

Grado de Lenguas y Literaturas Modernas

Trabajo de Fin de Grado

Curso 2023-2024

TÍTULO:

**‘Lo ominoso’ de no saber: acercamiento a *El Bosque infinitesimal*
de Julián López**

ESTUDIANTE: Candela Celnik

TUTOR: Dra. Constanza Ternicier

Barcelona, 18 de junio del 2024



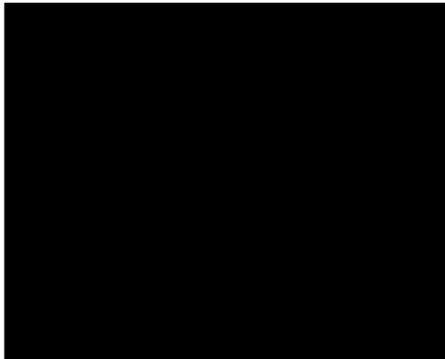
Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres.

Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes

reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 18 de junio del 2024

Signatura:



RESUMEN: El presente trabajo se centra en la novela *El bosque infinitesimal* de Julián López, y utiliza una lente psicoanalítica para explorar las experiencias del narrador. Con una estructura que alterna entre capítulos con números romanos que avanzan la trama y capítulos con títulos en latín que presentan las vivencias oníricas del narrador, este trabajo se pregunta qué causa la proliferación del lenguaje poético sobre el lenguaje positivo. Creemos que la respuesta se encuentra en la creciente afectación que sufre. Por esto, el análisis se enfoca en cómo el narrador experimenta lo *unheimlich* a nivel físico, mental y temporal, y en cómo esto afecta su percepción y lenguaje. Buscamos observar si aquello que experimenta el narrador se traduce en una estrategia formal que a su vez ponga al lector en un espacio incómodo.

Palabras Clave: unheimlich, psicoanálisis, tiempo, abyección, incognoscible

ABSTRACT: The present work is concerned with Julián López's *El bosque infinitesimal*, and will be focused through a psychoanalytic lens to explore the narrator experiences. With a structure that is divided between chapters in roman numbers that make the plot go forward and chapters titled in Latin that present the his oneirical experiences, the following investigation will address the proliferation of the poetic use of the language over the more positive one. We believe that the answer lies on the narrator's affectation, therefore, the analysis will follow the different moments where he feels the *unheimlich* on a physical, mental and temporal level, and how does this alter his perception and language. We are interested in observing if this experiences are translated to a formal strategy that also places the reader in an uncomfortable space.

Key Words: *Unheimlich*, Psychoanalysis, Time, Abjection, Unknowable

AGRADECIMIENTOS

Primero: ¡Gracias a la vida que me ha dado tanto! Segundo: Merecen especial reconocimiento algunas personas que me ayudaron desde sus espacios a poder lograr este trabajo. Gracias a Constanza por su amorosa paciencia y respeto a mi proceso. Gracias a Milagros Arano y Gemma Márquez, del tribunal. Gracias a Julián López, quien no solo escribió este hermoso libro, sino también en un pasado remoto aprobó mi comienzo de novela en el CINO y me dejó entrar a Artes de la Escritura posibilitando mi ingreso a la UB después. Gracias a Laura por compartir su conocimiento sobre Freud accesiblemente, y por su oído dispuesto a ayudar. Gracias a Jana, Carlota y Alejandro que resistieron mi monomanía en el proceso. Y especialmente gracias a Dario, por sostenerme. Tercero: Gracias a mí, lo logré.

ÍNDICE

Presentación	2
Estado de la Cuestión.....	3
Objetivos e Hipótesis	5
Marco Teórico y Metodología	6
¿Coordenadas ficticias o inmemoriales?.....	8
Aproximación Realista: Particularidades del narrador	8
Una órbita de yo(s) en torno al yo: el yo-yo del superyó.....	10
Ávida y Blavatsky	12
Sindri	15
<i>Unheimlich</i> de cuerpo, mente y ¿alma?	18
Cuerpo traidor	20
Una mente aterrorizada accede a lo esencial.....	21
Si consume se consume.....	25
Conclusión	29
Bibliografía	31

PRESENTACIÓN

¿Qué pasa cuando no entendemos? Hay algo en nuestra capacidad de comprensión del mundo que se conjuga en la lectura de un texto, pero qué sucede cuando nuestro entendimiento no alcanza a abarcar lo que de mundo se nos presenta en este. ¿Cómo comprender lo incomprensible? Hay un espacio encallado entre lo existente y ahí donde se termina nuestra capacidad epistémica que ha de habitarse desde otra capacidad más sensible. Dicha sensibilidad tiene que ver con lo estético, con la experiencia ambigua de la multiplicidad profunda de la forma. Cuando la realidad se nos presenta como enigma a descifrar, creamos nuevos mundos discursivos capaces de explicarla. Es de esta manera que surgen las ciencias, encargadas de racionalizar sus objetos de estudio. Sin embargo, en ellas también se presenta una problemática cuando las estructuras creadas para la comprensión del mundo no sirven y, por ende, fallan en comprender las características que su objeto de estudio presenta. Repito: ¿qué pasa cuando no entendemos? Julián López responde: “Me parece que está muy bien no saber. Y en algún sentido defendiendo mucho ese no saber” (Eterna Social Club, 2023, en línea).

El Bosque Infinitesimal, una novela del escritor argentino Julián López, publicada en el 2022, parece hacerse esta pregunta. Con una estructura dividida entre capítulos de números romanos, que hacen avanzar la narrativa; y capítulos titulados en latín que, sin un patrón claro dentro del orden numérico, presentan las experiencias oníricas, o más bien las fantasías, de un narrador en primera persona estudiante de medicina en una ciudad ficticia de Europa del Este a finales del siglo XIX. Junto a su mentor, Blavatsky, encuentran a un paciente escapado del hospital, Sindri, y deciden secuestrarlo en el sótano del médico con el fin de curarlo y lograr algún nuevo descubrimiento para la ciencia. Sin embargo, la *patología* de Sindri se escapa a la comprensión médica y de mundo que tiene el narrador, quien se ve afectado por su *sujeto* de estudio, así como por los eventos que surgen de su hospedaje en la casa del médico. A medida que la trama narrativa se desarrolla y el estudiante de medicina se va encontrando cada vez más conmovido, observamos su intento por mantener una lógica que podríamos describir como positivista, pero que se irá descomponiendo en tanto que represivamente imposibilita su propia existencia. Sindri, entonces, se nos presenta a través del narrador como un cuerpo abyecto e incomprensible que en la medida que va reflejando sus propias represiones se convierte al mismo tiempo en objeto de deseo del estudiante. Sindri encarna la posibilidad de existir en lo indefinido, no solo por su cuerpo andrógino mítico, sino por la condensación del símbolo: aquel espacio encallado, entre el sentido y lo incognoscible; el propicio de los sueños y la poesía.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Julián López es un autor argentino nacido en 1965 en la ciudad de Buenos Aires. En el 2004 publicó su primer poemario *Bienamado* y luego en el 2020 su segundo libro de poemas *Meteoro*. A su vez, en el 2013 publicó su primera novela *Una muchacha muy bella*, en el 2018 continuó su prosa con *La ilusión de los mamíferos* y, finalmente, en el 2022 la obra que aquí nos convoca, *El bosque infinitesimal*. Sin embargo, al ser esta una obra reciente, muchos de los estudios que de ella encontramos son reseñas y entrevistas. Por lo tanto, nos hemos centrado en recoger referencias críticas de su obra anterior con el fin de establecer con ellas un punto de partida para comprender las estrategias utilizadas anteriormente por el autor y así relacionarlas con nuestro objeto de estudio. Es así que encontramos diferentes artículos en los que se integra al escritor dentro del surgimiento de una literatura “de segunda generación”, es decir, protagonizada por la figura del hijo de desaparecidos. Tal es el caso de Casali (2020) y Logie (2016), quienes concuerdan sobre el compromiso político en la ficcionalización de una experiencia que López no ha vivido en carne propia: “Su politicidad radica en el desafío al orden social existente, en la capacidad de proyectar la diferencia, de hacer hablar a los otros, de narrar ‘en negativo’, es decir, sobre lo que podría haber sucedido. [...] nos referimos a la presencia ‘sutil y connotada’, en la que las palabras se presentan como agentes capaces de transformar, si no las cosas, la forma de mirar” (Casali, 2020, p. 104). A su vez, Logie (2016) propone:

Implícitamente, López defiende la operatividad de los juicios de valor estéticos. Es llamativo este punto de vista, porque se desvía de la doxa ahora dominante que precisamente cuestiona la especificidad de lo literario para proponer pistas que la descentren. Por el descrédito en que ha caído la literariedad, una literatura que hoy en día se define por su densidad estilística se convierte ya de por sí en una fuerza resistente. (Logie, 2016, p. 77)

Creemos relevante la convergencia de ambas autoras a la hora de analizar en *Una muchacha muy bella* cómo el autor maniobra la lengua hacia una estilización poética que connote un posicionamiento político a través de la ficción.

Por otra parte, encontramos en el artículo “Un archivo del amor *queer*: narraciones afectivas sobre el amor y la felicidad en *La ilusión de los mamíferos*” de Francisco Hernández Galván (2022) el desarrollo de “un marco conceptual sobre las posibilidades del amor (en tanto registro afectivo) en conjunto con las narraciones que aparecen en *La ilusión de los mamíferos* con la intención de hacer tambalear la idea del ‘amor’, manteniendo siempre como premisa que ‘el lenguaje amoroso es un vuelo de metáforas: es literatura’ (Kristeva, 2013: 1)” (Galván, 2022, p. 179). Galván observa las diferentes promesas de ilusión que nos propone la novela

para concluir que: “[e]l régimen que estratifica la ilusión del amor se queda suspendido en la vida cultural por ser irrealizable, al menos en los términos estrictos que se impone” (Galván, 2022, p.197). A su vez, Verónica Boix en su reseña sobre la misma obra para el diario *La Nación* subraya: “López viene de la poesía, y la prosa está saturada de metáforas, lirismos e imágenes sensoriales [...]. La preocupación central de la novela es encontrar la textura de los sentimientos íntimos a partir del lenguaje” (Boix, 2018, en línea). De esta forma, confirmamos que desde la crítica hay una observación que evidencia el uso poético del lenguaje para hablar de una intimidad suspendida de la vida cultural por irrealizable. En el caso de *El bosque infinitesimal*, el uso poético del lenguaje será para narrar nuevamente una imposibilidad afectiva, en los términos estrictos en los que se impone: los del fin de siglo XIX. Pero, nos preguntamos: ¿se impone?

Por su parte, sobre la producción poética del autor, encontramos en revistas literarias como *Otra Parte*, *Boca de Sapo* y el diario *Clarín* reseñas sobre *Meteoro*. Paula Jiménez España reconoce en una entrevista para *Clarín*: “el intenso trabajo de este autor con el lenguaje, la maceración de una lírica tan identificable y característica también en su narrativa” (Jiménez España, 2020, en línea), a partir de lo cual Julián López reflexiona: “A veces me sorprende la insistencia en que son poéticas [mis novelas], y ahora que mi poesía es narrativa; me sorprende mucho que la idea de género está tan instalada” (Jiménez España, 2020, en línea). Considera algo similar Leandro Lull en su reseña para *Otra Parte*: “Julián López confirma su obra como fruto de una vocación que no está atada a ningún género” (Lull, 2024, en línea). Por su parte, Analía de la Fuente en *Boca de Sapo* destaca: “El amor [sus contradicciones] como forma de alimento habitan este poemario. El amor, también, como causa primordial y originaria de un modo de ver el mundo, como intercambio iniciático entre unx y las cosas” (de la Fuente, 2021 en línea). De esta forma, se hace evidente que la crítica ha reconocido en el autor una subversión de los géneros literarios que utiliza, en tanto se difuminan sus fronteras, mientras que también se le reconoce una ficcionalización capaz de connotar una preocupación política sobre los modos relacionales del amor.

