

LA ANGUSTIA DEL INSOMNIO (ENTRE UN ABRIR Y CERRAR DE OJOS)

Tatiana Herrera Ávila

RESUMEN

El siguiente artículo estudia la angustia ante lo ominoso en el relato "Insomnio", de Yolanda Oreamuno. Partiendo del concepto de lo *Unheimlich* de Freud, hay distintos elementos que transforman el insomnio de la protagonista en un ataque de angustia: la noche está viva, palpita y observa; hay un extrañamiento del cuerpo; lo inanimado cobra vida y hasta muere; hay voces y alucinaciones. Así, la posición horizontal en la oscuridad remite al entierro prematuro, hecho que provoca un ataque de angustia a la protagonista.

Palabras clave: Yolanda Oreamuno, "Insomnio", angustia, la noche, lo ominoso.

ABSTRACT

The following article studies the angst for the uncanny in the short story "Insomnio", by Yolanda Oreamuno. Parting from Freud's concept of the *Unheimlich*, there are several elements that transform the protagonist's insomnia into an angst attack: the night is alive, it pulsates and observes; there is a dissociation of her body, the inanimate lives and even dies; there are voices and hallucinations. In this manner, the horizontal position in the darkness refers to the premature burial, which provokes an angst attack in the protagonist.

Key words: Yolanda Oreamuno, "Insomnio", anguish, night, ominous.

Tatiana Herrera Ávila. Profesora de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. San Pedro, San José, Costa Rica.

Correo electrónico: tatiana.herrera@ucr.ac.cr

Recepción: 17- 9- 2008

Aceptación: 23- 10- 2008

[...] porque esta inevitable realidad de fierro y de barro tiene que atravesar la indiferencia de cuantos estén dormidos o muertos –aunque se oculten en la corrupción y en los siglos– y condenarlos a vigilia espantosa.

Jorge Luis Borges. *Insomnio*.

1. Con los ojos abiertos

Atrapar el sueño cada noche no siempre sucede como soplar y hacer botellas. Se apagan las luces y la tele, se cierra ese libro tan emocionante, y empieza la verdadera gesta de conseguir la separación del mundanal ruido, olvidar y alcanzar la calma, esa paz, el sueño. Pero no... Llega la vigilia y se intentan métodos racionales y locos para lograr dormir: se suma, se resta, se multiplica, se dice el abecedario, se repasa el día que concluyó, se piensa en lo que vamos a hacer mañana, se invocan sueños pasados para inducir uno nuevo, se cuentan ovejas, se intenta la respiración yoga y la meditación, se recuerdan los arrullos de la madre y, simplemente, no ocurre. Las horas pasan muertas y seguimos despiertos, viendo el techo, escuchando los ruidos más lejanos de la ciudad, imaginando y adivinando sombras que nos acechan. El pensamiento no cesa y los ojos se mantienen abiertos aunque los cerremos. Sobreviene la angustia, el miedo a las sombras cada vez más amenazantes, y el sueño no se digna a aparecer.

2. Al llegar la noche

“Insomnio” (1937) de Yolanda Oreamuno da cuenta, como lo manifiesta su título, de uno de los procesos más exasperantes y, a veces, más aterradores a los que estamos expuestos. En primera instancia el cuento nos ubica, temporal y espacialmente. El ambiente es nocturno: “La noche se siente como un organismo vivo. [...] Estoy acostada, los brazos cruzados son un plomo que no pesa contra el cuerpo” (2003: 145). Al describir la noche como orgánica (un “organismo vivo”), se nos coloca en un *locus* extraño, apropiado para el insomnio y, también, se personifica a la noche, lo cual –como veremos más adelante– tendrá implicaciones importantes. Luego, se nos lleva a la cama de la narradora (pues ella se encuentra acostada) y se nos traslada a un espacio íntimo, en tanto éste se halla delimitado por su cuerpo: es a partir de los brazos, la espalda y la pierna que se percibe dicho espacio:

No sé, pero son infinitamente densos y grandes como los brazos de un animal enorme, y son pesados, pero no aplastan, no se sienten; se adivinan, se saben. [...] como se sabe que hay un sitio agradable y caliente bajo la espalda; como se sabe que las cobijas están tibias dentro de la zona de calor propio, pero que si se mueve una pierna serán frías y extrañas (2003: 145).

