



Martín Lombardo

Université Savoie Mont Blanc, Francia

La locura, el espacio familiar y el efecto siniestro: pensar la literatura desde el psicoanálisis¹.

Resumen

A partir de algunos conceptos psicoanalíticos desarrollados por Sigmund Freud, en el presente trabajo se analizan textos literarios de Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares y Enrique Vila-Matas que centran su historia en el pasaje hacia la locura. Se estudia la representación del espacio y del cuerpo del personaje, las circunstancias en que irrumpe la locura así como las diferentes maneras en que el texto ficcional propone una resolución a esa locura.

Palabras claves

Locura, Siniestro, Realidad, Casa familiar, Cuerpo, Escena fantasmática.

Abstract

Based on some psychoanalytic concepts developed by Sigmund Freud, this article analyzes literary texts by Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares and Enrique Vila-Matas, who focus their stories on the passage into madness. This text analyzes the representation of space and body of the character, the circumstances in which madness emerges as well as the different ways in which a fictional text proposes a resolution to this madness.

Keywords

Madness, Ominous, Reality, Family home, Body, Fantasmatic scene.

¹ Artículo que obtuvo un accésit (versión abreviada) en el **Premio Lucian Freud 2015**, organizado por la Fundación Proyecto al Sur y auspiciado por la Secretaría de la Cultura de la Nación (Argentina), Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, el Instituto de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, la Facultad Libre de Rosario y la Librería Paidós.

Cuando hacia finales del siglo XIX, Freud escribe “Mis histéricas me mienten”, el interés por los relatos de sus pacientes histéricas aumenta. Adjudicarles el carácter de mentira no supone descartar el discurso de los pacientes, más bien por el contrario, Freud pesquisa en esas historias una verdad de otro orden, una verdad, podría decirse, subjetiva. Tal entidad de la verdad repercute en su concepción del cuerpo. De hecho, por la misma época, Sigmund Freud entiende que el cuerpo engaña a la biología, ya que no se trata de buscar un correlato organicista al padecer del sujeto sino más bien se trata de escuchar al sujeto a la letra. En sus primeros textos, Freud remarca de qué manera las parálisis histéricas no respetan la lógica orgánica sino la lógica del lenguaje². En las conversiones histéricas, síntomas en el origen del discurso freudiano, la concepción del cuerpo en juego es aquella configurada por el lenguaje. Cuerpo, inconsciente y lenguaje: a partir de esta triada se puede reflexionar acerca del aspecto narrativo intrínseco al deseo y a la fantasía, dos elementos en juego que son fundamentales para el psicoanálisis.

Así nos confrontamos a la configuración narrativa de toda escena fantasmática. Hablar de fantasía no sólo nos marca un momento vital en la obra de Freud, en donde se despega de su teoría de la seducción, sino que nos lleva a pensar una serie de conceptos que van siempre ligados: fantasía, deseo y narración. Que algo no haya acaecido realmente no impide que tenga consecuencias. Como señala Slavoj Žižek (11-39), la fantasía funciona como una narración primordial allí en donde el lenguaje no es suficiente. Asimismo, la narración de una fantasía, darle un marco, supone la instauración de una regla. Desde este punto de vista, nos resulta pertinente interrogar los textos literarios a partir de una mirada psicoanalítica. De hecho, nuestra lectura se centra en este aspecto narrativo de la fantasía para establecer el vínculo entre literatura y psicoanálisis. En especial, analizaremos cómo se narra el pasaje hacia la locura en

² Freud, Sigmund. “Algunas consideraciones con miras a un estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas”, en *Obras Completas vol. 1*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1984.



un texto literario pesquisando esas “reglas” inherentes a la “escena” en donde se cuenta ese pasaje. Nos centraremos no sólo en la representación de la metamorfosis producida en el personaje considerado como “loco” sino también en su espacio vital, sobre todo, en el espacio de la casa.

Psicoanálisis: lo siniestro en la irrupción de la otra escena

En un artículo de 1919, “*Das Unheimliche*”, Freud afirma que lo siniestro es aquello que provoca algo de angustia y que está relacionado con el miedo. Como la definición le parece insuficiente e imprecisa, se interroga acerca del término *unheimlich* y su opuesto, *heimlich*. A diferencia de la psiquiatría clásica, el interés de Freud, su objeto de estudio, no se reduce a lo visible sino que también incluye, como elemento fundamental, al lenguaje y su influencia en el cuerpo. Si *Unheimlich* se opone a *Heimlich*, lo ominoso aparece como lo opuesto a lo familiar, más precisamente a lo relacionado con la casa familiar. Entre las diversas definiciones en alemán, Sigmund Freud se topa con la paradoja de que entre todas las acepciones del término *heimatlos* existe una que se refiere a lo que a priori sería su opuesto, *unheimlich*. Hay una ambivalencia fundante en lo siniestro. Aquello que nos define, aquello que nos pertenece, lo que podría ser llamado lo familiar, se convierte, por algún extraño procedimiento, en lo siniestro, aquello que nos asusta y nos aterroriza. A su vez, eso familiar que se vuelve ajeno está vinculado con un espacio, como puede ser el espacio familiar.

Ese espacio también puede extenderse al espacio corporal: la reflexión realizada por Freud en el texto se inclina hacia un estudio de la figura del doble. La figura del doble implica una forma de interrogar la representación de un espacio: el espacio del cuerpo y sus límites. Incluso, podemos tomar la expresión “pasar del otro lado del espejo”, que hace referencia al pasaje hacia la locura, como una puesta en escena a la cuestión del doble y del cuerpo; el conflicto, por



así decir, entre el cuerpo como presentación, el cuerpo material, y, por otro lado, el cuerpo como representación, la imagen del cuerpo en el espejo.

En la segunda parte de su texto, Freud apela al texto literario, más precisamente al cuento de E. T. A. Hoffman *Der Sandmann (El hombre de arena)* para pesquisar la representación de lo ominoso en el texto literario. Abre su análisis al universo del doble, a las formas en que se representa la figura del doble en la literatura. Este punto paradójico en donde lo familiar se vuelve siniestro es ubicado por Freud en los albores de la constitución psíquica, en el narcisismo primario. Sitúa el discurso delirante como uno de los retornos a los estadios primarios del narcisismo: en el caso del delirio, habría una falla en el narcisismo primario que produce más tarde regresiones en donde cierto discurso retorna al sujeto sin poder ser reconocido como propio. Se trata de una regresión a una etapa psíquica, el narcisismo, en donde no está claramente establecida la diferencia entre el Yo y el mundo. El fallo en el estadio del narcisismo primario tiene que ver con esa función de corte que delimita lo propio de lo ajeno. Desde este punto de vista, lo siniestro es una forma de repetición.

Freud señala dos características fundamentales de lo ominoso. En primer lugar, la casa encantada, la *maison hantée*, paradigma de lo siniestro. Lo propio, la casa, se vuelve ajeno, lo encantado. En segundo lugar, lo siniestro dificulta el establecimiento de un límite entre la imaginación y la realidad. Aquí uno podría extender un debate hacia ciertos temas literarios y figuras fundantes de la literatura universal: desde la ficción determinando la forma de percibir la realidad a través de la figura del Quijote o a través de la figura de Madame Bovary. Pero también podemos señalar lo inverso: la forma en que una escena de la vida real copia o alude a una escena literaria. Subrayamos la escena que suele relatarse para abordar el pasaje hacia la psicosis de Nietzsche. El célebre derrumbamiento de Turín sufrido por Nietzsche corresponde con una escena similar de la novela *Crimen y castigo*: Nietzsche se abraza llorando a un caballo que estaba siendo azotado, escena similar al sueño que tiene Raskolnikov en la novela de Fiodor Dostoievski. Algunos de los cuentos más importantes de Jorge Luis Borges, *Tlön*,



Uqbar, Orbis Tertius, o quizá el cuento más reconocido de Rodolfo Walsh, *Nota al pie*, también se inscriben en esta serie en donde se pone en cuestión la frontera entre el texto ficcional y su contexto, en donde el contexto de la ficción irrumpe en el texto y cuestiona su sentido. Como bien señala el crítico Ricardo Piglia, se puede seguir la línea con la novela de ciencia ficción de Philip Dick *The man in the High Castle*. En un principio, la novela puede inscribirse en el género especulativo, ya que narra un mundo en donde los alemanes ganan la Segunda Guerra Mundial. En ese universo especulativo y de ciencia ficción, en donde Alemania domina Europa y Japón controla los Estados Unidos, se publica una novela, la que da título al libro, en donde se narra una historia de ciencia ficción: se especula con un mundo en donde los aliados ganan la Segunda Guerra Mundial y los nazis son derrotados. Esta novela es un buen ejemplo de la labilidad entre la imaginación y la realidad, a la vez que pone de relieve el vínculo entre lo siniestro y lo familiar.