Finalmente, sobre *El bosque infinitesimal* Villagarcía escribe en *Página 12*: “Además de su sensibilidad, que se traduce en la prosa poética que suele caracterizarlo, hay un permanente diálogo con algunas preocupaciones argentinas. *El bosque infinitesimal*, después de todo, es la historia de un secuestro, un tema muy caro a nuestra historia” (Villagarcía, 2024, en línea). Por su parte, Verónica Boix reseña para *La Nación*: “La atmósfera es cargada, oscura y remite a los relatos del gótico alemán, solo que la intención del autor parece ser parodiar esas historias, un propósito en parte frustrado debido al clima artificial que no consigue ser

verosímil, pero tampoco grotesco” (Boix, 2023, en línea). A su vez, Julián López en una entrevista para *Eterna Social Club* explica la recepción de su última obra: “Alguien me escribió hace poco un mensaje bastante largo diciéndome que esta novela es una poesía. Bueno, yo sabía que iba a generar un poco de incertidumbre... que la gente que me sigue, que está acostumbrada a narradores que hablan más al oído y que hablan más cerca contemporáneamente y con intereses más comunes, este libro le iba a resultar un poco más lejano” (Eterna Social Club, 2023, en línea). Es de esta manera que podemos decir que *El bosque infinitesimal* se aleja de su obra anterior tanto por el narrador, como por el uso del lenguaje que este mismo hace de él; aunque sin perder de vista las preocupaciones que permeaban su producción anterior. Aun cuando su obra no fuera del todo accesible para el público, López afirma: “Me parece que está muy bien no saber. Y en algún sentido defendiendo mucho ese no saber” (Eterna Social Club, 2023, en línea). Percibimos entonces una defensa, un interés hacia aquel espacio encallado que nombraremos ‘lo incognoscible’, lo que nuestras capacidades cognoscitivas no alcanzan a conocer.¹ Siempre existirá algo que desconocemos, y el constante retorno de nuestra imposibilidad epistémica será parte de lo ominoso.

OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Aplicaremos el concepto freudiano de lo *unheimlich* al que el narrador se ve sujeto, para ver cómo el lenguaje poético —relacionado con el inconsciente, lo onírico y supeditado a los capítulos en latín—permea el lenguaje narrativo —relacionado a lo consciente y el positivismo— presente en la secuencia de capítulos con números romanos.

Los objetivos secundarios serán: analizar en la secuencia narrativa los momentos en los que el narrador experimenta lo *unheimlich*, como el retorno de su deseo reprimido, a la vez que desde su cuerpo y desde su mente; valorar desde una perspectiva funcionalista la órbita de personajes en torno al narrador, en tanto son proyecciones de él mismo; observar si el tratamiento temporal es también sometido a lo *unheimlich*, y qué ruptura eso implica. Con esto nos proponemos determinar si el efecto de lo *unheimlich* causa en el lector lo mismo que en el narrador.

¹ Queremos hacer hincapié en lo incognoscible no solo como lo propone Pierce (Kalpokas, 2008), sino también como parte de la tradición esotérica del gnosticismo, ya que en *El bosque infinitesimal* encontraremos muchas alusiones al esoterismo.

MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Unheimlich es una palabra que nos remite a la ambigüedad si partimos de la descripción de su campo semántico explicado por Freud en su artículo *Das Unheimliche* (1919). Allí transcribe las diferentes acepciones de los términos: *Heimlich* y *Unheimlich*. El primero remite a “lo familiar” en el sentido del hogar, aunque este también signifique “secreto” en tanto oculto; mientras el segundo —su negación con el prefijo «un-»— refiere a lo “no-familiar”; sin embargo, al negar su segundo significado obtenemos “lo develado” o, más bien, “lo desocultado”. A partir de un análisis que podríamos catalogar casi de variación semántica sincrónica, Freud explica: “En general, quedamos advertidos de que esta palabra *heimlich* no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto” (Freud & Hoffmann, 2023, p. 24); y luego cita a Schelling en su planteo de que lo *heimlich* “es aquello que estando destinado a permanecer secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud & Hoffmann, 2023, p. 24). En alemán, esta palabra puede utilizarse asociada a un verbo que designa la acción de ocultar, de esta forma, Freud concluye su investigación señalando que: “[*heimlich*] ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir con su opuesto, *unheimlich*” (Freud & Hoffmann, 2023, p. 24). Finalmente comienza el desarrollo de su teoría psicoanalítica haciendo dos señalamientos:

El primero: si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se transmuta en angustia por obra de la represión, entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que pueda demostrarse que eso angustioso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto. El segundo: Si esta es de hecho la naturaleza secreta de lo ominoso, comprendemos que los usos de la lengua hagan pasar lo “Heimliche” a su opuesto, lo “Unheimliche”, pues esto ominoso *no* es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo en la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión. Ese nexo con la represión nos ilumina ahora también la definición de Schelling. (Freud & Hoffmann, 2023. p.42, énfasis propio)

En otras palabras, el afecto de lo ominoso surge de una ambivalencia entre lo consciente y lo inconsciente, en tanto la parte consciente del superyó reconoce aquello que se le vuelve a presentar como familiar y que ha reprimido, es decir, que ha relegado al inconsciente. Sin embargo, no debemos olvidar que cuando Freud describe el proceso de represión postula que “una representación no puede ser reprimida si no experimenta, simultáneamente con la acción ejercida por la instancia superior, una atracción proveniente de los contenidos que ya son

inconscientes”(Laplanche et al., 1996, p.379). Esto significa que, en una primera fase, la de la represión originaria, aquello reprimido son los signos de la pulsión, sus *representantes* que al no llegar a la conciencia fijan la pulsión creando un “primer núcleo inconsciente que funciona como polo de atracción respecto de los elementos a reprimir” (Laplanche et al., 1996, p.378). Es así que la represión en términos freudianos consiste en un proceso doble, la atracción — desde el inconsciente— y la represión —desde la consciencia y el inconsciente mismo.

Esta ambivalencia de represión nos servirá para poder explicar el sentimiento de lo ominoso experimentado por el narrador, en tanto aquello que retorna es su propio deseo, que, al ser inapropiado para su lógica de mundo, reprime; aunque sin éxito, ya que la atracción que siente hacia aquellos signos ‘representantes’ de sus pulsiones reprimidas, lo acaban sometiendo en su necesidad constante de descarga.

Para poder determinar cuál es la lógica de mundo a la que adscribe el narrador, utilizaremos el libro *La crisis de la Razón: pensamiento europeo, 1848-1914* de J.W. Burrow (2000). Esto no solo nos permitirá establecer qué discursos están presentes como parte constitutiva de la consciencia de este narrador intradieético, sino que también nos permitirá dilucidar cómo la estructura de esta novela hace eco con la de la novela realista/positivista, sobre todo en los capítulos numerados. Asimismo, haremos referencia al uso del lenguaje característico de este género y su voluntad objetiva, pero también a su preocupación por la interioridad de los personajes que, desde una mirada científicista, son concebidos como temperamentos determinados. Estas determinaciones, proponemos, son las motivaciones de la represión del deseo.

Kristeva en su artículo *Freud: “heimlich/unheimlich”, la inquietante extrañeza* (1996) propone que la experiencia de lo ominoso “sería el índice de la inconsistencia del lenguaje en tanto que barrera simbólica que estructura en último término lo reprimido” (p.363). Así, aplicando la teoría psicoanalítica de Freud nos proponemos explicar qué genera que el lenguaje poético permee el lenguaje narrativo. A través de este análisis, en primera instancia, nos interesa demostrar que la experiencia de lo ominoso del narrador se traduce en una estrategia formal.

Así, de forma inductiva, nos parece relevante analizar en qué otros elementos formales de la narración se utiliza este procedimiento narrativo de lo *Unheimlich*, con el objetivo de dilucidar si están a disposición de generar en el lector el mismo sentimiento de lo ominoso que experimenta el narrador, y desprender con qué fin ello se lleva a cabo.

¿COORDENADAS FICTICIAS O INMEMORIALES?

Para ubicar la narración dentro del espacio temporal en el que se desarrolla debemos primero aclarar su carácter ficticio, en tanto Sbórnika, ciudad en la que la acción narrativa transcurre, es lo que se dice: un invento. Sin embargo, a partir de su nombre, y otros como Tzácjara (río) o Utrishko (montaña), deducimos que se trata de algún lugar parecido a Europa del Este. El tiempo referencial, por su parte, si bien en ningún momento es enunciado, podemos intuirlo desde los detalles: la vestimenta, los instrumentos, las formas, el lenguaje y la ideología que atraviesan a la voz narrativa. Elementos que corresponderían a los de fines del siglo XIX. Por otra parte, es necesario notar que, como país ficticio, su comida y bebida, parte fundamental de una cultura, también es ficticia, como el Kréptele, albóndigas, y las diferentes Prínkulas, bebida alcohólica.

Adicionalmente, nos interesa caracterizar la *casa* de Blavatsky en términos de Bachelard:

Todo un pasado viene a vivir por el sueño, en una nueva casa. La vieja expresión “transportamos allí nuestros dioses lares” tiene mil variantes. Y la ensoñación se profundiza hasta el punto en que una propiedad inmemorial se abre para el soñador del hogar más allá del más antiguo recuerdo. La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar, en el curso de este libro, fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo. (Bachelard, 2000, p. 29)

Esto se tornará importante, en el momento en el que el descenso al sótano se comience a narrar como catábasis, ya con un cuerpo, una mente y una percepción temporal ominosa. Al representarse como inframundo el laboratorio/sótano es relacionado inmediatamente con el inconsciente y su atemporalidad, y es allí donde habita aquel sujeto que no se puede comprender, Sindri: “En el sótano, incluso para un ser más valiente que el hombre evocado por Jung, la ‘racionalización’ es menos rápida y menos clara; no es nunca *definitiva*” (Bachelard, 2000, p. 39. Énfasis del original). Es decir, el espacio donde nada se puede aprehender en tanto todo está en constante devenir. ¿Tal vez esto lo «un-» de lo *heimlich* en su significado de hogar en tanto “función primera de habitar” (Bachelard, 2000, p. 27)?

APROXIMACIÓN REALISTA: PARTICULARIDADES DEL NARRADOR

Para comprender la secuencia narrativa del *Bosque Infinitesimal*, debemos primero hacer dos aclaraciones. La primera: nos encontramos con un narrador intradieгético, por lo que la acción narrativa está supeditada no solo a su mediación, sino también a su *presencia*; y la

segunda: la división entre capítulos ordenados numéricamente con números romanos y capítulos con títulos en latín que se presentan sin un patrón claro dentro del orden numérico antes nombrado.

La selección del narrador intradiegético nos remitirá luego a una decisión formal que pone de manifiesto la aplicación de lo *unheimlich* como procedimiento narrativo sobre el género realista; sin embargo, ahora nos interesa lo que este tipo de narrador permite. El narrador-personaje que se nos propone en esta novela es un estudiante de ciencias naturales, específicamente de medicina, en el contexto en el que la novela realista circulaba, a finales del siglo XIX. Este personaje-narrador en primera persona dice de sí mismo ya en el primer capítulo, “Lux Tenebris”: “Solo tengo esta devoción de cura para vivir, este vía crucis de *méthode scientifique*, esta *sitis lux insatiabilis*” (López, 2022, p.9). Desde el principio se presenta la relación que esta narración tendrá con el “método científico”.

Aquí podríamos dividir el camino entre dos enunciadores posibles: el enunciador ficticio, esto es, el narrador, en este caso uno con sed insaciable de luz; o el verdadero artífice del acto enunciativo-texto, el autor, en este caso Julián López. Sin embargo, no es a este a quién nos referimos, este último, más bien, utiliza el imaginario del autor embriagado del *méthode scientifique* típico de la novela realista sin necesariamente suscribir a ello, más aún, veremos cómo lo acaba subvirtiendo. Nos referimos, si no, al autor obnubilado por la objetividad, como aquel de la novela naturalista de finales de siglo XIX que, interesado en el método científico que circulaba en su contexto, se propuso la novela como *playground* de experimentación científica. Un Emile Zola que en su *Novela experimental* (1964), al citar a Claude Bernard, señala: “The experimentalist is the examining magistrate of nature”, y luego agrega: “We novelists are the examining magistrates of men and their passions” (10).

