mar que nos remiten a la soledad de los sujetos frente al propio goce y, por qué no, a la “liquidez” de nuestro mundo actual.

La serie va dando pistas, signos escena tras escena y, de esta manera, gana lugar la idea de Wajcman respecto a la “forma-serie”; así como ésta no es un género ni un formato, tampoco es un mero producto industrial, dejando al descubierto cierta hibridación de las formas. *The White Lotus* se presenta como una comedia dramática, una sátira social, que se va complejizando, pero también oscureciendo (tal como la presentación de la serie anticipa) y no lo hace prescindiendo del recurso poético.

Donde el éxito falla

Quinn, el hijo adolescente de la familia Mossbacher (Fred Hechinger) llegó, más que al *all inclusive*, al armario. Lugar de encierro en sí mismo, en el que transcurrir con celular en mano, videojuegos y diferentes tipos de auriculares. Así los *gadgets* se imponen como el único elemento de conexión. En ese lugar pasa sus primeras noches.

Su padre en varias oportunidades lo insta a salir de allí, diciéndole: “¿No es hermoso este lugar?” señalando las instalaciones del hotel. En otro momento lo invita

a explorar, “presentándole” la naturaleza. Le insiste en realizar actividades que a él poco le importan, le da lecciones sobre virilidad, le propone hacer deportes como su abuelo paterno, de quien muy poco sabe, aunque el relato que le remarca lo ubica como a un macho alfa. Un mundo poco tentador, y que, por otra parte, no es tan distinto al del encierro que habita.

Básicamente una familia exitosa, que todo lo tiene. Están sanos y vivos, insisten a sus hijos en aprovechar cada momento, les dicen cuál frase de autoayuda: “cada día puede ser uno nuevo”. La cuestión es que Quinn no encuentra lugar y nadie parece advertirlo.

Su hermana, en compañía de su amiga, lo hostiga a punto tal de expulsarlo de la habitación. Quinn entonces dormirá en la playa. En su segunda noche allí, una ola se lleva algunos de sus *gadgets* y arruina otros. Momento de desesperación, pero también es el punto donde algo acontece.

Se empieza a poner de manifiesto, o al menos para Quinn, que ese pretendido éxito que sus padres intentan imponer no es equivalente a estar a gusto con la propia vida. Durmiendo en esa playa, alejado de las exigencias de virilidad y las preguntas de su padre sobre si es homosexual y de las preocupaciones empresariales de su madre, comienza a dar lugar a nuevos encuentros, por fuera de la lógica familiar, en la que definitivamente no se encontraba a gusto.

El psicoanálisis, un discurso que no es como los demás, definitivamente advierte muy bien el movimiento de Quinn. Pues sabemos que los ideales de éxito bien pueden implicar angustia y malestar para un sujeto, tal como nos muestran los distintos personajes de la serie. Sucede que en la posibilidad de un análisis encontramos algo precioso en este punto y damos lugar al hecho de que “Uno peca, tropieza, cojea, pero eso es también lo que para cada uno constituye su diferencia o - ¿puedo emplear el término?- su nobleza” (Miller, 2013, p. 52). Se trata entonces, para el psicoanálisis, de alojar esa respuesta singular, que no se encuentra en concordancia con los ideales de una familia o de una sociedad.

## Dos puntuaciones sobre lo ominoso

Hasta aquí hemos dado algunas coordenadas sobre la serie, pero que quizás poco tengan que ver con el tema de esta edición del *Journal de Ética & Cine*. Entonces la pregunta es ¿a dónde reside, en *The White Lotus*, lo omi-

noso infantil? ¿A dónde podemos ubicar este concepto freudiano relativo a lo infantil, precisamente en una serie en la que por excelencia no hay niños sino adultos exitosos?

Para desentrañar esta indagación, primero debemos abordar algunos desarrollos que realiza Sigmund Freud sobre lo ominoso, y que enlazan esta noción a un factor infantil, pero analicemos cuáles son sus implicancias.

Freud publica el texto en 1919, aunque lo viene desarrollando al menos seis años antes. La importancia de tener presente estas fechas reside en advertir que el texto se publica a la altura del gran salto epistémico que localizamos en su obra, en el cual presenta la segunda tópica. Momento fundamental que está ligado a un cambio teórico, pero fundamentalmente a una manera diferente de abordar la clínica. En este sentido, *Lo ominoso* (1919 [1992]), se presenta como un texto bisagra.