El ejemplo de la casa encantada así como la interpelación de la frontera entre la imaginación y la realidad en las experiencias siniestras nos marcan los elementos intrínsecos al tema de la locura en la literatura además de plantear el problema del género literario. Los relatos que abordan el pasaje hacia la locura permiten diferentes lecturas del género literario, y según la lectura que adoptemos, ubicamos el texto literario en el género fantástico o en el género realista. Por eso, Freud señala que el sentimiento de lo ominoso surge según la identificación realizada por el lector. Existe un paralelismo entre la ambigüedad de género literario que encontramos en los relatos de ficción y la frontera entre la mentira y la verdad según el discurso psicoanalítico. En psicoanálisis, la correspondencia entre lo enunciado y los hechos experimentados no implica una categoría de verdad; lo efectivamente pronunciado, incluso los equívocos y lapsus, dan cuenta de una verdad subjetiva desvelada por el sujeto de la enunciación. Si hablamos de casas siniestras, *Casa tomada* de Julio Cortázar es un buen punto de inicio.



Casa tomada: mundo endogámico, mundo externo

Existen numerosas y diversas interpretaciones de *Casa tomada*: de lo político a lo onírico. En una entrevista, Julio Cortázar relata que escribió el texto de un tirón luego de sufrir una pesadilla similar a la historia relatada en el cuento. La trama es simple: dos hermanos conviven en una casa en donde, un día, algo innominado comienza a apoderarse del lugar, reduciendo el ámbito de desplazamiento de los hermanos hasta terminar por expulsarlos. Hay sólo tres personajes en el texto: el narrador, la hermana del narrador, llamada Irene, y la casa. El rol fundamental de la casa no sólo ya viene marcado desde el título sino que le son consagrados los dos primeros párrafos. De esos dos primeros párrafos se desprenden tres ideas capitales para una posible lectura psicoanalítica. En primer lugar, la casa, dice el narrador, guarda los recuerdos de la familia; la casa es el vínculo de los dos hermanos con todo un linaje familiar. En segundo lugar, el narrador define como una locura el hecho de que sólo dos personas, los dos hermanos, convivan en ese espacio tan grande. En tercer lugar, al describir la relación con su hermana como un “*matrimonio entre hermanos*”, el narrador afirma tener la sospecha de que a causa de la casa los hermanos no han podido casarse. Al referirse a la casa, el narrador habla en su nombre y en el de su hermana para afirmar lo siguiente: “*A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos*” (107). Se puede considerar que la casa impidió el matrimonio entre los hermanos. Si la casa representa el vínculo familiar, la afirmación es correcta, ya que el casamiento entre hermanos está prohibido. Pero también es correcto pensar que la casa impidió que cada uno de los personajes se casara por su lado. Ya que el vínculo hacia lo endogámico y familiar es tan fuerte, los personajes se ven en la imposibilidad de salir de ese circuito familiar y, por lo tanto, todo posible matrimonio se les vuelve imposible. La casa une a los hermanos al pasado y termina encerrándolos en ese espacio endogámico. Como si



la identidad por completo de los hermanos viniera de la historia familiar. A partir de esta idea el cuento se presta a una interpretación incestuosa. Cuando el narrador describe las actividades cotidianas tanto de él como de su hermana también comprobamos la ausencia de contactos con el mundo externo a la casa. Gracias a la fortuna familiar, gracias a las propiedades familiares, otra vez, los hermanos quedan atrapados en un mundo que no se abre al exterior.

En el quinto párrafo puede ubicarse la irrupción de lo “siniestro”. En el relato hay un momento preciso en donde se produce la ruptura con la lógica cotidiana a causa del surgimiento de algo innominado. A ese desencadenamiento hace referencia el narrador cuando dice: “*Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias*” (108). La ausencia de circunstancias alude a la imposibilidad de hacer ingresar ese episodio dentro de la lógica vivida hasta ese momento. La simpleza, por su parte, implica lo innecesario, o tal vez imposible, de explicar ese momento. Cuando el narrador describe ese momento no menciona exactamente qué es aquello que irrumpe y se apodera de una parte de la casa. Por más que no se lo explique ni se nombre a eso que transforma lo familiar en algo extranjero –la casa *tomada*–, subyace al respecto una certeza en los dos personajes:

-Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

-¿Estás seguro?

Asentí.

-Entonces- dijo recogiendo las agujas-, tendremos que vivir en este lado.

(108)

Lo innominado, aquello “siniestro”, lo que puede ubicarse como el desencadenamiento del pasaje hacia la locura, implica un corte en la vida del sujeto, a la vez que una certeza; lo no dicho, aquello que escapa del lenguaje, o



más bien tiene una diferente lógica de sentido, se sostiene en una certeza inquebrantable, tan inquebrantable que vuelve absurda cualquier explicación. La trama despliega el avance de lo innominado dentro del ámbito de lo privado. Este avance supone la pérdida de espacio en el universo de la casa para los dos personajes. La sensación de encierro se desarrolla en paralelo a la inquietante extrañeza que define a lo ominoso.

Podría interpretarse la presencia de lo innominado como un giro hacia la literatura fantástica. De hecho, en la célebre *Antología de la literatura fantástica*, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo seleccionan al cuento de Julio Cortázar. Pero el cuento también puede inscribirse en un registro más realista y, así, aquello que estaría en el núcleo de la trama sería un pasaje hacia la locura. Al análisis del vínculo entre los hermanos y al lugar de la casa familiar en esos personajes, al momento en que aparece algo “extraño”, ajeno, que irrumpe y corta el desarrollo hasta ese momento normal de la vida de los personajes, podrían agregarse dos párrafos que aparecen entre paréntesis hacia el final del cuento, justo en el momento anterior al inicio de la conclusión del cuento:

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacía caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los ruidos domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de



cuna. En una cocina hay demasiados ruidos de losa y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en voz alta, me desvelaba en seguida) (109).

En el primero de estos dos párrafos entre paréntesis se refuerza el vínculo tan estrecho entre los dos hermanos: los hermanos son los únicos testigos de los momentos de mayor intimidad y desprotección del otro. Si por un lado la frontera que debería separar la intimidad entre los dos es lábil, es decir, si por un lado el otro, en tanto semejante, irrumpe en un ámbito privado ajeno, por otro lado también vemos que los sueños de cada uno, esa relación entre el sujeto y su otra escena –el inconsciente– tampoco es pacífica. El personaje de Irene habla dormida, el narrador se mueve tanto al soñar que termina por tirar la ropa de cama al piso, o directamente, al escuchar a la hermana hablando mientras duerme, se vuelve insomne. Las fronteras entre el sujeto y el mundo exterior son permeables, y esa permeabilidad agita la vida de los personajes. En el segundo de los párrafos, lo descrito se vuelve todavía más todavía extraño. La presencia de aquello que toma la casa produce un aumento en la percepción auditiva de los personajes. Los dos son más sensibles a los ruidos; los ruidos aparecen como irruptores, como elementos extraños que dificultan y alteran la vida. El silencio se vuelve imposible en la casa. Sin embargo, el origen de los ruidos no es el exterior sino los hermanos mismos. A tal punto hay una alteración en la forma de percibir que los personajes hablan en voz alta, por más que estén solos, cuando se acercan a la parte tomada incluso cantan –y no cualquier tipo de canción sino que Irene elige canciones de cuna–.

En el final del cuento, el narrador le anuncia a Irene que “*han tomado esta parte*” (110) y, por lo tanto, sin dar más explicaciones, los dos personajes



entienden que es el momento de abandonar el lugar. Lo hacen sin ningún objeto, ya que lo han perdido todo:

Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.(110)

Los dos personajes terminan desamparados y sin nada. Los episodios externos terminan por reforzar el lazo entre hermanos, como si fuera parte de un destino al que no pueden escapar. La reacción del narrador cuando decide tirar la llave para que nadie entre en esa casa tomada evidencia esa particularidad en la frontera entre lo interior y lo exterior, esa frontera que, desde la irrupción de lo ominoso, ha sido puesta en cuestión. El narrador del cuento de Julio Cortázar presenta dificultades en esta función de corte o de cierre que supone una puerta; esa dificultad de corte que implicaría la distinción de un espacio interno y familiar de un espacio externo y exogámico presupone la aparición de lo siniestro. La metáfora de la puerta también aparece en otros textos literarios, siendo quizá el más célebre el cuento de Franz Kafka *Ante la ley*. También en Kafka la puerta implica una distinción entre el afuera y el adentro, la puerta supone el funcionamiento de una ley. Es la ley quien determina ese pasaje entre el mundo familiar y el mundo exterior; es esa puerta, podemos decir, la que distingue lo familiar de lo extranjero, y cuando se falla en la función de corte, la puerta pierde su función y surge lo siniestro. La inscripción de la ley edípica implica un corte que le permite al sujeto abrirse a un mundo exterior del mundo de la familia, al prohibirle una elección de objeto endogámica.