Hippolyte Taine concibe las determinaciones de la raza, el medio y el momento para explicar cambios sociales y culturales, y los escritores naturalistas aplican esta suerte de constricciones sociales a diferentes temperamentos. De esta forma podríamos decir que nuestro narrador tiene un temperamento melancólico, está determinado por el *momento* de auge científicista de fines de siglo XIX, dentro de un *medio* ficticio —una ciudad de Europa del Este: Sbornika— cuyo ambiente más inmediato está relacionado con la medicina. Los personajes que lo rodean son: su mentor Blavatsky y la asistente de este (Ávida) y, por otra parte, su compañero de estudios y pensión Rufus. En cuanto a su *raza*, proponemos aquella que Unamuno inaugura y luego Ortega y Gasset expande: el “quijotismo” en tanto aquella paradigmática disociación entre realidad y mundo imaginario que, construido a través de la

literatura —para el Quijote caballeresca, para nuestro narrador científica—, distorsiona la percepción de la realidad.

La elección de narrar desde un punto de vista anclado, intradieгético, perturba el saber omnisciente del narrador de la tradición realista. De esta forma veremos cómo tal disociación interna del único punto de vista al que accedemos rompe con la ilusión de transparencia que este género se proponía, hasta hacer retornar lo que se intentó reprimir, a saber: la subjetividad. En síntesis, el *unheimlich* resuena en el género a través de la poca fiabilidad del narrador. De tal modo, retomaremos aquí la teoría psicoanalítica y la de lo *unheimlich*, en tanto que a través de ella podemos entender el desarrollo de la trama narrativa como la causa y efecto que la experimentación de lo ominoso genera en la voz narrativa.

UNA ÓRBITA DE YO(S) EN TORNO AL YO: EL YO-YO DEL SUPERYÓ

Todo comienza con la fuga de un paciente del hospital gracias a una explosión, y el posterior encuentro del narrador y su mentor Blavatsky. Médico y aprendiz deciden *secuestrar* al paciente, bautizado como Gudmundsdottir y luego con el nombre de Sindri, en el sótano de la casa del galeno para tratarlo, aunque no sepamos de qué. La sanación es el objetivo primero, sin embargo, lo que los impulsa es la búsqueda de una suerte de honor vinculado a algún nuevo descubrimiento para las ciencias naturales. Dicha búsqueda está prefigurada en el primer capítulo cuando Blavatsky entra exaltado al laboratorio en el momento de la fuga diciendo: “Es él” (López, 2022, p. 12). A su vez, vemos esta grandeza científica cuando el narrador piensa en encapuchar al paciente durante la sesión fotográfica que documentará el proceso de la cura: “Que aparezca el organismo y su deformidad ensalzada en la placa, pero no el rostro que carga el peso de lo monstruoso, es prueba de la compasión con que la Academia traza su ruta en pos de la cura de los males de la humanidad” (p. 20). Aun así, el contacto con la enfermedad, según el narrador, precisa de una forja de espíritu: “es necesario nutrir su [del estudiante inexperto] costado menos sofisticado y fortalecer la decisión con que también el carnicero muestra su poder resolutivo y desbarata la organización muscular del cerdo” (p. 21). A partir de aquí, podemos notar que, a través de la “forja de espíritu” o lo que reconocemos como lo que Freud denomina el superyó, cuya función es la de juez o censor y se forma a través de la internalización de las exigencias y prohibiciones, es decir, es la parte que reprime las pulsiones que vienen asociadas a lo inconsciente, el narrador justifica su interés por lo abyecto con el fin

grandioso de la sanación. Podríamos decir que en este sentido hay una racionalización del deseo.

Durante la primera noche el narrador tiene un sueño del que lo despiertan sus propios jadeos, y cuando vuelve a acostarse reflexiona: “Para el adalid de ciencia, despertarse en su instancia menos varonil implica un deshonor más agudo y menos aceptable” (López, 2022, p. 30). Esto nos lleva a suponer que un líder en el campo de las ciencias debe tener la instancia del superyó, en otras palabras, la conciencia moral, despierta incluso durante el sueño. Es aquí donde recordamos *La interpretación de los sueños* de Freud (1899), cuya propuesta fundamental se basa en que el sueño constituye el cumplimiento de un deseo. A través de la condensación² se evita la censura que impone lo que en ese momento llama el ideal del yo, y que posteriormente será el superyó. El narrador nos indica así que dentro de esta “forja de espíritu” del hombre de ciencias, la irrupción del deseo es inadmisibile. Él mismo es un adalid: antes de dormirse reflexiona sobre el placer de cerrar los ojos, “el instrumento más sutil y contundente” (López, 2022, p. 28), y describe a los sueños como un disolverse en una “tiniebla que la [mollera] repara de tanto afán visionario, de tanta exposición del alma sensible a las manifestaciones, no siempre agradables, del mundo y sus contingencias” (p. 28). A partir de la siguiente reflexión posterior, “recordé las charlas sobre la incidencia de los sueños en la vigilia de ese judío *ridículo* —acompañado de un séquito de uranistas estafalarios” (30, énfasis propio), encontramos la manifestación de una desacreditación y ridiculización de aquello que pone en evidencia su propia fragilidad, observamos que esta es una de las principales características del narrador: su narcisismo. En este caso “el judío ridículo” le genera rechazo al adalid porque aceptar su teoría de los sueños pone en juego la estabilidad de su superyó. Vemos como ironiza la figura de Freud con la que el mismo autor está dialogando. Así explica Laplanche el narcisismo a partir de una cita de Freud:

“El yo debe considerarse como un gran reservorio de libido de donde ésta es enviada hacia los objetos, y que se halla siempre dispuesto a absorber la libido que retorna a partir de los objetos” (4). Dentro de una concepción energética que reconoce la permanencia de una catexis³ libidinal del yo, nos vemos conducidos a una definición estructural del

²La condensación es uno de los modos esenciales de funcionamiento de los procesos inconscientes: una representación única representa por sí sola varias cadenas asociativas, en la intersección de las cuales se ubica. Desde el punto de vista económico, se encuentra catectizada de energías que, unidas a estas diferentes cadenas, se suman sobre ella (Laplanche et al., 1996, p.76).

³ La catexis es un concepto económico para referir a cómo cierta energía psíquica se halla unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, un objeto, etc. En efecto si se considera que esta catexis [del inconsciente] es de origen libidinal, se tiende a concebirla como empujando incesantemente a las representaciones catectizadas hacia la conciencia y la motilidad; pero a menudo Freud habla de catexis inconsciente como de una fuerza de cohesión propia del sistema inconsciente y capaz de atraer hacia él las representaciones: esta fuerza desempeñaría un papel fundamental en la represión (Laplanche et al., 1996).

narcisismo: éste ya no aparece como una fase evolutiva, sino como un estancamiento de la libido, que ninguna catexis de objeto permite sobrepasar completamente. (Laplanche et al., 1996, p. 229)

Percibimos en nuestro narrador el estancamiento de su libido, es decir, la no circulación de la misma hacia la descarga, por ende, el narrador a partir de la “forja del espíritu” se convierte en un yo reservorio de libido⁴ que no puede catectizar al objeto. Esta imposibilidad está íntimamente relacionada con el discurso positivista en tanto al estar internalizado (parte inconsciente) en su superyó atenta contra sus deseos. Consideramos que esto es relevante, ya que una gran parte del desarrollo de la teoría psicoanalítica sobre el narcisismo surge de un intento de explicación sobre la homosexualidad. A su vez Freud establece que existe un equilibrio entre la “libido del objeto” y la “libido del yo”, esto es, cuando una aumenta la otra disminuye. Pensaremos entonces en las impresiones que el narrador tiene acerca de los otros personajes, en tanto objetos atribuibles de libido, y cómo se relaciona con ellos.

Ávida y Blavatsky

Recordamos la implicancia del narrador intradieético en cualquier caracterización de otros personajes que podamos hacer, ya que ello se producirá siempre por medio de su textualización a través de la voz narrativa. A pesar de que el análisis de los personajes podría constituir una investigación aparte, nos centraremos aquí en las opiniones que el narrador expresa de ellos con el fin de evaluar este equilibrio desajustado o narcisista que su carácter presenta. Los personajes serán entonces aquellos objetos que no sobrepasarán nunca libidinalmente la catexis que el narrador hace permanecer en el ‘yo’, como consecuencia de una renunciación.

Ávida, la asistente de Blavatsky, es la única mujer en el círculo más cercano al narrador. Es, como su nombre lo indica, ávida: “No sé cómo decirle que soy su sierva. Soy su sierva doctor, pero no sé cómo decirle” (López, 2022, p. 82); sin embargo, las cualidades que el narrador destaca de ella son aquellas que están relacionadas con el ideal femenino hegemónico: “en un acto de sorprendente gallardía, envolvió a Gut —también Sindri— con pasión de madre” (p. 24). A su vez, durante el ‘hiato órfico’, o siesta, el narrador dota a Ávida con las características de Palas Atenea para poder a través de “una copula espiritual en la que los opuestos por fin se correspondan dar a luz al Hombre de raza superior” (55), es decir, al

⁴ “Desde un punto de vista cualitativo, la libido no es reductible a una energía mental inespecífica. Si bien puede ser ‘desexualizada’, especialmente en las catexis narcisistas, ello ocurre siempre secundariamente y por una renunciación a la meta específicamente sexual” (Laplanche et al., 1996, p. 210).

andrógino.⁵ No obstante, más tarde el narrador observa el detalle de las medias desarregladas de Ávida para concluir: “eran las cosas que implicaba lidiar con la realidad de la convivencia, una masiva acumulación de mohines ordinarios que degradan lo que uno ha idealizado” (61). Nos indica de esta forma que la catexis de libido hacia Ávida tiene que ver con una idealización de “lo femenino” en su calidad de servicio, nutrición o ambrosía y abnegación, pero que, a su vez, es una libido desexualizada, en tanto esta misma idealización que le genera admiración regresa hacia el ‘yo’. Ante la proposición de servicio con connotaciones sexuales de Ávida, previamente citada, la asociación libre del narrador —una de las manifestaciones del inconsciente⁶— lo lleva a la catalepsia: “la imagen de la novicia en su ataúd era la más acabada fantasía para un hombre” (84). De esta forma concluimos que Ávida al comienzo de la narración está por un lado idealizada, pero su avidez y los “mohines ordinarios” la convierten en un objeto del cual la libido del narrador se retira, por tanto, es la *mujer muerta*⁷ la única capaz de ser soportada.

La figura de Blavatsky opera, para el narrador, entre la idealización que su científicidad le otorga⁸, y una descatectización motivada por las formas anticuadas del mentor, quien además tiene una “historia de prácticas con resultados, sino pobres, de una modestia apabullante” (López, 2022, p. 36). A la vez, el galeno en su consagración también muestra su superioridad y rectitud al interrumpirlo en su serie de ejercicios matutinos para instarlo a que baje a la cocina donde lo espera para “delinear las actividades del día” (76), momento en el cual la voz desdeñosa de Blavatsky opina que la habitación huele mal y le pide que mantenga unas mínimas condiciones de higiene. De esta manera, el médico insta su autoridad en su propia

⁵ En el discurso de Aristófanes en el *Banquete* se enumeran tres tipos de andróginos. Se explica a través de un mito las diferentes orientaciones sexuales como el modo a través del cual las identidades de género se completan: dos mitades de mujer, dos mitades de hombre o mitad de cada uno. Aristófanes jerarquiza estas búsquedas ubicando la heterosexualidad como inferior y la homosexualidad masculina como superior, en tanto raza de hombres fuertes (290). A ello refiere, entendemos, el narrador cuando dice: “daban luz al hombre de raza superior” (López, 2022, p. 55). Un hombre, dos veces hombre “sobre estos dos amores el del hombre por el hombre, el más noble de todos. No sólo es más noble, sino que en sí mismo es el único amor verdadero y durable. Y así, cuando las dos mitades de un hombre doble, que se buscan sin cesar, llegan a encontrarse, experimentan en el acto el más violento amor, y no tienen otro deseo que el de unirse íntima é indisolublemente para volver a su primitivo estado” (Platón, 1871, p. 291).