La primera puntuación sobre lo ominoso (*unheimlich*), está relacionada con la investigación “lingüística” que Freud desarrolla. Lo ominoso es aquel significante que pertenece al orden de lo terrorífico y suscita angustia y horror, pero que también es utilizado en sentido contrario. Es definido por Freud como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 1919 [1992], p.220).

Freud propone dar un paso más y no quedarse en la ecuación “lo ominoso igual a lo no familiar” (op. cit.), planteando la pregunta sobre cómo es posible que lo familiar devenga ominoso y en qué condiciones lo hace. Para ello trabaja al ras de un diccionario de lengua alemana tratando de dilucidar la cuestión. A su vez, en colaboración con Theodor Reik rastrea las denotaciones en latín, griego, inglés, francés, español, italiano, portugués, árabe y hebreo.

Toma nota de una observación de Schelling, quien indica una relación de lo *unheimlich* con lo nuevo e imprevisto, enunciando que “*unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (p. 225). A raíz de estas consideraciones, concluye en que *heimlich* es un significante que ha ido desarrollando su significado con ambivalencia hasta coincidir en su opuesto, *unheimlich*. Por tanto, *unheimlich* se torna de esta manera en una variedad de *heimlich*.

En segundo lugar, articula la noción con los cuentos literarios; pues se trata de artificios que por excelencia producen efectos ominosos, siendo E. T. A. Hoffmann un autor que realiza esta maniobra en repetidas ocasiones, es “el maestro inigualado de lo ominoso en la creación literaria” (p. 233).

El cuento en el que se apoya es “El hombre de la arena”. Lo reconduce a la angustia del complejo infantil de castración. Aborda, por un lado, la presencia del doble; por el otro, el permanente retorno de lo igual.

En cuanto a la presencia del doble, plantea que se trata de representaciones que tienen como fuente el narcisismo primario, pero que una vez superada la fase, la figura cambia de signo pasando a ser un anunciador de la muerte.

El carácter de lo ominoso sólo puede estibar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios. (p. 236)

Y respecto al retorno de lo igual, discierne que es el factor de la repetición no deliberada lo que vuelve ominoso a algo inofensivo, imponiéndose así la idea de lo fatal, precisamente cuando, de no ser por dicho factor, se podría atribuir a ello la mera casualidad.

Sólo de pasada puedo indicar aquí el modo en que lo ominoso del retorno de lo igual puede deducirse de la vida anímica infantil (...). En lo inconsciente anímico, en efecto, se discierne el imperio de una compulsión de repetición que probablemente depende, a su vez, de la naturaleza más íntima de las pulsiones; tiene suficiente poder para doblegar al principio de placer, confiere carácter demoníaco a ciertos aspectos de la vida anímica, se exterioriza todavía con mucha nitidez en las aspiraciones del niño pequeño y gobierna el psicoanálisis de los neuróticos en una parte de su decurso. Todas las elucidaciones anteriores hacen esperar que se sienta como ominoso justamente aquello capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición. (p. 238)

Freud concluye entonces, que lo ominoso no es algo nuevo ni ajeno, sino aquello familiar en la vida anímica y que por obra de la represión ha estado destinado a permanecer oculto, pero no obstante sale a la luz.

### Unas vacaciones inolvidablemente ominosas

Gracias a las consideraciones freudianas, retomamos la pregunta sobre a dónde ubicamos lo ominoso infantil en *The White Lotus*, y seguramente podríamos localizar algo de ello en cada personaje.

Sin dudas, Mark Mossbacher, aquel padre de familia que insiste en repetidas ocasiones en interrogar a su hijo sobre si es homosexual, o sobre si le es difícil “ser hombre” en una época como la nuestra, es uno de los perso-

najes que transmite esa sensación de lo terrorífico familiar cuando escucha que su propio padre, (el macho alfa, a quien la construcción ficcional indicaba que había muerto por cáncer), era un homosexual, que falleció por SIDA.

Le manifiesta a su hijo la desazón de querer ser un padre respetable en la comunidad, pero dice “solo somos monos (...) creí que conocía a mi padre, pero solo conocía lo que me dejó ver. Escondió el mono y eso me arruinó”. Su hijo, ese joven al que poco escucha, le interpreta “¿crees que fue eso?, dejando en evidencia de que en realidad se trata de su posición.

En la serie, ese momento de descubrimiento se vuelve un instrumento, tal como el que ubicaba Freud en la literatura, capaz de producir el efecto ominoso en el espectador.