El análisis del cuento de Cortázar a partir del concepto de lo siniestro freudiano abre el debate en torno al género del cuento –desde lo fantástico hacia un registro más realista de un desencadenamiento de la locura, de un delirio de a dos, contado en primera persona– y resalta la importancia del espacio en el armado de estos texto en donde se aborda el tema de la locura. Estos dos elementos están presente en el próximo texto literario que proponemos en nuestro trabajo, *Dormir sol sol*. A su vez, la novela de Adolfo Bioy Casares suma otro de los elementos fundamentales cuando se trata de abordar relatos de locura: la cuestión del doble.

La pérdida del objeto amado: *Dormir al sol* y la pregunta acerca de la causa del amor.

En “Duelo y melancolía”, Freud establece la diferencia entre el proceso de duelo y el de la melancolía. El punto de partida tanto del duelo como de la melancolía es el mismo: una reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción. Como abstracción, Freud sitúa la idea de patria, de libertad, los ideales. Esta pérdida produce en el sujeto una depresión profunda y dolorosa, una suspensión de su interés por el mundo exterior, una pérdida de la capacidad de amar y una inhibición en las actividades. Si estas reacciones también son similares tanto en el duelo como en la melancolía, Freud destaca como característico de la melancolía dos síntomas: el melancólico pierde el sentimiento de autoestima –se realiza reproches a sí mismo, injurias o, incluso, se observan delirios de castigo– y, además, en la melancolía no hay pudor en torno a este estado depresivo. El trabajo del duelo se desencadena cuando la realidad impone la prueba de que el objeto de amor ya no existe y entonces se acomete un retiro libidinal. En el duelo normal se impone la realidad y hay un reordenamiento libidinal. En cambio, en la melancolía el objeto aparece como perdido en tanto objeto de amor. El melancólico no sabe exactamente qué es lo que ha perdido, se



trata de una pérdida arraigada en el inconsciente. Por ese motivo la inhibición melancólica aparece como un enigma. Si la realidad es aquello empobrecido para el sujeto en duelo, por su parte, a los ojos del melancólico lo empobrecido es su propio Yo. Este empobrecimiento ocurre puesto que la libido retirada del objeto se traslada a la identificación del Yo a ese objeto perdido. Conclusión, la sombra del objeto recae sobre el Yo. Debido a una elección de objeto de base narcisista, la relación del Yo melancólico con el objeto no es simple; hay una ambivalencia entre el amor y el odio, que está presente en la consciencia en el proceso de duelo y que se sitúa a nivel inconsciente en el caso del melancólico.

Quizás la pregunta que sostenga la trama de la novela de Bioy Casares *Dormir al sol* apunte a qué es exactamente lo que amamos en la persona a la que amamos, así como qué ama en nosotros la persona que nos ama. Tales preguntas no sólo motorizan los diferentes desvaríos desarrollados por los personajes en torno a la dicotomía entre cuerpo y alma sino que también se centran en la cuestión del objeto y su pérdida: el cuerpo como objeto, el objeto como causa de deseo, el vínculo entre el deseo y el objeto, la pérdida del objeto. Preguntarse qué amamos en quien amamos también es preguntarnos que perdemos de nosotros mismos al elegir –y eventualmente perder– a ese objeto de amor. Centraremos nuestro análisis en las consecuencias de la pérdida del objeto de amor.

La primera parte de *Dormir al sol*, que ocupa la casi totalidad del texto, tiene por narrador a Lucio Bordenave: se trata de una larguísima misiva cuyo destinatario recién descubriremos hacia el final de la novela. La segunda parte, muy breve, de apenas un par de páginas, está centrada en Félix Ramos, destinatario del texto de Lucio Bordenave. Lucio Bordenave relata la vida junto a su mujer, en una casa ubicada en un pasaje, una especie, según dice, de barrio dentro del barrio. Junto a su mujer, convive también Ceferina, que es como una madre para el narrador. A Diana, su mujer, la describe como una mujer de carácter difícil, que, al enojarse, sufre sarpullidos y herpes. El matrimonio no es feliz: él ha perdido su empleo en el banco y desde entonces trabaja como relojero, oficio que ella denigra. Lucio Bordenave asegura que si se hubiera mudado



ninguno de los episodios tan graves que tuvieron lugar habrían ocurrido. Así la casa familiar es un lugar que puede volverse siniestro y causante de la locura.

El narrador despliega la teoría de que su mujer sufría por no tener hijos, y que esta ausencia, además, la atraía a los animales. Así como Freud establece una serie de equivalencias simbólicas entre hijo-pene-excrementos-regalos, Lucio sumaría a esa lista a los animales. Es precisamente un animal quien está en el origen del desencadenamiento de la historia. Diana organiza una fiesta sorpresa por el cumpleaños de Lucio y, entre los invitados, aparece el doctor Standle, un alemán de reputación extraña. La presencia de Standler altera a Diana: “(...) esa misma noche empezó la pesadilla que todavía estamos viviendo” (25). Cuando abandona la casa el doctor Standler, Lucio, enamorado, observa a su mujer y se formula la pregunta que sostiene toda la novela:

Cuando entramos hallé la casa destemplada, pasada de olor a tabaco y triste. Diana se dejó caer en un sillón, se acurrucó, se abrazó una pierna, apoyó la cara contra la rodilla, quedó con la mirada perdida en el vacío. Al verla así me dije, le juro, que yo no podría vivir sin ella. También, estimulado por el entusiasmo, concebí pensamientos verdaderamente extraordinarios y me dio por preguntarme: ¿Qué es Diana para mí?, ¿su alma?, ¿su cuerpo? Yo quiero sus ojos, su cara, sus manos, el olor de sus manos y de su pelo. Estos pensamientos, me asegura Ceferina, atraen el castigo de Dios. Yo no creo que otra mujer con esa belleza de ojos ande por el mundo. No me canso de admirarlos. Me figuro amaneceres como grutas de agua y me hago la ilusión de que voy a descubrir en su profundidad la verdadera alma de Diana. Un alma maravillosa, como los ojos. (25-26)

Frente a la posible pérdida del objeto amado surge una pregunta acerca de la causa del amor. Se remarca la fragmentación del cuerpo: Lucio se pregunta por los ojos de Diana, ubica a los ojos como el causante del amor. Como si pudieran



separarse del resto del cuerpo de Diana. De hecho, conjetura que no hay otros ojos iguales en el mundo. Subrayamos así la dicotomía en torno al cuerpo y el alma. Tras la reflexión acerca de la causa del deseo, Diana expresa precisamente un deseo: quiere tener un perro. A la pérdida posible del objeto amado sigue la reflexión sobre la causa del deseo; con la manifestación de Diana aparece otra falta en Diana: el objeto amado desea. El deseo tiene un carácter metonímico e imposible de saciarlo por completo. No es casual que esa misma noche, Lucio tenga una pesadilla en donde pierde a Diana, quien disfrazada se pregunta qué es sueño y qué es realidad. Ubicamos en esta primera escena el inicio del progresivo pasaje hacia la locura. Todo aquello que sigue en la historia puede ser entendido como parte del intento por restituir la realidad, es decir, como un delirio.