⁶ El fujo de consciencia que nos transporta a través de la narración es a la vez un elemento narrativo que nos remite a la novela modernista (de Joyce y Woolf, por ejemplo), y aquello que nos permite intuir a través de las asociaciones libres aquellos representantes asociados a pulsiones del inconsciente que en su necesidad de descarga se manifiestan para generar esta cadena de pensamientos.

⁷ Pilar Pedraza en *El regreso de la mujer muerta* (2009) indica: “Representar el cadáver bello, joven, femenino o materno es una manera de desactivar su virulencia” (p. 48). Creemos que, como propone Pedraza, Ávida al desencadenar la asociación libre del narrador hacia la catalepsia evidencia la mujer ominosa, justamente por ávida, y por tanto violenta —sujeto deseante— a los ojos del narrador. Observamos que el retorno de lo que podríamos llamar su fantasma, como desposeída de voluntad propia, en María Lang “nos interpela sobre cómo se convoca el placer del horror cuando éste se convierte en estremecimiento poético” (Pedraza, 2009, p. 48). Volveremos a esto más adelante.

⁸ Algunos ejemplos de aquello que el narrador admira de Blavatsky: “la asertiva decisión del caballero de ciencia: íbamos a esperar al espécimen en su idiosincrasia” (López, 2022: 20). O “La osadía intrínseca de quienes están inseminados de futuro” (57), luego de que este propusiera tatuar a Sindri con un código que “remitiera a los entendidos a los datos de la información en folios debidamente asentados” (58).

casa, para después darnos una pista sobre la relación que él mismo mantiene con Ávida: “por cierto, Ávida lavó y colgó al fresco su ropa de cama manchada; no se abochorne, es una mujer de lo más discreta y después de tantos años ya la acostumbré a lidiar con el asunto” (76).

Aseveramos entonces, a través de la voz de Blavatsky, que él mantiene algún tipo de relación con Ávida, donde la ha acostumbrado a lidiar con asuntos de manera discreta. Esto es relevante más adelante cuando Ávida se convierte en la autómatas María Lang gracias a una invención de Blavatsky,⁹ pero también es preciso notar lo que ve el narrador al volver de su caminata del Von Wernick: “Ávida saliendo presurosa de la sala de enseres donde a veces se encerraba Blavatsky para hacer cosas de las que no rendía cuentas y no me participaba” (López, 2022, p. 71). Allí ella oculta un estuche, cuyo contenido no es develado ni aun cuando es pormenorizadamente descripto con un lenguaje que nos remite al positivismo, en su afán de objetividad, pero en tanto es un instrumento que creemos conecta con su deseo reprimido no puede aprehender: “Nada de lo que veía era reconocible para mí y no supe qué clase de elementos eran esos” (89). De esta manera, observamos un procedimiento *unheimlich* sobre el lenguaje positivista.

Podemos, de esta manera, empezar a entrever que dentro de los afectos del narrador existen personajes idealizados, es decir, que funcionan como objetos que reciben su energía psíquica, pero que se la devuelven en la medida que inmediatamente se tornan repelentes. La catexis libidinal del narrador retorna hacia el narrador, en otras palabras, se produce un movimiento del ‘yo’ al ‘yo’. La idealización se convierte inmediatamente en asco cuando lo “repelente” le surge. Se trata de un constante ir y venir de la energía mental en la que una vez que surge el afán de idealizar, su libre asociación lo lleva hacia lo que eso idealizado tiene de repelente y, por lo tanto, esa energía que idealiza vuelve hacia el sujeto, y así termina idealizándose a sí mismo, vale decir, se recrea un narcisismo primario. Mientras estas son evidencias del estancamiento de la libido de la voz narrativa en su ‘yo’, a la vez observamos la ominosidad que genera en él el desconocimiento sobre lo que sucede entre Ávida y Blavatsky. De esta manera, hemos de analizar a Sindri para descubrir el objeto hacia el cual su libido no puede descargarse.

⁹ En la escena de la libación solemne Ávida no responde a su nombre, sino al de María Lang pronunciado por Blavatsky. El cambio de nombre es parte de la pérdida de su propia personalidad a través de un invento de Blavatsky, quien la convierte en una autómatas. Es así que a partir de esta escena observamos diferentes capas de intertextualidad: la figura del autómatas (Olimpia) que Freud nombra ominosa a partir del cuento *El hombre de arena* de Hoffman (Freud & Hoffmann, 2023, p. 25), el gorro frigio (p.150) en tanto aquel dispositivo que le quita la consciencia, y el apellido Lang que nos remite a la autómatas de *Metrópolis* de Fritz Lang (1927).

Sindri

Ya en el laboratorio preparados para tomar las fotos al paciente; al desnudarlo para descubrir “algún órgano que pusiera a este cuerpo [el de Sindri] alguna concordancia con lo humano” (López, 2022, p. 43), descubren que Sindri es hermafrodita: “¿Eres varón o eres hembra, o qué clase de bestia malnacida eres?!” (p. 44) es la reacción interna que, aunque el narrador reprime, sí nos cuenta. Blavatsky queda espantado con “la pasmosa inacción del que no tiene ideales” (p. 44), en tanto Ávida con un llanto escandaloso se protege de lo siniestro detrás de un biombo mientras el narrador va en su rescate.

El afecto que causa el sexo de Sindri en estos tres personajes es el de lo ominoso. Una reacción que podría entenderse, en primer término, dentro de la lógica circundante de *La evolución de las especies* de Darwin que, como propone Burrow:

As the supposed scientific endorsement of progress, a teleologized version of evolution [...] was well placed to become an optimistic creed for the bien pensant and enlightened, in which the elements of *randomness* and *ruthlessness* which troubled sensitive souls could be discreetly submerged. (Burrow, 2000, p. 69. Énfasis propio)

El cuerpo de Sindri, como veremos a continuación, además de presentarse como lo abyecto o lo que está por fuera de lo comprensible, podría ser analizado como aquello que hace retornar, en tanto evidencia, la parte más revolucionaria del trabajo de Darwin: la de una naturaleza caótica y azarosa, que no sigue una versión teleológica de la evolución, sino que presenta diferentes variaciones y es el organismo más apto en el medio, aquel que sobrevive. ¿Estamos planteando que el hermafroditismo podría ser parte de un proceso evolutivo? No, estamos planteando que su existencia *hace caber la duda* para el científico que elige entender el proceso evolutivo teleológicamente, en la medida que reprime de forma voluntaria la cualidad azarosa de la naturaleza y cataloga a la diferencia como patología. El narrador se pregunta: “¿Qué es la belleza y para qué es la belleza? [...] ¿Por qué la fisionomía de un idiota es plétórica del misterio planetario?” (López, 2022, p. 47).

Proponemos que Sindri, para el narrador, será objeto de deseo. Representa, asimismo, su posibilidad de ganar un renombre como adalid de ciencias. En otras palabras: Sindri es su objeto de estudio —¿casi como *El bosque infinitesimal* para nosotros? Esperemos que el libro no combustione azul en nuestras manos—. A su vez, proponemos que Sindri es el objeto hacia donde la libido de la voz narrativa se catectiza, lo cual podríamos decir lo deja lívido pues es un deseo inadmisibles dentro de la moral de su contexto social y del discurso científicista al que él mismo adscribe y aspira. La catexis que el narrador se permite con su objeto de estudio es parte de sus características narcisistas: le interesa la grandeza que conlleva un nuevo

descubrimiento, y la justifica con los fines altruistas de la cura. Sin embargo, notamos en la representación que Sindri toma, dentro de las asociaciones¹⁰ inconscientes que el narrador hace, la manifestación de una imposibilidad, justamente por ser desviada hacia el inconsciente. Vale decir, nos proponemos evaluar cuál es el complejo ideativo separado al que Sindri se asocia, y cómo la constante fuerza pulsional de descarga de este grupo de representaciones somete al narrador.

Creemos relevante, entonces, traer a colación aquel hiato órfico, ya mencionado, a los pocos momentos después de haber *desvelado*¹¹ el sexo del paciente. Así es como el narrador, quien pareciera tener conciencia sobre lo que sueña, nos revelará una serie de asociaciones vinculadas a Sindri, sobre todo si lo entendemos como un evento que acaba de impactar su sensibilidad y que regresa de las profundid[h]ades¹² de la inconsciencia con Orfeo. En este caso, le muestra la cópula espiritual de los polos uniéndose en un andrógino. Dicha figura, que a partir de ahora la voz narrativa asocia con Sindri, representará la posibilidad de reconocer la dualidad y aunarla, tal como era originalmente en el mito. La representación mental que tiene de Sindri es a partir de aquí también asociada a la representación de su propio deseo de ambivalencia: el mito de Aristófanes admite su deseo.⁵ Sin embargo, como ya hemos dicho, en la lógica positivista el deseo hacia el mismo sexo era considerado una enfermedad (Weeks, 1976), por lo tanto, tal deseo negado se esconde en el espacio mental donde las representaciones se convierten en condensaciones plurisignificantes en su multiplicidad de cadenas asociativas. En otras palabras, Sindri o la evidencia de su existencia se convierte en la condensación en sí, en lo que *puede ser* y en lo que *es*, dos o más cosas a la vez.

Regresamos a Sindri, quien ciertamente no es un objeto, sino un sujeto, pero que no tiene voz. Únicamente oímos a través del estilo directo, a lo largo de toda la narración, su nombre (24), una melopea (86, 209) y una negación(186), y cuando finalmente se enuncia es en aquellos capítulos en latín (168, 217), pero “su” voz no es propia.¹³ Su cuerpo, e incluso su idiosincrasia, son objetualizados, como hemos visto en las acciones de Blavatsky y del propio narrador. Ahora bien, aquello que principalmente lo convierte en objeto de estudio es su abyección, es decir, su indefinición: “Todo va a mejorar de aquí en más, mi pobre Konrad [...],

¹⁰ “Asociación: Según Freud es el encadenamiento de representaciones o huellas mnémicas en una organización compleja de la *memoria*. Como en una especie de archivador, estas representaciones son ordenadas según distintos criterios de clasificación. Esto implica que la huella mnémica de un mismo acontecimiento puede encontrarse en el interior de varios conjuntos. Sin embargo, Freud establece que hay complejos de representaciones escindidas del curso asociativo: estas son contenidas en estos complejos ideativos separados. En la existencia de una escisión (*Spaltung*) dentro del psiquismo, es decir, en el grupo de asociaciones separado se halla en el origen de la noción tópica de inconsciente” (Laplanche et al., 1996. p. 34. Énfasis Propio).

¹¹ Recordemos que parte de lo que caracteriza a lo *unheimlich* es el des-encubrimiento, o el retorno, de algo que debía permanecer oculto. En este caso, el hermafroditismo de Sindri.

¹² Nos interesa resaltar la conexión que la narración realiza entre el espacio del sótano, el hades y el inconsciente.