Ahora bien, no podemos dejar de preguntarnos si no hay un punto de equívoco en el título de esta edición del *Journal de Ética & Cine*, “Lo ominoso infantil”. Es que si bien la definición misma de lo ominoso en la obra freudiana hace referencia a un factor infantil (por lo cual, gracias a la represión, lo familiar que debe permanecer oculto sale a la luz), resuena el hecho de que la serie trata de ese mundo de adultos vacacionando o trabajando en el hotel de lujo, pero que se mantienen (en su mayoría) en esa posición infantilizada que da a ver aquel adolescente, Quinn Mossbacher.

Por otra parte, resulta que no es lo mismo hablar de la infancia que de lo infantil. “Dicho de una persona que no está en la infancia: Que semeja a un niño por su ingenuidad o inmadurez” (RAE, 2023).

En este sentido situamos, en *The White Lotus*, una forma-serie que nos da a ver la manera en que viene funcionando (o no) nuestro mundo contemporáneo. Allí donde el imperativo al éxito parece ser un lugar de llegada para la vida adulta, no vemos más que un

desierto para sujetos que se encuentran en la posición del niño generalizado, así como lo anunciaba Jacques Lacan en 1967 en *Alocución sobre las psicosis del niño*. Una posición en la que poco se quiere saber de sí, aunque el malestar no pare de pasar factura y sea directamente proporcional al aclamado éxito social, laboral o económico.

Sin embargo, Mark no para de instar a su hijo a que alcance algo de esto, como si fuese una meta, a pesar de experimentar cada día algo de su propio malestar. Las preguntas de su hijo podrían interpelarlo; aún así, Mark, no logra consentir a que algo lo conmueva en su posición.

Para concluir este recorrido, aunque sin cerrar a la posibilidad de que *The White Lotus* continúe dándonos a ver algo sobre nuestro mundo, retomamos el pasaje en el que Lacan habla del niño generalizado.

No es casual que lo haga en una alocución en la que comienza interpelando el ideal que se mantiene hasta nuestros días, el de la libertad. Un ideal que en las sociedades se termina acercando a los oscuros procesos de segregación. Con actualidad escalofriante, advierte un adagio del liberalismo “tu cuerpo es tuyo (...) la cuestión de saber si por ignorar cómo ese cuerpo es considerado por el sujeto de la ciencia, se tendrá el derecho de dividirlo para el intercambio” (Lacan, 1967 [2012], p. 389).

Acto seguido se pregunta:

¿Extraeremos la consecuencia de un término como el del niño generalizado? (...) “Termino por creer, vea usted, en la declinación de mi vida, que no hay personas mayores”. He ahí lo que signa la entrada de todo un mundo en la vía de la segregación. (op. cit.)

Definitivamente, con el discurso psicoanalítico, las series no están solas para mirar nuestro mundo e interpelarlo.

## Referencias:

- Freud, S. (1919 [1992]). Lo ominoso. En *Obras completas, Tomo XVII*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1930 [1992]). El malestar en la cultura. En *Obras completas, Tomo XXI*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Lacan, J. (1967 [2012]). Alocución sobre las psicosis del niño. En *Otros escritos*. Buenos Aires, Paidós.
- Miller, J.-A., (1996-1997 [2006]). *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires, Paidós.
- Miller, J.-A., (2004-2005 [2013]). *Piezas sueltas*. Buenos Aires, Paidós.
- RAE, (2023), Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en: <https://www.rae.es/>
- Wajcman, G. (2019). *Las series, el mundo, las crisis, las mujeres*. Buenos Aires, UNSAM Edita.
- White, M. (productor). (2021). *The White Lotus* [serie de televisión]. Estados Unidos: HBO.

<sup>1</sup> Cabe aclarar que el autor no diferencia cuales son las series “esenciales” de las que no lo son, pero el lector puede aproximarse por contraposición al desarrollo que realiza Wajcman. Es decir, si la “forma-serie esencial” es la que da a ver las fallas, fisuras o lo que

no funciona en el mundo, las “no esenciales” no cumplirían con esa función. También hay que advertir que en *Las series, el mundo, las crisis, las mujeres* (Wajcman, 2019), el acento no está puesto en marcar dicha diferencia, sino más bien en dar valor a una producción cultural relativamente nueva como son las series.

Se les podría adjudicar ser un mero producto comercial (e identificar al cine en contraposición, o al menos a algunos desarrollos fílmicos, del lado del culto), pero el desarrollo de Wajcman recupera e introduce el valor de las mismas, ubicando que contienen un saber; son un instrumento que vuelve legible algo sobre nuestro tiempo. Incluso ejemplifica, a lo largo de todo el desarrollo, con las series más vistas de los últimos tiempos.