Diana no consigue decidirse qué perro elegir. Esta imposibilidad hace que el doctor Standle convoque a Lucio y le proponga internar a Diana en el Instituto Frenopático del doctor Reger Samaniego. No es su primera internación. La familia de ella se opone a la decisión pero cuando Lucio cambia de parecer resulta imposible recuperar a Diana. La única familiar de Diana a favor de la internación es su hermana, Adriana María, quien decide instalarse en la casa de Lucio junto a su hijo Adolfo. Por su parte, Lucio se encierra en el taller de relojería, se obsesiona con la mujer y no responde a las repetidas insinuaciones de Adriana María. Al salir del taller, observa a su cuñada y la confunde con su mujer:

Entré en el comedor, que estaba en la penumbra, con el televisor encendido. Créame, por un instante casi no aguanté la felicidad: de espaldas, frente a la pantalla, ¿a quién veo? Usted acertó: a Diana. Yo corría a abrazarla, cuando debió oírme, o adivinó mi presencia, porque se volvió. Era Adriana María. Debo reconocer que se parece a mi señora; en morena, como le dije, y con notables diferencias de carácter. Al ver que no era Diana sentí contra la mujer tanto despecho, que sin proponérmelo comenté a media voz: “No cualquiera toma su lugar”. Tranquilamente, Adriana María me dio la espalda y siguió mirando la televisión. Entonces



pasó algo muy extraño. El despecho desapareció y me invadió de nuevo el bienestar. Ni uno mismo se entiende. Sabía que esa mujer no era mi señora, pero mientras no le viera la cara, me dejaba engañar por las apariencias. Probablemente usted pueda sacar de todo esto consecuencias bastante amargas acerca de lo que Diana es para mí. ¿No es más que su cabello, o menos todavía, la onda de su cabello sobre los hombros, y la forma del cuerpo y la manera de sentarse? Quisiera asegurarle que no es así, pero da trabajo poner en palabras un pensamiento confuso. (46-47)

Frente a la pérdida del objeto amado, se produce la ruptura con la realidad y la reaparición de Diana a través de una alucinación, que luego rectifica. El desprecio tiene que ver precisamente con la rectificación que supone darse cuenta de que la mujer en cuestión no es Diana. Aparece fragmentado el cuerpo de Diana cuando surge la pregunta acerca de la causa del deseo y del amor. Que la causa del deseo escape al cuerpo tiene su lógica: si la causa del amor y del deseo es simplemente el cuerpo de Diana, frente a Adriana María, cuyos rasgos son similares, el efecto amoroso debería ser igual. Sin embargo, no lo es. La pregunta sería si Diana es más o es menos que su cuerpo. Saber que Diana ocupa un lugar impar, lo tranquiliza, ya que podemos sospechar que hay una elección narcisista de objeto por parte de Lucio: eligiendo a Diana, se configura su propia subjetividad; frente a la ausencia de Diana, Lucio se desmorona. La presencia de Adriana María no hace más que remarcar la presencia de la ausencia de Diana, y alimentar cierto rasgo paranoide de Lucio: esos parecidos entre Diana y otras mujeres, así como las historias similares de amor que Lucio va escuchando de boca de sus vecinos y amigos, no hacen más que presentificarle la ausencia de Diana, y en esa ausencia hay algo del Yo de Lucio que también se pierde. El deseo por Diana se vuelve en necesidad subjetiva para Lucio: *“Es claro que al temer por Diana, temía por mí, porque no puedo vivir sin ella. Creo que la misma Diana me dijo una vez que todo amor, y sobre todo el mío, es egoísta”* (58)



Cuando Lucio se pregunta acerca de qué ama en Diana, se pregunta qué lo sostiene subjetivamente a él ese objeto de amor y deseo.

Los intentos por sacar a Diana del Frenopático fracasan mientras que los rasgos paranoides de Lucio aumentan. Siente que alguien de la escuela de perros lo persigue y lo observa, escucha ruidos mientras trabaja en el taller. Cuando se presenta en el Frenopático confunde otra vez a Diana con otra mujer. Así como Diana deseó un perro para compensar la ausencia de hijos, Lucio decide conseguir un perro para paliar su soledad. La perra se llama Diana, nombre que Lucio acepta porque, dice, se trató de amor a primera vista. El vínculo que establece con la perra ahonda la equivalencia simbólica entre el animal y su mujer:

A mí me une a la perra una simpatía muy fuerte. Cuando le veo el hocico tan negro y tan fino, los ojos dorados, tan expresivos de inteligencia y devoción, no puedo sino quererla. A lo mejor acertó Ceferina cuando me dijo que soy un enamorado de la belleza. Hay en esto un punto que me preocupa: la belleza que a mí me gusta es la belleza física. Si pienso en la atracción que siento por esta perra, me digo: “Con Diana, mi señora, me pasa lo mismo. ¿No adoraré en ella, sobre todo, esa cara única, esos ojos tan profundos y maravillosos, el color de la piel y del pelo, la forma del cuerpo, de las manos y ese olor en que me perdería para siempre, con los ojos cerrados?” (88-89)

Frente a la atracción, al amor o al deseo, surge la obsesión por pesquisar la causa exacta de esas sensaciones. El personaje fragmenta los cuerpos de su mujer y también de la perra. Cuando se interroga acerca de sus propias sensaciones, parece buscar el origen en diferentes partes del objeto amado. En ningún momento realiza una metáfora con su propio cuerpo ni tampoco explica qué es lo que siente, como si aquello que sintiera se ubicara por fuera de él mismo. Tal sensación de encontrar la respuesta a sus pesares en los otros lo hace sentir cada vez más perseguido y le impide dormir. Las reuniones con sus amigos en los



bases también lo inquietan, ya que la historia de Aldini y su mujer Elvira refleja los problemas de Lucio con Diana. Haciendo un paralelismo entre lo que le ocurre a Aldini y a él, dice: “*Si yo quiero al físico de Diana, quizá no sea menos Diana su físico, que Elvira la idea que te formas de ella. No hay que hurgar tan adentro*” (93). Las reflexiones del amor y del deseo parecen suponer que fuera posible dividir el cuerpo del objeto amado en partes, incluso, que fuera posible apartarlo de aquello que, por momentos, define como el alma. Se trata de la misma pesquisa realizada por Lucio a lo largo de la novela, de colegir exactamente cuál es la causa del deseo y extraer ese rasgo.

El doctor Samaniego le anuncia que su mujer se ha curado. Sin embargo, según el doctor, ahora el enfermo es Lucio, quien tendrá que aceptar los importantes cambios producidos en su mujer. A través de los dos ejemplos el doctor le explica cómo deberá aceptar los cambios de la mujer: le habla de la dificultad de cambiar los recorridos fijados en la memoria de un caballo y le habla de cómo una manzana podrida termina por pudrir a las otras manzanas del cajón. Como si la locura pudiera contagiarse o fuera productor del acostumbramiento. Lucio se encuentra con una Diana que es muy diferente a la Diana anterior a la internación: más demostrativa con Lucio, enseguida muestra su alegría por la presencia de la perra, no quiere dejar a su marido ni siquiera un segundo. Lucio no tiene quejas con respecto a la mujer, pero precisamente esta ausencia de conflicto lo incomoda. Extraña la angustia que sentía junto a Diana pero acepta los cambios de la nueva Diana, incluso, acepta el único insistente pedido que ella formula: llevarla a pasear a la Plaza Irlanda.

Recelosa de la nueva Diana, Ceferina encuentra una extraña foto de una mujer en la Plaza Irlanda. Este descubrimiento estimula en Lucio cierto malestar y desconfianza frente a su mujer. Cuando duerme, tiene pesadillas en donde Diana lo ataca. Una noche se despierta bruscamente y la observa cerca de la cama, buscando un papel. Diana se va convirtiendo en una extraña: efecto siniestro en donde el objeto amado deja de serlo para convertirse en objeto amenazante y



desconocido. La pregunta de Lucio ya no es acerca de la causa del deseo sino que es una pregunta más inquietante:

En cuanto levanté los párpados encontré los ojos de mi señora, mirándome fijamente, como si quisiera desentrañar un secreto que hubiera en mí. La idea me hizo gracia, iba a decirle que yo no tenía secretos, pero de pronto me pareció que el secreto estaba en ella y me asusté. (136)

Continúa presente el sentimiento de pérdida ya que Lucio asegura que su manera de observar el mundo es similar a la de quien recuerda o se despide. Una noche se presenta ante Samaniego y le reclama por los cambios en su mujer; le dice que su mujer no es su mujer. Samaniego lo inyecta e interna a Lucio. Aislado del mundo exterior, establece cierta complicidad con una de las enfermeras. Empieza entonces a enviarle cartas a Félix Ramos, el destinatario de la historia que uno lee en la primera parte de la novela. Al fugarse, Lucio observa en una de las salas del Frenopático a una chica con un agujero y sangre en la nuca, dormida, como si estuviera muerta. A la mañana siguiente, lo llama por teléfono Samaniego, quien lo cita en el Instituto y, a pesar de los recelos, Lucio asiste a la cita. Samaniego le explica su teoría acerca de la “inmersión en la animalidad” para así combinar el tratamiento del insomnio y del alma. En el Instituto pasaron el alma de Diana a un perro y el perro se escapó; el cuerpo de la nueva Diana está habitado por el alma de una chica que vivía en Plaza Irlanda, la misma chica de la foto que encontró Ceferina. Durante la charla, el doctor anuncia que han recuperado el perro en donde se encuentra el alma de Diana. El doctor Samaniego enfrenta a Lucio con la disyuntiva que lo atraviesa a lo largo de toda la novela: debe decidir si prefiere el cuerpo o el alma de su mujer. Lucio no alcanza a decidir tal disyuntiva, ya que es nuevamente inyectado y queda internado en el Instituto.