¹³ La voz de Sindri, ya sobre el final de la novela, es en realidad la voz de Claude Lévi-Strauss en *Tristes Trópicos* (1955).

comienza una guerra contra el mal en usted, no se asuste, el higienismo es su infantería, llegó el tiempo de dejar para siempre el reino de las sombras dar la batalla final contra el hembrismo [...]” (85). Es entonces que acudimos a Kristeva en *Sobre la abyección* (1941) para poder determinar el motivo por el cual este sujeto es constantemente tomado por objeto:

Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma. [...] No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura. (Kristeva, 1982, p.68)

Determinamos, entonces, que, para el narrador, la abyección que le genera Sindri como objeto caído —radicalmente excluido como enfermo— tiene que ver con una necesidad de oponerse a aquello que, si lo reconoce, lo aniquila, pero que a la vez es un polo de atracción que desintegra las barreras que lo sostienen dentro de su cultura. En efecto, como propone Kristeva: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (Kristeva, 1982, p. 69). El narrador continúa: “¿A qué fin sirve que la ponderación de la forma eche su ancla divina en ese portador de la más abyecta corrupción humana? Debo admitir, postrado ante lo incognoscible, acaso con humildad, acaso con honda pena: No lo sé” (López, 2022, p. 47). Evidentemente la figura de Sindri es el lugar donde el sentido se derrumba en su capacidad de significar, no solo como propone Kristeva desde lo abyecto, sino también desde aquello que propone Peirce sobre el término incognoscible sin significado o autocontradictorio (citado en Kalpokas, 2008, en línea); y que Kalpokas después debate:

Para explicar este hecho no es preciso ir más allá del propio Peirce. Valiéndonos de la máxima pragmática cabe explicar cómo el término “incognoscible” posee el contenido que tiene. En efecto, si tenemos en cuenta que “incognoscible” refiere a una propiedad epistémica (a la imposibilidad de una relación cognoscitiva entre la comunidad indefinida de investigadores y el mundo), podría explicarse el contenido empírico de este término apelando a nuestros reiterados fracasos por resolver un problema o por conocer algún aspecto del mundo. La idealización de esos fracasos cognitivos podría explicar cómo es que hemos adquirido, por abstracción y generalización a partir de la experiencia, el concepto “incognoscible”. Así, la imposibilidad fáctica de traspasar la barrera de la

ignorancia sobre algunas cuestiones podría pensarse —idealización mediante— como el efecto práctico que da contenido a la noción de lo incognoscible. (Kalpokas, 2008, en línea)

De esta manera, Kalpokas utiliza la máxima pragmática para establecer que ‘lo incognoscible’ no es un campo semántico totalmente vacío, sino que su significación está basada en la experiencia, una de no-conocimiento. Burrow nos explica cómo este término era utilizado a finales de siglo:

Spencer’s ‘universal immanence’ seems to point to a kind of pantheism, while his combination of ‘the unknowable’ with the scientific hubris which dreamt of some future ‘total and specific interpretation of each phenomenon in its entirety, as well as of phenomena in general’, incorporates both the aspiration to a total conception of life and the world and a cultivated awe before *ultimate incomprehensibility*. Both *piety* before the universe and the conception of universal law and the possibility therefore of an omnicomprehensive knowledge of it, in which consciousness, a phenomenal product, should as it were master all phenomena, were common in the third quarter of the century. (Burrow, 2000, p. 64. Énfasis propio)

Concluimos, de esta manera, que Sindri, para el narrador, no solo representa un misterio que hace retornar su incapacidad de cognición, sino que también hace retornar, a través de la asociación, su deseo hacia lo abyecto, en términos de Kristeva: “Tiene el sentido del peligro, de la pérdida que representa el pseudo-objeto que lo atrae, pero no puede dejar de arriesgarse en el mismo momento en que toma distancia de aquel. Y cuanto más se extravía, más se salva” (Kristeva, 1982, p.71). De esta manera, pasamos analizar los eventos más significativos —toda la novela está atravesada por el sentimiento de ominosidad que le generan las manifestaciones inconscientes de su deseo¹⁴— para demostrar cómo el narrador experimenta lo *unheimlich* a nivel físico, mental y finalmente temporal, ya que nos preguntamos junto a Ortega Chacón (2022): “¿es la experiencia de lo *unheimlich* una vía de epojé¹⁵ que ‘detona’ (revienta) la cadena de significaciones habitual y reconfigura la experiencia?” (p.157). Así observaremos el extravío del narrador para determinar si logra *salvarse*.

UNHEIMLICH DE CUERPO, MENTE Y ¿ALMA?

Ortega Chacón en su artículo *Lo Unheimlich y su capacidad de «detonar» nuestra condición hermenéutica* habla del extrañamiento del propio cuerpo refiriéndose al

¹⁴ “—¿Quién, qué cosa, qué entidad habla a veces dentro de mí?!— gemí en silencio” (López, 2022, p. 65) / “¿Qué invertido hálito malsano se atrevía a poseerme? (123) / “No sabía yo por qué estaba allí ni qué pretendí al momento de iniciar la avanzada que me condujo hasta este nocturno andante, un staccato pletórico de sentidos que fugaban hacia el misterio” (186).

¹⁵ “La epojé es el acto mediante el cual ponemos entre paréntesis todas nuestras creencias en la existencia del mundo, suspendemos nuestro juicio acerca de su existencia” (Husserl, 1913/2014, p. 62).

desocultamiento de la pierna paralizada del narrador que se puede entrever en la narración médica que Oliver Sacks hace en *Con una sola pierna* (1998). Dicho desocultamiento lo relaciona con el concepto que Heidegger retoma del griego: ἀλήθεια¹⁶ para aclarar: “La pierna se desoculta en la medida en que ahora capta la atención y se pone en primer plano. En efecto, lo que antes pasaba desapercibido, porque funcionaba al modo de un utensilio, ahora muestra su ‘verdad’” (Ortega Chacón, 2022, p. 160). Confirmamos que el narrador asume a su cuerpo como utensilio en aquella [cita sobre los ojos](#) o en los [ejercicios](#) que hace cada mañana para que la maquinaria de su cuerpo funcione correctamente, y a su vez encontramos en la secuencia narrativa un momento en el que el cuerpo del narrador es puesto en primer plano. Ahora bien, demos primero un poco de contexto.

Luego del descubrimiento del sexo de Sindri, el narrador sale a caminar hasta el puente Von Wernick para apaciguar su mente, allí se deshace de un pergamino donde se profetiza un eclipse que dentro de la lógica simbólica de las mancias lo impacta.¹⁷ Comenzamos a ver, entonces, a través de las asociaciones libres que el narrador hace a partir del pergamino, aquello que le resulta “pesadillezco” (López, 2022, p. 67). A su vez, es en este momento que la figura de la murciélaga aparece por primera vez desde abajo del puente (68), y luego retornará en sus sueños. La mañana siguiente, luego del capítulo titulado en latín “Mamal Somnium”¹⁸ en el cual el narrador da cuenta, a través de la condensación del lenguaje y yuxtaposición de imágenes propias del espacio onírico, de su sueño, parte hacia la pensión donde se encontrará con Rufus. Por el camino tiene otra duermevela o flujo de consciencia típica del “estado de distracción”¹⁹ (Cortázar & Álvarez Garriga, 2013, p. 63): “Dormiens Diurnae Vespertilio”. En este capítulo, podemos ver el regreso de lo *ruthlessness* de la naturaleza en su máxima expresión: la murciélaga madre, harta y entregada a su propio deseo, se sacude a las crías hasta

¹⁶ “ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato [...] ¿qué ocurre aquí? ¿Qué obra dentro de la obra? El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos ἀλήθεια” (Heidegger, 2014, p. 25 en Ortega Chacón, 2022, p.160).

¹⁷ “Que la luna se tragara al sol, que un satélite menor y sin luz propia, cargado de un hembrismo largamente relatado en las leyendas y epopeyas, ocluye la radiación magnífica de nuestro Apolo, resultaba un acontecimiento pavoroso” (López, 2022, p. 67). Esto desencadena otra asociación libre del narrador y que le resulta pesadillezca, donde ve a “Ávida acercándose con sonrisa creciente y perversa, sin pausa y segura, arrodillándose ante mí y sorbiéndome la luz desde el pico” (67).

¹⁸ “—Quiero morir— escuché a mi voz saliendo de todas partes sin que yo la pronunciara; me detuve y el corredor era un puente de piedra, una empalizada, un cuarto como un cubo cerrado en el que cabían todas las tempestades y donde ninguna voluntad conocería el triunfo” (López, 2022, p. 74).

¹⁹ Cortázar pone en voz de Jonny Carter en su cuento *El perseguidor* (1959) cómo el tiempo transcurrido en el metro entre estación y estación se distorsiona en el estado de distracción: “No era pensar, me parece que ya te he dicho muchas veces que yo no pienso nunca; estoy como parado en una esquina viendo pasar lo que pienso, pero no pienso lo que veo” (Cortázar & Álvarez Garriga, 2013, p. 59-60). Es en realidad una experiencia propia de Cortázar: “Mi tiempo interno, el tiempo en que todo eso había sucedido en mi mente, de ninguna manera podía caber en dos minutos; no se podía ni siquiera comenzar a contar aun tratando de acelerar el relato como me sucede a veces en algunos sueños que —según dicen los entendidos— pueden darnos un desarrollo muy amplio en una pequeña fracción de segundos” (63).

el punto de que “[t]odo era una charca de humores y cadáveres” (101).

Cuerpo traidor

Al llegar a la pensión, es luego de la interacción que mantiene con Rufus, su compañero de habitación, que su cuerpo se pone en primer plano:

Sin poder explicarme cómo había llegado hasta ahí me hallaba parado en el extremo del camastro de Rufus, con la espalda descansando sobre el ropero, agitado y con la respiración desbocada, la frente bañada en sudor, las manos húmedas, la levita desencajada de los hombros, el chabot arrancado y los pantalones arrollados bajo las pantorrillas. (López, 2022, p. 110)

Este paso a primer plano del cuerpo del narrador sucede en tanto es evidencia de lo que le acaba de suceder, pero no puede procesar:

clavó sus pupilas en las mías al tiempo que comenzó a lamer las bolas [de Kreptele²⁰] como me gusta, lentamente, un verdadero enloquecido, directamente en mi mano. Qué delicia verlo gozar así, mirándome con hondura a los ojos y dejando que la natural sabiduría de su lengua, de sus labios, de su boquita toda, me llenara de satisfacción. (López, 2022, p. 108)

No solo observamos en el acto sexual que mantiene con Rufus a través del uso de un lenguaje totalmente eufemístico, sino también la disociación que opera entre su cuerpo y mente. Su cuerpo se desoculta cuando siente los efectos placenteros de lo prohibido, según lo entendemos con la siguiente reflexión: “yo dejaba el tomo como un rastro de aquello que es *menester olvidar* tanto como se pueda” (López, 2019, p. 109. Énfasis propio). El libro que nombra el narrador es una herramienta para la confesión que Rufus le hace, y con el cual implica que la ciencia lo ha descubierto. En él se lee: “*Apéndice Primero - Generalidades Fisionómicas - Morfología Facial del Ladrón, el Asesino, el Uranista, el Semita - Rasgos Reconocibles en la Constitución Sifilítica*” (p. 108). Tal enumeración de términos nos remite a algunos de los mismos conceptos que Weeks cita en su artículo y que circulaban como textos médicos a finales del siglo XIX (Weeks, 1976); por lo tanto, la sección del libro que Rufus rescata es el recordatorio de la patologización de la homosexualidad imperante en la época. Dicha contraposición de deseo versus mundo es lo que causa aquello que Freud denomina “escisión del yo” (*Spaltung*), donde coexisten dentro del aparato psíquico dos actitudes respecto a la realidad exterior: “una de ellas tiene en cuenta la realidad, la otra reniega la realidad en juego y la substituye por una producción del deseo. Estas dos actitudes coexisten sin influirse

²⁰ Esto hace referencia a una comida ficticia —todas las comidas y bebidas (prínkulas) de la obra son ficticias, además de los espacios— parecida a una albóndiga. Es interesante notar que es comida que ha preparado Ávida y él ha hurtado de la casa de Blavatsky.

recíprocamente”²¹ (Laplanche et al., 1996, p. 125). Vemos entonces en el narrador estas dos actitudes: aquella que cree *menester olvidar* y la otra que disfruta, o permite, el encuentro. El efecto de ominosidad pasa entonces por la autonomía, casi a nivel de instinto, que el deseo reprimido le otorga a su propio cuerpo. Tal como Ortega Chacón evidencia sobre la narración de la pierna de Sacks, “es imposible sostener la afirmación de que ‘el cuerpo’ es lo más inmediato a nosotros mismos. La narración lo presenta como un objeto —*objectum*, en su sentido latino— que posa frente a uno mismo” (2022, p.161). Demostramos así que, para nuestro narrador, su propio cuerpo se presenta a su percepción como lo más lejano a sí mismo, en tanto en el uso del *menester olvidar* vemos un superyó metanarrativo²² que sigue reprimiendo la discursividad que narra el evento. Es así que la puesta en primer plano de un cuerpo agitado de placer que se presenta como objeto de percepción para el mismo narrador es el desocultamiento del poco control que su conciencia moral ejerce sobre este. También interpretable como un síntoma —¿tal vez recurrente?— de su propia “enfermedad”: la homosexualidad, “a disease of the will” (Weeks, 1976, p. 216). De esta forma, teniendo en cuenta que el extrañamiento de su propio cuerpo nos remite a lo que, dentro del paradigma imperante finisecular, se entendía como una patología mental, nos adentraremos en el *unheimlich* de la mente, que, si bien hemos tratado hasta ahora, analizaremos con más detalle en una escena particular de la secuencia narrativa que se presenta como el punto álgido de afecto ominoso sobre la mente: la libación solemne.