En la segunda parte, Félix Ramos recibe la correspondencia escrita por Lucio, un perro se la alcanza. El perro fue enviado por una mujer llamada Paula. Pero esos no son los únicos acontecimientos extraños que percibe en el barrio. Un día observa a Ceferina gritando que Lucio no es Lucio. Cuando muere Ceferina, en el velorio, aparece una mujer gritando que nadie de los que está ahí es realmente quien dice ser. Diana, Lucio y otras personas se pasean con un agujero en la nuca. Félix Ramos se desentiende del asunto y del pedido de auxilio de Lucio. La actitud de Félix Ramos refuerza dos posibles interpretaciones de la novela: se trata de un simple delirio de Lucio o ya nadie es realmente quien dice ser. Siguiendo esta última línea, el final de la novela lleva al extremo esta distancia entre el cuerpo y el alma por la que se pregunta Lucio a lo largo del texto: ya no se trata sólo de la distancia entre el cuerpo y el alma en el objeto amado sino que todos están divididos en dos y no son quienes realmente dicen ser. La eventual pérdida del objeto amado lleva a Lucio a disgregarse entre la multitud y a representar la disolución misma del mundo y sus fronteras entre la realidad y la fantasía.

La pérdida o la posible pérdida del objeto de amor desestabiliza a Lucio. En un principio, no se trata de una pérdida real y efectiva sino más bien de una abstracción. De hecho, no sabe exactamente qué es lo que ha perdido, es una pérdida inconsciente, como señala Freud que sucede en el caso de la melancolía. A este momento lo preceden los fenómenos de franja: Lucio dice estar nervioso sin causa, sentirse inseguro, ser un hombre solitario, incluso, un hombre sometido a los designios de la mujer. Se establece un paralelismo entre el momento del desencadenamiento y la irrupción de lo fantástico en un texto literario. Tzvetan Todorov asegura que lo fantástico surge cuando en un mundo familiar irrumpe un acontecimiento que no se puede explicar con las leyes de ese mundo. Esta definición es similar a lo que sucede con el loco: la locura se desencadena cuando el loco –o el psicótico, si seguimos la terminología freudiana aquí utilizada– se enfrenta a un episodio para el que no cuenta con los recursos necesarios para elaborarlo y asimilarlo a la historia de su vida. Para Bordenave, con el



desencadenamiento se impone una pregunta imposible de responder: ¿qué amo en quien amo? Elección narcisista de objeto, ya que la pérdida del objeto amado no empobrece la realidad de Lucio sino su propio Yo: como bien lo señala Lucio, perder a Diana implica perderse. En paralelo, hay una serie de alucinaciones del doble: Adriana María es igual a Diana, la perra también se llama Diana, la mujer de Aldini es internada por un acceso de locura, la nueva Diana se comporta como un perro que pasea por la plaza, el alma de Diana está atrapada en un perro. El desdoblamiento sostiene la extrañeza, el efecto fantástico que también puede ser interpretado como siniestro: lo propio no deja de convertirse en algo ajeno, lo interno se encuentra presente en el mundo externo. A este desplazamiento, según la lógica de Bordenave, podemos darle una razón: la causa del deseo no radica en el sujeto que desea sino más bien en el objeto, por lo tanto, cuando se desea hay una pérdida, hay un momento de evanescencia en donde el sujeto se pierde en los intersticios de la relación subjetiva. La certeza se expresa en la frase “ella es otra” o “ella es una perra” o “ella no siempre es ella” y despliega, a lo largo del texto, la irreductible distancia entre la palabra y el cuerpo, entre lo presente y lo representado. A partir de allí, Lucio Bordenave desarrolla una metáfora delirante—una alucinación que busca reparar el derrumbe en la construcción de la realidad—que explica el mundo: en el Frenopático realizan experimentos con gente. La resolución de la novela es más bien abierta, ya que no recae en el narrador de Lucio sino en un personaje que hasta ese momento se presenta como testigo externo de lo ocurrido.

El crítico Nicolás Rosa señala que los textos de Bioy Casares se presentan como ejercicios de pseudociencia y de pseudofilosofía a través de los cuales la ficción se acerca a la locura. En *Dormir al sol* el discurso médico se vuelve delirante. Hay una crítica a la ciencia como método de domesticación: la ciencia es criticada por fragmentar su objeto de estudio a través de la dicotomía cuerpo-alma. Lo que muestra la novela es el excedente, lo que sobra, el resto irreductible de este intento de separación: hay algo que resiste, podemos ubicarlo en el orden del deseo y del lenguaje, que impide resolver de manera perfecta esa dicotomía.



Es imposible extraer del objeto causa del deseo aquello que precisamente suscita nuestro deseo: desde el instante en que logramos aislarlo, enseguida cae el deseo. La novela de Bioy Casares puede leerse como una novela plagada de locura y delirios: la locura de Lucio, la locura de Diana, la locura del doctor Standler, la locura de la mujer de Aldini y, para concluir, la locura del doctor Samaniego. Por eso hay una multiplicidad de dobles. La omnipresencia de dobles permite incluso la interpretación del vínculo entre Diana y Lucio como un delirio de a dos. La *folie à deux* redefine la distancia entre un sujeto y el objeto, en este caso, entre Diana y Lucio. Al ser curada en el Frenopático, Diana produce el desequilibrio de Lucio. Pero la resolución de la novela es abierta: nos enfrentamos a un narrador sincero que, a pesar de su sinceridad, no puede contarnos la verdad.

La labilidad entre la realidad y la fantasía, entre el delirio y la representación de los hechos también está presente en la siguiente novela a analizar, *Lejos de Veracruz*. Al igual que el cuento de Cortázar y la novela de Bioy Casares, en el texto de Enrique Vila-Matas la importancia del espacio de la casa familiar es vital para entender el pasaje a la locura del personaje principal.

Literatura y fantasía: el imposible regreso a casa en *Lejos de Veracruz*

Sigmund Freud publica en 1908 “El creador literario y su fantaseo”. En el texto se pregunta acerca de los elementos a los que recurre el poeta o el creador literario para hacer su trabajo. Freud parte de la base de que en todo hombre hay un poeta y busca el origen de la creación literaria en el juego de los niños. El juego del niño en la infancia es similar al trabajo del poeta, ya que tanto uno como el otro toman a ese trabajo en serio, a la vez que ambos distinguen la diferencia entre el juego y la realidad efectiva. La única diferencia consiste en la necesidad del niño de apuntalarse en objetos reales para llevar a cabo su actividad. Freud concluye: el adulto troca el juego en fantaseo. Si el fantaseo es universal,



entendemos por qué Freud considera que hay un poeta en cada hombre. Ahora bien, un adulto suele sancionar con vergüenza su propio fantaseo. Se reprimen esos deseos y fantasías; represión leve, ya que más que síntomas patológicos produce pudor y vergüenza en el sujeto.

Freud ubica tres tiempos de la fantasía. En el primero, una impresión actual despierta deseos hasta ese momento olvidados. En el segundo, y como consecuencia de la irrupción del deseo, se rememora la vivencia infantil. Por último, el fantaseo supone una proyección hacia el futuro en donde la fantasía se realiza. Cuando esas fantasías se vuelven hiperpotentes se desencadena la neurosis o la psicosis. La capacidad de la fantasía de volverse hiperpotente debido a la insatisfacción del deseo que la origina nos ayuda en el análisis de la novela de Enrique Vila-Matas *Lejos de Veracruz*. Enrique Tenorio, el narrador y protagonista de la novela de Vila-Matas comienza el relato con una fuerte declaración de principios:

No todo el mundo sabe que a Veracruz y a sus playas lejanas no pienso en la vida nunca volver. Fui feliz allí, el mes pasado, en noche de luna llena, en Los Portales, ni antes ni después de esa noche, en el último mes de julio de mi juventud. Pero no pienso en la vida nunca volver, pues sé muy bien que la nostalgia de un lugar sólo enriquece mientras se conserva como nostalgia, pero su recuperación significa la muerte. (11)

La postura del personaje relativa a la nostalgia se vincula con lo siniestro: buscar repetir una experiencia feliz, volver al lugar en donde se experimentó la felicidad, en lugar de revivir la felicidad, no produciría más que la irrupción de lo extraño. Subrayamos la pregunta que motoriza el relato: qué es la vida, cómo vivirla y en qué lugar hacerlo. Este tipo de preguntas generan una redefinición de la identidad. No es casual que ese viaje que el protagonista realiza a Veracruz lo haya efectuado haciéndose pasar por su hermano, Antonio Tenorio. Ese viaje, además, está en el origen de la escritura. Una “voz” le dice que debe escribir un



relato sobre México, y él siente que está destinado a escribir un texto de título “Es que soy de Veracruz”. Frente a la pregunta por la identidad aparece una certeza, en esta oportunidad bajo la forma de una voz innominada que le dicta al narrador la imperiosa necesidad de escribir. Todo será visto como auto-referencial por el protagonista: cuando encienda la radio y pasen una canción sobre Veracruz piensa que se trata de su destino de escribir sobre México. La imposición de la escritura es paralela al juego de identidades, al juego de los dobles: Enrique Tenorio ya se había hecho pasar por su hermano precisamente en un concurso literario en Teruel; la última frase escrita por Antonio Tenorio también apunta al juego del doble y a la pregunta por la identidad: “*A lo largo de mi vida he vivido las cosas como si lo que me sucede le estuviera ocurriendo a otro, que soy y no soy yo*” (25), esas son las únicas líneas que deja escritas de su proyecto de novela *El descenso*, proyecto que luego será retomado por Enrique; por último, como juego del doble, del autor y de la identidad, surge la referencia metaliteraria, ya que no podemos olvidar que Enrique también es el nombre del autor de la novela, Vila-Matas.

El narrador se propone contar la historia de su familia. La historia de su familia se centra en sus dos hermanos: Antonio Tenorio, escritor, y Máximo Tenorio, pintor. La pretensión artística de Enrique es todavía más ambiciosa: que su propia vida sea una obra de arte. Aquí ya pesquisamos la pregunta acerca de qué es una vida y cómo vivirla. Queda en un principio sin respuesta la pregunta acerca del lugar en donde debe transcurrir esa vida. La cuestión del espacio se vincula con la casa familiar, a la que el narrador dice odiar y en donde se criaron los tres hermanos a manos del padre. El padre, viudo –su esposa muere en el parto de Enrique–, es un hombre huraño, que odia a Máximo y tiene buena relación con Enrique. Máximo es descrito como genial pero extraño: no establece lazos sociales, tiene conductas extrañas, es acusado por el padre de ser “afeminado” y tiene la particularidad de pintar en sus cuadros sus “novias inventadas”. Este último punto nos remite a la hiperpotencia de la fantasía señalada por Freud. Los cuadros son la proyección de un deseo, tener una novia, tener acceso a la



sexualidad, a partir de la frustración en la realidad de ese deseo. Que se dedique a pintar “novias inventadas” tiene su raíz en la infancia, segundo momento de la fantasía según Freud, ya que es el padre quien, cuando Máximo era joven, le inventaba novias para tratar de obviar el amaneramiento de su hijo.

La importancia de la casa familiar se ve desde un inicio, cuando Enrique toma la decisión de irse de viaje el día en que su hermano Máximo decide refaccionar el ático. La casa, asegura Enrique, es un lugar sagrado. La definición de la casa como lo sagrado la ubica en un lugar siniestro, ya que todo lo sagrado presupone un halo de extrañeza y distancia que, a priori, no debería corresponder con la sensación de cercanía y familiaridad propia del hogar. Cuando recuerda un viaje a París, el narrador afirma que, a diferencia de aquella época, hoy es un muerto en vida que se hace la siguiente reflexión:

Y es que ningún sitio me atrae especialmente, ningún lugar me fascina al máximo porque no ignoro que si existiera en esta vida un colosal y extraordinario encanto, éste para mí consistiría en estar donde no estoy para desde allí poder desear dónde estar, que sería en ninguna parte. De modo que soy de Veracruz, y punto.(45)

Para construir una escena fantasmática es necesario delimitar un espacio en donde ese deseo tenga lugar. La ausencia de deseo, la sensación de estar muerto en vida, lo expulsa al personaje de todo espacio. Cada reforma de la casa familiar implica un desplazamiento, algo que lo deja por fuera de toda posibilidad de vida. De hecho, en varias oportunidades, Enrique dice identificarse con el personaje de la novela de Juan Rulfo *Pedro Páramo*. Cuando pierde su lugar se identifica con el lugar del muerto-vivo, con un lugar sagrado que lo deja por fuera y por dentro de la vida. Enrique afirma tener “*nostalgia de estar muerto*” (82). Su propia vida se construye, en gran parte, a partir de los retazos de las vidas de sus hermanos.



En su viaje por Africa aprende a matar y su regreso a la casa familiar, como es el caso en todos los regresos a casa que aparecen en la novela, implica una pérdida: el padre ha muerto de una embolia. Su hermano Antonio anuncia su boda con Marta mientras que tiene una relación con una mujer mulata, la cantante Rosita Boom Boom Romero. Enrique vuelve a irse de viaje. Lleva una vida errante, de extravíos. Si en el primer viaje, a su regreso, perdió al padre, ahora durante el segundo viaje, en Australia, mantiene un romance con una mujer gorda; sufre un accidente mientras con ella y pierde así un brazo. Regresa a casa y la composición familiar también ha variado: Máximo partió al caribe con Rosita Romero, quien fuera amante de Antonio. Esa relación entre Rosita y Máximo está signada por la muerte puesto que Máximo muere en oscuras circunstancias. Para el narrador se trató de un asesinato: el amante de Rosita Romero, apodado el Chulo, elimina a Máximo para así quedarse con su dinero. Enrique recibe un telegrama en donde Máximo le pide ayuda. Al leerlo, Enrique viaja al Caribe y conoce a Rosita. Los juegos de espejos continúan: la sonrisa de Rosita es igual a la sonrisa de la mujer que se casará con Enrique. En el Caribe, Enrique no consigue salvar a Máximo pero se entera por Rosita de que fue ella quien en realidad lo llamó para hacerle cambiar el testamento de Máximo. Máximo había decidido dejar su fortuna a las Hijas de la Caridad y por ese motivo, para hacerse con el dinero de la herencia, Rosita le confiesa a Enrique que fue ella quien asesinó a Máximo. Enrique se enamora de Rosita, le da la mitad de la herencia con la promesa de irse junto a ella de regreso a Barcelona. El detective Sívorí, al que contrata Enrique para investigar la muerte del hermano, le muestra las pruebas que involucran a Rosita. Sin embargo, a pesar de la promesa y del dinero que él le da, Rosita no aparece en el aeropuerto, lo abandona por el Chulo de Badajoz. Otra vez, el regreso a casa luego de un viaje implica una pérdida: el hermano Máximo ha muerto, perdió una parte de la fortuna familiar y también perdió el amor de Rosita.

Enrique continúa con su vida nómada, y este deseo lo comparte con Carmencita, una prima lejana con quien se casa. Todo ocurre en torno a su



familia, incluso su mujer forma parte de ella. Las fantasías que proyecta tienen un fuerte componente familiar: cuando trata de hablar de él no hace más que hablar de los miembros de su familia. Con su pareja, Enrique decide viajar y durante dos años y media vive de luna de miel. Como en todos los viajes de Enrique Tenorio, el narrador termina por perder algo. Unos mosquitos invisibles atacan a Carmencita y puesto que un volcán entra en erupción la pareja no puede abandonar el lugar para pedir ayuda. Así muere su mujer y Enrique vuelve a su casa, de nuevo arrastrando una pérdida.

La casa ejerce un influjo siniestro en el personaje, ya que cualquiera alejamiento de ella implica una muerte o la pérdida de una parte del cuerpo. La pregunta acerca de la vida se desplaza hacia la pregunta acerca del lugar: “*He dicho mi vida. Y pienso en las palabras del poeta: De la vida me acuerdo. Pero dónde está*” (113). Tanto los accidentes que le ocurren como el efecto siniestro de la casa llevan al personaje a plantearse la presencia de una entidad oculta que se encarga de arruinarle la vida. Frente a la muerte de Máximo y de Carmencita, Enrique realiza la siguiente reflexión: “*Recuerdo muy bien ese momento, como si fuera ahora. Recuerdo lo que sentía. Yo pensaba: “Tiene que haber alguien, en un lugar cualquiera pero desconcido para mí, dedicándose a joderme”. Eso era lo que pensaba, y luego me decía: ‘A Máximo lo han matado’*” (124). En todas las narraciones que giran en torno a la locura aparece la misma serie: un extrañamiento inicial, la irrupción de un evento que plantea una pregunta que obsesiona al personaje, los intentos del personaje por contestar a esa pregunta. En la novela de Vila-Matas, lo extraordinario gira en torno a la casa y su alejamiento o cambio implican el desencadenamiento, el momento en que esa entidad enigmática a la que Enrique jamás puede ponerle nombre, toma la iniciativa de su vida. Esa es la certeza y los delirios posteriores no hacen más que intentar lidiar con esa entidad oculta y responder a esa pregunta por la identidad. A causa de esa entidad innominada la identidad cobra un rasgo siniestro, ya que lo que nos define no nos pertenece, nos resulta extraño y no sabemos ni siquiera cómo denominarlo. Enrique Tenorio se posiciona en el lugar del objeto de su propia vida: “*Quiero*



decir con esto que la propia vida no existe por sí misma, pues si no se cuenta, esa vida es apenas algo que transcurre, pero nada más” (154). Por ese motivo busca hacer una obra de arte de su propia vida: la vida propia existe sólo si puede ser contemplada por otros.