Una mente aterrorizada accede a lo esencial

Si bien no es hasta la página 162 que Blavatsky anuncia: “Comienzo de la mareación [...] ¡Spaltung! ¡Verwerfung! ¡Unheimliche! ¡Unheimliche! ¡Unheimliche! ¡Unheimliche!”, observamos tal como este mismo propone “la evidencia de un sutil corrimiento” (López, 2022, p. 161) desde el anuncio de la ceremonia (147). Este sutil corrimiento podríamos compararlo con la experiencia del esquizofrénico que Ortega Chacón cita de una conferencia de Heidegger (2013, p. 96-97), en tanto como este propone: “hay una relación con el mundo que no ‘despliega sentido’, sino que lo retrae y fragmenta de tal modo que el mundo circundante se torna ‘puro

²¹ Como ya hemos dicho, Freud utiliza este término para explicar la división entre sistemas e instancias pero “*también el desdoblamiento del yo en una parte que observa y una parte que es observada*” (Laplanche et al., 1996, p. 126. Énfasis propio).

²² Metanarrativo en tanto a lo que se referencia el narrador en esa cita es al descubrimiento de que Rufus es homosexual, pero que al ser escena narrada eufemísticamente entendemos que el *olvido* ha sido parcialmente ejercido por el superyó del enunciador al momento de la enunciación. Deducimos esto a partir de que aquello *menester olvidar* es también el acto, en tanto el descubrimiento sucede cuando lee la página abierta del libro con el Rufus había intentado confesarse, mientras este come las *bolas de Kreptele* de su mano.

impedimento” (Ortega Chacón, 2022, p. 163). Lo que percibe no entra dentro de su entendimiento de lo real, nos acercamos nuevamente hacia el ámbito de lo incognoscible.

Las imágenes narradas son percepciones que, proponemos, se presentan como *el doble* de lo que en realidad se ve, remitiéndonos a la descripción de este término que hace Freud: “en efecto, el ‘doble’ fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un ‘un enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte’” (Rank, 1914 citado en Freud & Hoffmann, 2023, p. 34). Con esto queremos aclarar que, dentro de las intertextualidades esotéricas y las referencias al ocultismo presentes en la novela,²³ no sería raro que las percepciones que tiene el médico en la narración de los momentos previos a la libación —ceremonia religiosa asociada con el mundo griego que daba pie al acto profano— estén relacionadas con *el doble* que persiste en el tiempo, aquel inmortal e inmaterial, y que por lo tanto es atemporal. Esto es también parte de lo *unheimlich* que el narrador vivencia: “un trepidar imposible de constatar en lo real, la potencia fantasmática de una contundencia moral que nunca me hubiese animado a contradecir o a poner en duda” (López, 2022, p. 158). Aquello “imposible de constatar en lo real” es lo que inhabilita la producción de sentido, pero que en tanto se experimenta es imposible contradecir.²⁴

También se evidencia en esta escena la pérdida de hilación temporal.²⁵ Esto lo vemos a partir de la sensación *unheimlich* que comienza con María Lang,²⁶ la versión totalmente subyugada de Ávida que en tanto *mujer muerta* despojada de todo deseo propio retorna solo como un fantasma de la asistente —más *unheimlich*—. Las percepciones sobre ella el mismo narrador las reconoce como extrañas, “su propia negrura proyectada, como una de esas acuarelas que los alienados hacen con humor de bilis en el hospicio” (López, 2022, p. 156), y a la vez observa cómo sus movimientos rompen el espacio-tiempo:

caí en la cuenta de que era imposible que la mujer hiciera eso [ofrecer la copa con el brebaje] al unísono, los sillones en los que nos enfrentábamos estaban a una distancia que de ninguna manera habilitaba que un cuerpo por más extendido que estuviera, alcanzara a ambos. Debía

²³ Desde el nombre del mentor (Blavatsky), que pertenece a una famosa ocultista rusa, fundadora de la Sociedad Teosófica, pasando por el pergamino romaní sobre el eclipse, hasta las referencias zodiacales y míticas griegas, se intuye en la novela un subtexto esotérico, que relacionamos con los misterios órficos, en tanto el andrógino, el zodiaco, la ceremonia de libación, el gorro *frigio*, y Orfeo hacía allí nos señalan.

²⁴ Casi como la asignación de sentido desde la pragmática del término incognoscible de Kalpokas (2008), porque como propone Hanegraaff (2008) en su conceptualización del esoterismo: se trata de un conocimiento experiencial directo.

²⁵ Fuchs (2007) reconoce tres funciones que conforman el tejido temporal intencional: “a retentional, presentational and protentional function” (p. 229). Estas tres funciones, de acuerdo con Fuchs, “son las que pueden integrar la secuencia de momentos singulares dentro de un ‘arco intencional’ que hace posible recordar, percibir y anticipar. [...] Dado que esta articulación se da en el nivel más básico de la conciencia, entonces corresponde a la ‘síntesis pasiva’ de ‘tiempo’” (Ortega Chacón, 2022, p. 163). Recordamos aquí la distinción que hace Cortázar entre la experiencia del tiempo interno y externo.

²⁶ Freud (Freud & Hoffmann, 2023, p.26) cita a E. Jentsh para comenzar su discusión sobre lo ominoso, y de quien toma la “duda de que un ser aparente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”, para referirse a la muñeca Olimpia del cuento *El hombre de arena* de Hoffmann.

de estar equivocado, levanté instintivamente la testa para comprobar cómo se producía el fenómeno, qué efecto aparentaba semejante destreza: María otra vez y en el mismo segundo ocupaba su lugar junto a la puerta y lucía como si nunca se hubiera movido de allí. (p. 159)

Observamos que el sentimiento de ominosidad comienza a recaer sobre aquello que le permite recordar, percibir y anticipar funciones que se articulan en el nivel más básico de la conciencia, ahí donde se articula la síntesis del tiempo. A su vez, es lógico que con la sonrisa de Blavatsky que “se dibujaba más allá de la carne de sus labios” (p. 159) y con María cerca de su cara mirándolo amenazante, el narrador esté aterrado: “Quise gritar pero estaba inmóvil, quise soltar la copilla y tomar a la mujer con ambas manos para estrangularla, intenté aullar con todas mis fuerzas pero solo logré un quejido que dejó caer algo de baba de mi boca” (López, 2022, p. 160). El terror que le genera esta percepción de la realidad tan extraña es a la vez reconvertido en el terror que le genera estar teniendo esas percepciones por fuera de lo que él entiende como real, y que se traduce en el *unheimlich* que propone Ortega Chacón (2022):

Puede suceder que esa vulnerabilidad a la que está expuesto el Kranksein²⁷ sea tomada como “cosa de otros”. Un velo de seguridad se despliega ante nosotros y la consideración sobre lo Unheimlich se desvincula del ámbito de lo posible. Las estructuras sanas del Dasein que “abren” al mundo se muestran como invulnerables y la posibilidad de estar sometido a una privación, a la patología, sería una fantasía y lo más pavoroso de lo pavoroso. (p. 164)

De esta forma, el *unheimlich* que vivencia a nivel de la psiquis consiste en la experimentación en carne propia de la enfermedad como falta. Ya no estamos hablando de una orientación sexual patologizada por la ciencia, sino de las consecuencias extravagantes de adentrarse en el espacio condensativo de lo onírico, donde se esconden sus propios deseos que piden descarga y su superyó reprime, y así percibir la multiplicidad condensativa de la realidad misma. Esto distorsiona su tejido temporal intencional, lo cual resulta lo más pavoroso de lo pavoroso.

Sin embargo, observamos que como parte de las consecuencias una nueva percepción extra-ocular surge cuando Blavatsky, preguntándole si ve a la esfinge, le dirige la mirada al techo, que se abre en arcos ojivales como de catedral gótica, “techos diseñados para soportar el peso de una pretensión absoluta: acceder a lo esencial por gobierno del terror” (López, 2022, p. 161). Incluso la burbuja de la prínkula, momentos antes descrita como en una “amniosis miásmica” (p. 154), es ahora una burbuja azul, “como el mar azul” (162). Esta nueva percepción de lo horroroso de la mano de una pérdida de la hilación temporal le permite al

²⁷ “Ser enfermo. Hay una limitación del desarrollo del estar abierto al mundo, en definitiva, una privación que reclama lo ausente, que busca la instauración de las estructuras trascendentales de las que está privado” (Ortega Chacón, 2022, p 164).

narrador acceder a lo esencial. Al inhalar, aterrado, el humo que ha quedado de la ebullición de la prínkula en su copilla puede ver lo que a continuación describe:

Al tiempo de hacerlo me vi haciéndolo [inhalando el humo], y pude verme haciendo siempre exactamente eso, proyectado hacia el porvenir con imágenes que me mostraban incluso desde antes de la llegada a Sbórnika de mis choznos vergonzantes, criados por acerdones salvajes en las estepas transuthiskanas. (p. 163)

De esta manera, el sentimiento de ominosidad que su propia mente le genera en la percepción de lo “no real” dentro de su paradigma y el contenido de aquello que experimenta como “no real” —el acceso al *doblo* atemporal que le permite atisbar la sincronidad contraria a la teleología que lo tranquiliza—²⁸ desestabilizan aún más las estructuras mentales que proveen sentido a su existencia.²⁹ Esto es notorio en el capítulo siguiente, “Album Vespertilio Surgit”, en el que nuevamente en el terreno de lo onírico, el lenguaje simbólico condensa los significados y da pie a la asociación libre de diferentes representaciones. Allí, se deja ir gota a gota, renace hijo de lo horroroso, hijo de la murciélaga, mientras se disuelve y se disgrega. Un viento despierta su apetito “que comienza a edificar una necesidad hasta ahora inexistente. A tejer el perímetro circular de *la falta*” (López, 2022, p. 167. Énfasis propio). Una virgen lo sostiene muerto, es Sindri, su *piEDAD*, y habla con la voz de Lévi-Strauss: *¿una esencia, una entelequia o la extrapolación ilegítima de una tendencia? ¿Y de qué manera sería yo más sabio y más positivo, diciendo eso no existe, o apegándome a eso para vivirlo?*” (p. 169. Cursivas del original). Finalmente, su voz, “como si despertara de un sueño eterno” (p. 169), dice: “puedo responder por la ciencia. La ciencia no responde por mí. [...] La ciencia no responde por mí. ¿Por qué hago esto?” (p. 169). El capítulo termina con el silencio que se organiza y dice: “Adivina o serás devorado” (p. 169).

La figura del enigma,³⁰ aquella que cuida la puerta de lo incognoscible con un acertijo, lo interpela con una voz que todavía no existe en su tiempo, a la vez que aquella instancia psíquica, el superyó, se disuelve al reconocer la falta: la existencia insoportable de un deseo reprimido. Esto afecta al lenguaje y a la posibilidad de respuesta según propone Ortega Chacón: “En efecto, ‘el ser humano existe en su indigencia’ (Heidegger, 2013, p. 106). Se podría decir

²⁸ Diserta de camino a la pensión sobre la conquista de futuro y el progreso que las ciudades suponen sobre lo informe del paisaje natural: “La línea recta de la vida, lanzada como una saeta hacia un cosmos pleno de verdad, mostraba el inocultable sesgo de la Mente Creadora y, en esa certeza cardíaca, pude relajarme” (López, 2022, p. 98). La teleología es algo que tranquiliza al narrador.

²⁹ “En este sentido, podríamos pensar los fenómenos psicopatológicos de deshilvanamiento de mundo circundante bajo la imagen de lo rizomático: el espacio de indeterminación, de ausencia de fundamentos últimos y axiológicos, termina estallando las precomprensiones del mundo y desatando una multiplicidad amorfa que se extiende en todas las direcciones”(Ortega Chacón, 2022, p.172).

³⁰ “La esfinge [o enigma] se presenta al comienzo de un destino que es a la vez misterio y necesidad” (Chevalier & Gheerbrant, 1995, p.470).

que esa indigencia es, en parte, causada por la pretensión de los procedimientos positivos de un lenguaje que no admite un discurso no objetualizador” (2022, p. 168).