Se produce una oscilación en el personaje de Enrique en donde su propia subjetividad se pierde: es el instrumento de una entidad enigmática y aquello que hace está dedicado a los otros, a los semejantes. Acorralado por los semejantes y también por eso innominado que le marca los pasos de su vida, Enrique Tenorio se queda sin un lugar propio. Al ir extremando esta concepción de la vida, el personaje afirma: *“La vida no interesa. No sé quién dijo que es para los criados. Y la literatura no es más que un consuelo - interesante sí, pero a fin de cuentas un consuelo- para quienes se sienten desligados de la vida y razonablemente desesperados. Merezco este infierno”* (158). Puesto que no hay lugar propio, no hay lugar para la vida propia, el universo se convierte en un infierno. Así puede entenderse una de las frases que se encuentran al comienzo del libro, y que por supuesto tiene reminiscencias sartreanas: el infierno son los otros.

Para descifrar el enigma de su destino y de su identidad, el narrador acude a una tarotista que le anuncia que volverá la mujer que lo vuelve loco. Efectivamente, recibe una carta de Rosita, quien lo llama desde Montecarlo. Enrique responde al llamado y en Montecarlo termina por perder el resto del dinero que le quedaba. Rosita se va con el Chulo, quien, además, le da una paliza a Enrique. Otro regreso, más pérdidas: del resto del dinero familiar, de Rosita y ahora también carga con su único brazo roto. Cuando le cuenta sus desgracias a Antonio, Enrique reafirma su certeza:

Lo recuerdo todo con mucha precisión, como si estuviera sucediendo ahora. Yo pensaba: “Alguien se divierte a base de bien jodiéndome”. La frase retumbaba, como si fueran seis campanadas que sonaran al mismo tiempo, primero en mi cerebro y luego expandiéndose por todo mi pobre



cuerpo, no sólo privado de ilusión y a merced del prójimo y sin defensa propia ni dignidad alguna. Y todo por el amor de una mulata.(166)

El personaje carece de los recursos necesarios para construirse un espacio propio, un lugar de intimidad, a resguardo de los demás. Pesquisamos los auto-reproches consecuencia de una pérdida, auto-reproches y denigración, ausencia de pudor y de vergüenza, que, según Freud, están ausentes en el proceso de duelo normal. Lo que se empobrece es el Yo –por eso se considera muerto– y no tanto la realidad. Deprimido y susceptible, Enrique se encierra en el ático de Máximo. Surge la idea de hacerse pasar por Antonio en la entrega de un premio literario en Teruel. De esa manera, se ganará una importante suma de dinero. Enrique acepta porque tampoco tiene otra alternativa. La visión de su vida es deprimente:

Y es que me di cuenta enseguida de que en aquel cuarto, aparte de deshacer la maleta, no tenía nada que hacer. Y eso me trajo a la memoria lo horriblemente desgraciado que era. Porque aquel cuarto venía a ser en realidad una terrible metáfora -yo aún no conocía la palabra metáfora pero me faltaba muy poco para darme de bruces con ella- de todo aquello en lo que tristemente se había convertido mi vida: no tenía nada que hacer en ningún lugar del mundo, salvo transportar equipajes y deshacer maletas. (173)

En la habitación del hotel empieza la construcción de una nueva metáfora que marca sus pasos: deja la vida nómada por la literaria. Por eso ubica una ausencia de metáfora en ese instante. No sólo se presentará frente a los asistentes al acto literario en Teruel con el nombre de Antonio sino que también responderá a ese nombre cuando hable por teléfono con el mismo Antonio. Encuentra en la literatura un espacio propio. El personaje pesquisa y elabora de manera más compleja su teoría acerca de la vida y de la muerte; aquello que se refiere a su



propia vida, la ausencia de lugar propio, lo extiende a la vida en general, es un intento de respuesta a la pregunta por el sentido de la vida:

Porque no se me escapa que o bien se vive a fondo la vida a costa de ser un Indiana Jones y un paleta, o bien se escribe y se le da un significado a la existencia, pero entonces no puede vivirse. Dicho de otro modo: si estás en la vida eres insignificante; si quieres significar, estás muerto.

Está claro que no me equivoqué: el mundo de mi hermano era el lugar más apropiado para alguien que, como yo, estuviera buscando dónde caerse muerto. (190)

El mundo de la literatura y de la escritura es la única alternativa posible porque es el único ámbito que le ofrece un lugar, por más que ese lugar sea el de la vida-muerte; la literatura le ofrece un espacio sagrado, al igual que sagrado era el espacio de la casa familiar. En cierto sentido, esa nueva metáfora a la que alude el personaje puede entenderse como una suerte de delirio que busca reparar el vacío de la realidad. Sus sueños y sus fabulaciones acerca de partir implican un traslado diferente. Piensa en Hernán Cortés y Moctezuma. La literatura implicaría una vida que corta con el pasado, sin retorno. Evoca en varias oportunidades el episodio en donde Cortés quema sus naves para así obligarse a conquistar a los aztecas. Al quemarse las naves, ya no hay viaje de regreso.

Con la escritura, el insomnio. Se dedica a formarse literariamente. El libro que le abrió el mundo literario es *Robinson Crusoe*: historia de un viaje fallido, a la vez que la historia de un hombre solitario. Novela que evoca a la situación en la que se encuentra Enrique Tenorio. Los siguientes libros que cita cuando habla de su formación literaria revelan siempre un interés por el cambio y, también, un interés por el viaje: *La Odisea* –la imposibilidad de volver a casa, *La metamorfosis* –lo siniestro de convertirse en otro, en experimentar de qué manera el propio cuerpo se vuelve otra cosa–, *El Quijote* –la irrupción, a fuerza de



lecturas, del terreno de la ficción en la vida real–, *La conciencia de Zeno* –el interés por la locura, por los efectos de la palabra en el cuerpo: la novela de Svevo está fuertemente influida no sólo por James Joyce sino también por el psicoanálisis–. El libro que sitúa en un lugar impar en su formación es *Pedro Páramo*, libro que también aborda un pasaje, el de la vida hacia la muerte, umbral en donde se ubica el personaje. El repentino interés por la literatura hace que su hermano Antonio se burle de él y, tomando las iniciales de su nombre, lo apode E.T.; ser apodado de esa manera también lo define en un lugar limítrofe de la vida y de la muerte, de lo humano y lo inhumano; entre la tierra y el cielo.

Durante su expedición a Teruel, Antonio lo llama por teléfono y le anuncia que, a su regreso, pondrá el dinero para abrirle una librería de nombre “El espíritu del viaje”. El regreso de Enrique, otra vez, supone otra pérdida. Antonio, deprimido por las malas críticas recibidas por su libro, se suicida. Antes, le dice a su mujer que “los viajes no curan el espíritu”. Es interesante porque Antonio, en realidad, nunca viajó, quien viajaba era Enrique. De ahora en más, Enrique sospecha que es Antonio quien mueve los hilos de su destino y empieza a escribir. Piensa que “*vivir es morir*” (211) y piensa que lo que escribe: “*No es una novela, es mi vida*” (212) Responde a sus inquietudes iniciales: la literatura es el lugar en donde transcurre la vida, la escritura lo ubica en un lugar de muerte –pero la vida, como él dice, es muerte– y, por último, lo que escribe es su vida, así que hace de su vida una obra de arte, como era su objetivo desde el inicio.

Escucha cada vez más voces que le dictan los pasos, siente que los clientes de la librería lo observan y desarrolla el delirio de que el único cliente es Daniel Dafoe. Recibe la invitación para ir a un Congreso Literario en Guadalajara. Afirma que ese viaje lo salva de la locura. Es el viaje al que se refiere al inicio de la novela, ese viaje en donde conoció la felicidad. En México conversa con el escritor Sergio Pitol acerca de si la literatura es compatible con los viajes. Cree ver al Chulo de Badajoz. Decide perseguirlo y, al encararlo, lo acusa: “*Tú eres la mano invisible que lleva años jodiéndome la vida*” (230). Los dos hombres discuten y Enrique saca un revólver. Luego cuenta que, en realidad, se despertó de



una pesadilla en donde asesinaba a Dios, que no era otro que el Chulo de Badajoz. Esa entidad enigmática, que toma la iniciativa en la vida de Enrique es Dios pero, a su vez, ese Dios es denigrado a la figura de un proxeneta. De hecho, en la pesadilla al final ni siquiera puede matarlo porque en lugar de un revólver termina sacando un peine.