Si consuma se consume

Para hablar del *unheimlich* del tiempo, será preciso notar que vamos a aludir a los diferentes momentos en los que el narrador experimenta el tiempo como algo ominoso. Con esto queremos aclarar que el tiempo también es, de alguna forma, atravesado a nivel de la intertextualidad, a eso nos referíamos antes con *la voz de una enigma que todavía no existe*, en tanto el narrador se ubica en finales del siglo XIX y *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss no es publicado hasta 1955.³¹ Ahora bien, aquí trataremos de encontrar evidencias de esta sensación ominosa, particularmente como sospecha de algo perdido en algún momento del tiempo, tanto pasado como futuro; aunque las intertextualidades, como el poema *Silencio* de Storni (1920) durante el eclipse, le lleguen desde “una latitud lejana y futura” y él se la remueva como “mácula de lirismo” (López, 2022, p. 140). Ortega Chacón explica la leyenda de los *pájaros divinos* que cita de Sloterdijk³² como “posibilidades perdidas en un pasado remoto, olvidado” (Ortega Chacón, 2022, p. 168), y desarrolla las tres etapas formativas de estas aves míticas: la caída o incubación al sol del huevo, la eclosión en el aire, y el despliegue de las alas:

sin embargo, un grupo de estas aves no llega nunca a la tercera etapa y, así, pueden identificarse también, dos tipos de aves. Por un lado, las que nunca han tocado la tierra porque desplegaron sus alas a tiempo y, por otro, las que se ven reducidas a un mundo terreno porque ocurrió lo que nunca debió ocurrir: perdieron la posibilidad de remontar su vuelo y no les queda otra cosa que “aprender a vivir sobre la tierra”. Estas últimas hablarán de lo importante que son los “pasos” porque no conocen el vuelo. No obstante, aunque están “reducidas” a los lazos terrenales, preservan a lo largo de su vida una “sospecha”. Presienten que “algo” les fue arrebatado, sienten el rastro de “lo perdido” y una sutil tristeza los acompaña. (Ortega Chacón, 2022, p. 169)

Estas posibilidades perdidas son aquello que, según Ortega Chacón, dan pie a aquel que padece la pérdida del sentido para buscar estructuras que reestablezcan su falta, en tanto: “Solo quien se ha enfrentado a la más radical convulsión de todas sus verdades podrá ‘abrirse camino’ en medio del exceso de donación que desborda su ‘realidad’” (Ortega Chacón, 2022, p. 174). Sin embargo, esto no sucederá para nuestro narrador —¿o sí? No sabemos—, ni siquiera

³¹ La novela está plagada de intertextualidades anacrónicas, algunos ejemplos son: Alfonsina Storni (*El silencio*, 1920 y *Me quieres blanca*, 1918), *Esperando la Carroza* (1985) de Alejandro Doria, *Caballos Salvajes* (1995) de Marcelo Piñeyro, *Azul* (2001) de Cristian Castro.

³² “Ni siquiera sospecha que ha perdido la posibilidad de remontar su vuelo a su debido tiempo; impedidas sus alas yace sobre la tierra” (Sloterdijk, 2006, pp. 96-97).

después de haber experimentado diferentes eventos que hacen tambalear los paradigmas que le dan fundamento a su existencia. Esto lo podemos observar en el primer descenso del narrador al “submundo en el que vivía [su] prenda” (López, 2022, p.182), comparándose con la “delgada voluntad de Perséfone” (p. 182), momento en el cual el gusano del tiempo “comienza a viborear” (p. 183). En la puerta del sótano su superyó lo frena:

Tal vez estaba aventurándome demasiado temerario, tal vez estaba adelantándome demasiado al futuro y era el futuro mismo el que me tumbaba en el piso, el que me hacía la tumba, el que me sometía para acoplarse, para acompañarse, para no quedar rezagado por mi impulso varonil, para intentar ponerse a la altura de mis aspiraciones. (p. 183)

Vemos aquí al narrador evaluar si proceder a someterse a su deseo y hacer peligrar su futuro como médico, o si *se está adelantando demasiado* ¿hacia dónde? ¿hacia un futuro suyo más parecido a nuestro presente? El narrador finalmente se ve vencido por su deseo, entra al sótano a saciar la demanda de descarga de su pulsión libidinal con el *objeto*³³ que desea, mientras piensa: “No basta que sirvas de soporte a la función de Tiresias, también es necesario que tengas tetas” (p. 196). Esto no solo nos remite a la obra de teatro de Apollinaire, *Las testas de Tiresias* (1917), sino al mismo Tiresias mítico, aquel que fue de ambos sexos, pero, principalmente, al Tiresias vidente. Dentro de la nueva percepción de *lo esencial* que ha desarrollado el narrador a través del *gobierno del terror*, el tiempo, o más bien los tiempos comienzan a converger, lo cual nos lleva a pensar en la idea de un tiempo circular: el eterno retorno. ¿No era lo *unheimlich* el retorno de lo familiar reprimido?

Si bien hemos prefigurado con el mito del andrógino de Aristófanes una tradición antigua que habilita el deseo del narrador, notamos sin embargo su anacronismo para el siglo XIX. Retomamos, entonces, esta tradición latente en la narración: la descripción del descenso al sótano, donde se encuentra su andrógino³⁴, como catábasis referencia a los misterios órficos, la famosa fuente del Olvido de su escatología, y su noción circular del tiempo. En este pasaje apreciamos el sentimiento ominoso de la temporalidad, que también podría interpretarse como el reconocimiento del inconsciente en sí:

Pude sentir la presencia ominosa, pude sentir que yo éramos dos, uno marchaba hacia adelante,

³³ Es necesario notar que esta es otra escena donde Sindri se enuncia: “No” (López, 2022, p. 186)), el narrador lo insulta (p. 187), pero el silencio y la quietud de Sindri frente a esto hace que el sótano se vuelva: “una máquina voraz que podía tragarme” (p. 187). La impasibilidad de Sindri le ofrece “sin más, la potencia de la dulzura” (188). Interpuesto “Magna Regina Splendor”, donde dentro de las imágenes poéticas del sueño, el narrador piensa: “el sueño no es posible. Ya sucedió y no termina de suceder. Los aliados van a incinerarlo todo aun cuando la guerra ya esté definida. Van a escribir la Historia” (p. 191), el narrador sucumbe a su deseo y cuando la electricidad vuelve al sótano Sindri se hace “buco en el espacio” donde puede ver fulguraciones ectoplasmáticas de otros personajes (p. 197). Esto último lo vemos narrado con la misma carga simbólica que en el interludio anterior.

³⁴ El andrógino es símbolo de totalidad y unidad. Ese es su sentido, por ejemplo, en la Alquimia. Por eso puede entenderse como símbolo cíclico, porque supera la antinomia esencial de la dualidad (Martínez Villarroya, 2008, p. 361).

el otro hacia atrás; pero eso no era todo, aun así había otro. En el medio de esos dos estaba el centro, lo que no es uno ni es otro, un espacio que vivió conmigo desde que nací y que, como a mi espalda, no había incorporado.³⁵ (López, 2022, p. 210)

Su segunda y última cátabasis es percibida en el momento de descenso como habitada por los animales de “un monte umbrío, [...] un espacio forrado de líquenes de cerrazón añil y de las ramas y rizomas de palán palán, esos arbustos multiformes que colonizan los valles internos de la cordillera del Utrishko” (López, 2022, p. 203). Desciende del modo en que lo propone Bachelard: “En nuestra civilización, que pone la misma luz en todas partes e instala la electricidad en el sótano, ya no se baja al sótano con una vela encendida. Pero el inconsciente no se civiliza. Él sí toma la vela para bajar al sótano” (2000, p. 18). La ciencia ha llegado al sótano, hay electricidad, pero vamos viendo cómo esta falla y la luz desaparece. “Mancomunado con miríadas de varones vivos y muertos para lograr un fin común, ni una célula hembrista, ni una sola molécula de obscuridad” (López, 2022, p. 202), percibe el descenso por las escaleras³⁶ de una contundencia que se materializa “en la silente algarabía de los multiversos” (203). Su superyó vuelve a imponerse, pero la carga simbólica del sótano, y eso que contiene, nos hacen pensar en la imagen poética que Bachelard propone: “El sótano es entonces locura enterrada, drama emparedado” (Bachelard, 2000, p. 40).

Ya en el inframundo nuestro médico adalid se dispone a operar (castrar) a Sindri, pero al reconocer la letra de aquella melopea sin sentido que Sindri había cantado con “una sintaxis escandalosa” (López, 2022, p.86) antes de dirigirse a la pensión, y que ahora vuelve a cantar, retorna un recuerdo reprimido de sus noches de burdel y cómo las bailarinas lo habían vestido de mujer. La familiaridad de la melopea, asociada a una primera experiencia de travestismo, enterrada en el inconsciente, resurge del manantial del Olvido que es el inconsciente: “Aquello abyecto de lo cual no deja de separarse es para él, en pocas palabras una tierra de olvido constantemente recordada. [...] El tiempo de la abyección es doble: tiempo de olvido y trueno, de infinitud velada y el momento en que la revelación estalla” (Kristeva, 1982, p. 71).

³⁵ “Uno de los símbolos [del orfismo] clave del tiempo es el de la puerta, comienzo y fin. El dios romano Jano es el dios de la misma, el *janitor* que abre y cierra las puertas (*januae*) del ciclo anual: sus dos rostros, según la interpretación más común, se consideran como representación respectiva del pasado y del porvenir [...]. A fin de completar la noción de ‘triple tiempo’, conviene añadir que el auténtico rostro de Jano es el de quien contempla el presente y no los dos visibles: el del pasado que ya no existe, o el del futuro que está por venir. Ese tercer rostro, en efecto, es invisible porque el presente, en la manifestación temporal, no constituye sino un instante inasible” (Martínez Villarroya, 2008, p. 360-361). Nótese en la portada un perro de dos cabezas mirando hacia cada lado.

³⁶ Nótese aquí la similitud con *Instrucciones para subir una escalera*. No solo mencionada por Ortega Chacón como ejemplo de una voluntad de restablecimiento de las estructuras trascendentales del esquizofrénico a través de la narración detallada, sino también como parte de los *multiversos* de significado que se conjugan las escaleras: “La escalera es símbolo de la progresión hacia el saber, de la ascensión hacia el conocimiento y la transfiguración. [...] si vuelve a entrar en el subsuelo, se trata del saber oculto y las profundidades de lo inconsciente. Como la escala, simboliza la búsqueda del conocimiento exotérico (la subida) y esotérico (la bajada) (Hamk, 6) (Chevalier & Gheerbrant, 1995, p. 460).

Vemos entonces, finalmente, la definición de la última palabra que grita Blavatsky en la libación solemne: *Verwerfung*, dígase el total repudio de un significante, una no integración de este en el inconsciente, el retorno de estos es siempre desde el seno de la realidad a través del fenómeno alucinatorio (Laplanche et al., 1996, p. 381). Así Sindri, quien pasó de ser percibido como bestia o idiota, a ser su Piedad, hijo de Hermes y Afrodita, se vuelve ahora: “bosque añil, [lo] invitaba a entrarlo, Sindri tornaba helechos deslumbrantes de luz cerúlea [...] Sindri era al fin mi bosque purulento y vivo” (López, 2022, p. 214). En un estado totalmente disociado, y en un último acto de repudio de lo real, el narrador prende fuego el éter y se da cuenta después de lo que ha hecho en un praxinoscopio de imágenes:

Me vi a mí mismo en el sótano sin luz, con el maletín en la mano, bajando la escalera solemne, me vi llegando al pie de la camilla, donde Sindri descansaba somnífero. Me vi dejando todo a un costado, accionando cosas, preparando metódico la mise en place de una intervención, me vi poniéndome la cofia, los guantes, me vi abriendo el maletín pero sacando de su interior instrumental imprevisto que no reconocía, me vi manipulando cristales y sondas de tripa, me vi soplando una tripa para habilitar la sonda, me vi llenando receptáculos de vidrio con líquidos, me vi finalmente tirando alto al aire una ampolla desbordante de éter y me vi deslizando una cerilla por papeles rugosos y soltándola encendida hasta verla chocar contra el globo de cristal y hacerlo explotar en galones de fuego liquido antes de tocar el suelo.