Como en todo regreso a Barcelona, habrá una pérdida; en este caso, Rosita se queda con todas las pertenencias de la familia y entonces él perderá la casa. Enrique explica el motivo de su escritura: escribe porque se queda sin lugar, su proyecto es escribir su “*vida inventada*” (236). Quedarse sin la casa familiar implica quedarse por fuera de todo, ya sin ni siquiera un lugar adonde volver. Si el regreso no es posible, los viajes pierden sentido. Sólo resta escribir: de hecho, puede pensarse la escritura de la propia novela que el lector tiene frente a sus ojos como la novela escritura una vez que, al igual que los personajes de Cortázar, Enrique queda por fuera de su propia casa. En esa escritura se rompe la distancia entre la fantasía y la realidad efectiva: al hablar de «*vida inventada*», así como al hablar de estar “muerto vivo” nos ubicamos en un espacio paradójico, que rompe todas las dicotomías entre la realidad y la ficción, entre lo material y lo inmaterial.

Una serie de preguntas están en la base del desequilibrio emocional de Enrique. En primer lugar, la pregunta acerca de qué es la vida. En paralelo, la pregunta acerca de cómo vivir esa vida. Cada uno de los hermanos propone una manera diferente: la literatura, la pintura y los viajes. Una tercera pregunta se desprende de la segunda: en dónde debe ocurrir la vida. Viajar o quedarse en casa. Puesto que odia su casa familiar, para Enrique Tenorio los viajes son la única forma de no volverse loco. Los regresos de esos viajes llevan a la locura y al despojo de todo lo que tiene. La pregunta acerca del modo de vivir, o mejor dicho, las respuestas que brindan los tres hermanos apuntan a la conocida dicotomía entre una vida contemplativa o una vida de experiencias. Por un lado, pareciera que la experiencia se encuentra del lado de la vida. Por otra parte, la contemplación conlleva la muerte. La última posición de Enrique Tenorio, aquello que él sitúa como su descubrimiento de la metáfora, supone un intento por



congeniar esos dos polos opuestos: escribir una vida inventada, viajar a través de la literatura. El terreno literario le permitiría relacionarse de una nueva manera con los otros: de ahí la lista de obras que cita; todas obras en donde se cuenta una transformación, un pasaje, una metamorfosis. Punto en común entre el psicoanálisis y la literatura: lo que importa es el relato, los efectos que tiene el relato sobre la realidad.

El discurso psicoanalítico, al igual que el discurso literario, no desestima la fantasía por considerar que no representa la realidad; por el contrario, toma la fantasía y pesquisa los efectos que puede tener en el sujeto y en la realidad. En la novela subrayamos los tres momentos del surgimiento de la fantasía: la irrupción de un deseo fruto de una frustración. La frustración de Enrique por no tener un lugar en el mundo y no saber cómo vivir su vida. En un segundo tiempo, una regresión a la infancia para darle forma a esta fantasía. Se centra en la vida de sus hermanos, como si él no tuviera historia propia. Tercer momento: se proyecta en el futuro, pero esa hiperpotencia de la fantasía lo lleva siempre al fracaso, así como a la disolución de la distancia entre la fantasía y la realidad efectiva. En resumen, Enrique Tenorio presenta, al igual que los otros personajes de las otras novelas analizadas, comportamientos algo extraños, incluso desde antes del pasaje hacia la locura: ausencia de trabajo, soledad acentuada, imposibilidad de encontrar un lugar propio y de establecer relaciones por fuera del marco familiar, ausencia de una historia personal que no refiera a su familia, concepción de la casa familiar como un lugar sagrado. Ubicamos el desencadenamiento de la locura a través de una pregunta acerca del sentido de la vida. Enseguida, como certeza, se impone la obligación de escribir: él debe escribir la novela *El descenso*, comenzada por su hermano Antonio. A partir de ese instante, intenta construir un relato que le dé un sentido, aunque sea un sentido delirante, a su obligación por la escritura y a su forma de ver la vida y la muerte. En paralelo, despliega una distinción entre dos tipos de otros: por un lado, un ente enigmático que domina su vida, y al que termina asesinando de manera fallida, por otro lado, los semejantes, que también se aprovechan de él. La resolución de la locura es



progresiva: frente a cada uno de los viajes, hay una pérdida y un agravamiento de la situación. Cuando lo pierde todo, se consagra a la escritura. La escritura es el intento de reparación luego de la pérdida de la realidad; podemos entender la escritura como una de las formas del delirio, a la vez que como una hiperpotencia de una fantasía que ya no se apuntala en los objetos y que pierde así la distancia con la realidad. Asimismo, la escritura le brinda un nuevo orden al personaje, orden que le permite ausentarse y alejarse de la casa familiar, establecer una distancia con el mundo exterior y así poder establecer relaciones sociales con los otros. Las fantasías, por lo general, están ligados a los viajes y a las mujeres. Tanto los viajes que realiza como las mujeres que elige están ligados al mundo familiar. Los viajes y sus proyectos, las mujeres y las ilusiones que él proyecta hacia el futuro terminan por fracasar y, además, conllevan siempre la muerte. De ahí la superpotencia de la fantasía y la frustración del deseo como origen de la locura de Enrique Tenorio. En la resolución de la novela, al perder la casa, los viajes pierden sentido y entonces sólo queda la escritura como forma de reparación ante la pérdida de la realidad.

Conclusiones

En las diferentes escenas literarias de locura aquí analizadas ciertos elementos se repiten. En primer lugar, la importancia de la casa: lugar familiar que se vuelve siniestro. En segundo lugar, la visión de un mundo amenazante a partir de una posición de aislamiento social, incluso, un aislamiento social que se acentúa porque el personaje no necesita trabajar o porque, como en la novela de Bioy Casares, el personaje, luego de perder el trabajo en el banco, se ve abocado a trabajar en un lugar solitario, sin contacto con los demás. Por último, se representa una resolución a la pregunta que suscita la locura. Con respecto a las resoluciones, las diferencias entre los textos son notorias: en Cortázar hay un abandono y dejadez por parte de los personajes, cierta abulia; en la novela de Bioy Casares,



como consecuencia de la pérdida del objeto amado, objeto elegido en base a un modelo narcisista, hay una pérdida total de la realidad, ya que todo es factible de entenderse desde el punto de vista del delirio –nadie es quien dice ser, ya no hay posibilidad de determinar quién dice la verdad y quién delira–; en Vila-Matas, la escritura funciona como una forma de suplir las pérdidas sufridas por el personaje, como una construcción de una realidad basada en la hiperpotencia de la fantasía –la literatura–, ya sin vínculos que la apuntalen a la realidad.

En los textos literarios, la locura no aparece como una forma de la ausencia: la locura no está representada como la ausencia de razón o de discernimiento sino más bien como una forma singular de representar el mundo, una interpelación al lenguaje. Esta singularidad es la que le impide al personaje del loco establecer relaciones sociales con los demás; la singularidad de su representación del mundo lo aísla. Al mismo tiempo, esta representación singular lo obsesiona: a lo largo de la historia no hace más que girar en torno a sus ideas. Las novelas se construyen en torno a esa incapacidad de pensar en otra cosa. Son novelas claustrofóbicas, casi asfixiantes, en donde queda clara esa definición de Jean Allouch, quien afirma que la salud mental es la capacidad de poder pasar a otra cosa.

Bibliografía

- Allouch, Jean, *Letra por letra*, México: EPEELE, 2009.
- Anzieu, Didier, *El autoanálisis de Freud y el descubrimiento del psicoanálisis*, México, Siglo XXI Editores, 2004.
- Bioy Casares, Adolfo, *Dormir al sol*, Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca Bioy Casares, 2005.
- Borges, Jorge Luis, Bioy Casares, Adolfo, Ocampo, Silvina, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, 1994, Editorial Sudamericana.



Cortazar, Julio, “Casa tomada”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 1999.

Freud, Sigmund, “Algunas consideraciones con miras a un estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas”, en *Obras Completas vol. I*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1984.

---. “El creador literario y su fantaseo”, en *Obras Completas vol. IX*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1984

---. “Duelo y melancolía”, en *Obras completas vol. XIV*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1984.

---. “La pérdida de la realidad en la neurosis y psicosis”, en *Obras Completas vol. XIX*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1984.

Rosa, Nicolás, *La letra argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1982.

Vila-Matas, Enrique, *Lejos de Veracruz*, Barcelona, Editorial Anagrama, Colección Compactos, 2004.

Zizek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2010.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