Me vi feliz, enamorado. (214)

El reconocimiento de Sindri como un igual implica la disolución de su yo. Como cuando un Borges narrador ficticio, en el sótano de la casa de la calle Garay, mira absolutamente todo lo que existe en aquel punto donde todo converge: el Aleph;³⁷ nuestro narrador se adentra en la condensación de un modo similar:

hemos pasado del mundo construido al mundo soñado; de la novela a la poesía. Pero lo real y el sueño están ahora en la unidad. La casa, el sótano, la tierra profunda encuentran una totalidad por la profundidad. La casa se ha convertido en un ser de la naturaleza. Es solidaria de la montaña y de las aguas que labran la tierra. Esa gran planta pétrea que es la casa crecería mal si no tuviese en su base el agua de los subterráneos. Así van los sueños en su grandeza sin límite. (Bachelard, 2000, p. 42)

El narrador al consumir se consume, se derrite, su superyó positivista en una última posesión del cuerpo utiliza sus armas de guerra contra sí mismo. Rechaza la realidad de la cual solo le quedan símbolos: el fémur del lobo en el que se convierte alucinatoriamente en el

³⁷ “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré” (Borges, 1974, p. 625). Observamos en *El bosque infinitesimal* la misma sucesión anafórica, pero con el pronombre “me” delante.

incendio, un vaso de agua y una espiga. La nieve cubre todo de blanco. Nos queda la polisemia de un final. ¿Logró el determinismo matarlo o tuvo acceso a la verdad ulterior donde todo es símbolo?

CONCLUSIÓN

Hemos intentado a lo largo de este trabajo hacer un análisis psicológico del narrador a través de la secuencia narrativa, con el fin de determinar qué eventos lo afectan generando una profusión del lenguaje poético sobre el lenguaje positivo. Aunque poco hayamos citado los capítulos en latín donde se encuentra el lenguaje poético, condensativo y simbólico, hemos determinado que estos responden al ámbito de los sueños o *hiatos órficos*, momentos en los que el inconsciente se manifiesta. Las imágenes de estos sueños, como propuso Freud (1900), tienen que ver con la revisión de las experiencias diurnas, por lo que al haber analizado aquello que sucede en la vigilia de alguna forma solo nos hemos centrado en aquella parte del lenguaje más positiva, no obstante, se puede intuir que ha soñado un paulatino reconocimiento de su propio deseo. A partir de diferentes experiencias de lo *unheimlich* de su deseo, ya sea sobre su cuerpo, su mente y finalmente sobre la temporalidad, se ha podido confirmar que estos dos tipos de lenguajes separados estructuralmente en la novela nos indican cómo el lenguaje positivo es lentamente socavado por la presencia inherente del símbolo en la realidad y la necesidad hermenéutica y objetualizadora del investigador. El lenguaje asociativo y múltiple de los capítulos *en latín* termina extendiéndose —como bosque y como fuego ya al final— a los capítulos teleológicamente ordenados en números romanos, a través de una explosión —un evento configurado también como una suerte de *leit motiv*—. ³⁸ El narrador pasa de un lenguaje positivo que encarna la literatura de una época que la dio a luz, con una historia que representa las represiones de esa misma época —lo que hemos analizado en tanto creímos motivo del movimiento—, a una total codificación en símbolos basados en múltiples intertextualidades, múltiples pasados, múltiples futuros, múltiples significados, múltiples tradiciones: una amplia polisemia.

Confirmamos entonces que las afectaciones de lo ominoso que le generan las diferentes interacciones con el mundo son causa de que la voz narrativa pierda las estructuras trascendentales que establecen las relaciones de sentido y espacio-temporales. Como propone Kristeva:

³⁸ Wagner, en *The Art-Work of the Future and Other Works* (1872), dice que cuando el *leit motiv* se utiliza con destreza, es capaz de entrelazar diversos elementos narrativos y emocionales en una obra, proporcionando cohesión y profundidad (Wagner, 1966). En este caso lo podemos apreciar con *la explosión* —de éter— que vemos al principio cuando Sindri se escapa, hecho retomado en algún otro momento de la narración bajo un escueto “otra vez”; luego en el hospital cuando su pasión objetiva sale volando con el médico; y, finalmente, en su propio final, cuando los otros personajes también se consumen.

El retorno de un reprimido familiar, en efecto, el *Unheimliche* no necesita por ello menos el impulso de un encuentro nuevo con un exterior inesperado: despertando las imágenes de muerte, de autómatas, de doble o de sexo femenino (la lista no está sin duda cerrada, hasta tal grado el texto freudiano deja la impresión de una reserva poco distante por apasionada), la inquietante extrañeza se produce cuando se borran los “límites entre imaginación y realidad”. (1996, p. 364)

La condensación de sentido que conlleva esta difuminación entre la imaginación y la realidad, ante un *objeto* que “reitera [la] dificultad de colocar[se] en relación al otro y reestructura el trayecto de la identificación-proyección que yace en el fundamento de [l] acceso a la autonomía” (Kristeva, 1996, p. 363), la observamos en un narrador que pretende ser objetivo y transparente pero que termina colapsando bajo el imperio de lo múltiple del símbolo, lo cual es personificado en Sindri, quien “revela los secretos de lo inconsciente, conduce a los resortes más ocultos de la acción, abre la mente a lo desconocido y a lo infinito” (Chevalier & Gheerbrant, 1995, p. 15).

Concluimos, entonces, que la “desestructuración de yo” (Kristeva, 1996) pasa por una dialéctica entre un superyó positivista represor del deseo y el encuentro con una otredad que al reflejarlo y representar simbólicamente la admisión de su deseo, posibilita una identificación que borra los límites entre la imaginación y la realidad. Se muestra en esta difuminación “la inconsistencia del lenguaje en tanto que barrera simbólica que estructura en último término lo reprimido” (Kristeva, 1996, p. 363).

Tras haber instaurado efectivamente que el narrador experimenta lo ominoso y esto lleva a una reforma del lenguaje, otras investigaciones podrían surgir encargadas de analizar lo *unheimlich* como procedimiento narrativo en diferentes niveles formales: género, uso del lenguaje, intertextualidades y discursividades. Aquí, brevemente hemos introducido cómo el autor hace retornar dentro de estos mismos ejes articulares de la novela realista elementos que les son familiares, pero de algún modo son incongruentes. Resulta ejemplar la utilización de un narrador intradiegetico y circunscripto a un solo punto de vista que, si bien nos recuerda la voluntad de interioridad del estilo indirecto libre, también nos remite al poder absoluto de una omnisciencia que se pretende objetiva, cuando evidente es, a lo largo de la trama, que la objetividad que el narrador se adscribe, al uso de los escritores decimonónicos, no es tal. Esto último es lo que hemos intentado poner a prueba, sin embargo, cuestiones de espacio, es necesario notar que el entramado de la obra es mucho más extenso que la pequeña porción que hemos analizado con esta lente psicoanalítica. Queremos recalcar ahora la ironía de la selección del marco teórico freudiano: el adalid. Podemos notar, también, que solo a través de las intertextualidades sería posible poner de manifiesto el retorno de aquello familiar, en tanto argentino, reprimido u olvidado. ¿El gorro frigio estaba en el escudo nacional? ¿En qué momento le hicieron un puente al sacerdote Von Wernick? ¿Por qué la famosa frase de China Zorrilla nos repulsa en la voz de este hombre? *El bosque infinitesimal* es inabarcable y múltiple, por lo que muchas más lecturas son posibles para comentar todo aquello que se instaura a través de lo *unheimlich*.

El narrador se agota, el fuego derrite el último confín que le aporta sentido a su existencia. En definitiva, el libro sí se combustiona en nuestras manos pues, junto con el narrador, se termina. Nuestra capacidad hermenéutica, cuyo intento era llegar a una multiplicidad de sentido, se combustiona; lo incognoscible es solo accesible a través de la

experiencia. Pero si la lectura es una experiencia, ¿es entonces la lectura una forma de acceso a lo incognoscible si no entendemos, es decir: si el símbolo múltiple nos exige abandonar la necesidad de anclar el sentido?

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, G. (2000). *La Poética del Espacio* (E. De Champourcin, Trad.). Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Boix, V. (2018, julio 29). *Reseña: La ilusión de los mamíferos, de Julián López*. LA NACION. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/resena-la-ilusion-de-los-mamiferos-de-julian-lopez-nid2156713/>
- Boix, V. (2023, marzo 11). *Reseña: El bosque infinitesimal, de Julián López*. LA NACION. <https://www.lanacion.com.ar/ideas/resena-el-bosque-infinitesimal-de-julian-lopez-nid11032023/>
- Burrow, J. W. (2000). *The crisis of reason: European thought, 1848-1914*. Yale university press.
- Casali, S. M. (2020). Una escritura muy bella. La politicidad de la metáfora. *Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación*, 18(36), 95-113.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (Eds.). (1995). *Diccionario de los símbolos* (5. ed). Ed. Herder.
- Cortázar, Julio., & Álvarez Garriga, C. (2013). Segunda Clase. El cuento fantástico I: el tiempo. En *Clases de literatura: Berkeley, 1980* (pp. 43-65). Alfaguara.
- Eterna Social Club. (2023, abril 23). Julián López: “Me parece que está muy bien no saber”. *Eterna Social Club*. <https://eternasocialclub.com/2023/04/23/julian-lopez-me-parece-que-esta-muy-bien-no-saber/>
- Freud, S., & Hoffmann, E. T. A. (2023). *Lo siniestro / El hombre de la arena*. Editorial Nobuko. <https://elibro-net.sire.ub.edu/es/ereader/craiub/234517>
- Galván, F. H. (2022). Un archivo del amor queer: Narraciones afectivas sobre el amor y la felicidad en La ilusión de los mamíferos. *Chuy*, 12, 176-198.
- Jiménez España, P. (2020, noviembre 19). Julián López: La poesía como destino imparable de toda escritura. *Diario Clarín*. https://www.clarin.com/cultura/amor-infancia-aceptacion-vida-julian-lopez-vuelve-publicar-poesia_0_w2h1bvHfM.html
- Kalpokas, D. (2008). *Lo incognoscible y los límites del sentido*. III Jornadas «Pierce en Argentina», Buenos Aires, Argentina. <https://www.unav.es/gep/IIIpeirceArgentinaKalpokas.html>
- Kristeva, J. (1982). Approaching Abjection. En L. S. Roudiez (Trad.), *Powers of Horror: An essay on abjection* (pp. 68-74). Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1996). Freud: Heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza. *Debate Feminista*, 13, 155-176. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1996.13.313>

- Laplanche, J., Pontalis, J.-B., & Lagache, D. (1996). *Diccionario de psicoanálisis* (1a ed., 1 2a reimp). Paidós.
- Llull, L. (2024, abril 18). Meteorito de Julián López. *Revista Otra Parte*.
<https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/meteorito/>
- Logie, I. (2016). Una muchacha muy bella de Julián López, o el gesto reparador de la escritura. *Acta literaria*, 52, 59-79. <https://doi.org/10.4067/S0717-68482016000100004>
- López, J. (2022). *El bosque infinitesimal*. Random House.
- Martínez Villarroya, J. (2008). *Las Estructuras antropológicas del imaginario órfico El Centro, La Crátera y el Niño*. Universitat de Barcelona.
- Ortega Chacón, O. (2022). Lo Unheimlich y su capacidad de «detonar» nuestra condición hermenéutica. *Revista Filosofía UIS*, 21(2), 155-176. <https://doi.org/10.18273/revfil.v21n2-2022007>
- Platón. (1871). *Platón Obras completas* (P. de Azcárate, Ed.; Vol. 5). Imprenta de Manuel G. Hernández.
- Villagarcía, M. (2024, mayo 28). La última novela de Julián López: «El bosque infinitesimal» | Lecturas. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/552002-la-ultima-novela-de-julian-lopez-el-bosque-infinitesimal>
- Weeks, J. (1976). «Sins and Diseases»: Some Notes on Homosexuality in the Nineteenth Century. *History Workshop*, 1, 211-219.
(S. f.).