Aquí, las imágenes indican horizontalidad, lo que colabora con la construcción de un ambiente íntimo (Lotman 1978: 271 y 282), limitado por el cuerpo de la narradora y separado de lo que queda más allá de su cuerpo, lo cual produce, como se verá, angustia. Se establece, pues, la diferencia entre el espacio propio, íntimo, en donde entra el lector, y el espacio ajeno, frío y extraño, que genera angustia pues el mundo de afuera siempre es hostil.

De igual forma, inicialmente, el relato se encuentra narrado en primera persona y, en esa medida, la mirada presente es subjetiva y la focalización interna. Por ello, se produce una identificación del lector con el personaje y, a través de ese intimismo, se logra que el lector se coloque en la situación del personaje. Sin embargo, esta subjetividad es relativa, porque, al no

utilizar el adjetivo posesivo para calificar los sustantivos “brazos” y “espalda” y al utilizar, más bien, el artículo indefinido “una” para “pierna”, se posibilita que estas partes del cuerpo no pertenezcan solamente a la narradora, sino que uno puede apropiarse de ellas y colocarse dentro de la cama, con la narradora/ personaje. Gracias a esto, existe un alejamiento de la narradora hacia su cuerpo, una impersonalidad en donde cabe el lector y que aumenta la identificación ya mencionada. Además, dicha impersonalidad nos coloca dentro del discurso del fluir de la conciencia¹.

Luego, describe su vigilia en la misma tónica; es decir, sin usar posesivos para referirse a las partes del cuerpo involucradas, como los ojos y los párpados:

Los ojos inmensamente abiertos quieren cerrarse, pero los párpados parecen no pertenecerles y responden a un temblor convulso y afiebrado. No se pueden cerrar es inútil. No ven, no sienten; los ojos sólo están extrañamente abiertos. Debe ser el sueño. No. Es el insomnio que llega (2003: 146).

Como se observa en este segundo párrafo, la primera persona queda eliminada por completo y el narrador se vuelve omnisciente. Por otro lado, los ojos y los párpados ya no son de la narradora, pues los adjetivos posesivos y las marcas necesarias para indicarlo brillan por su ausencia. Mediante este mecanismo se logra que la impersonalidad sea aquí ya completa y que el lector se convierta, por decirlo de alguna manera, en el personaje que sufre de insomnio en el relato. Cabe apuntar que, a lo largo del texto, se presenta una alternancia entre el narrador en primera persona y el narrador omnisciente, lo que mantiene el carácter intimista y, a la vez, la impersonalidad necesaria para la identificación del lector, así como su calidad de monólogo interior.

Recapitulando, los dos párrafos introductorios (el *incipit* ampliado) no solo sirven para la ubicación espacial y temporal, sino además, en tanto nos ubican en la noche, permiten que se genere la fantástica atmósfera requerida para la incómoda situación del insomnio. Más aún, se describe desde el inicio cómo esta personaje/ narradora se encuentra acostada, con los ojos abiertos. Adicionalmente, en virtud de los elementos señalados –tales como la descripción de un ambiente totalmente íntimo al que el lector es trasladado y la inexistencia de adjetivos posesivos– se establece una especie de asociación entre el lector y la narradora/ personaje, para que así el primero se introduzca de manera casi total en este perturbador estado de la vigilia y comprenda el resto del relato de una forma más radical.

3. La sinestesia insomne (La transfiguración del insomnio)

Las diversas imágenes, mediante las cuales el texto construye la situación del insomnio, se relacionan en su mayoría con los sentidos, lo que las califica de sensoriales y carga el texto con una sinestesia². Quiero aclarar, antes de seguir, que el cuento se compone de imágenes muy poéticas, de manera que estamos ante una prosa poética muy común en su tiempo de publicación y típica del monólogo interior o fluir de la conciencia.

Veamos ahora por qué hay sinestesia. En el párrafo inicial, en donde se personifica la noche, se le otorgan también sentidos, lo que colabora, como se dijo, con la personificación, pero además le proporciona movimiento y corporeidad a la noche:

La noche se siente como un organismo vivo. Tiene su voz, es el silencio, tiene su corazón, es el reloj que neciamente sigue sonando a pesar de estar ahogado por unos almohadones, tiene sus ojos, sombras y luces ausentes de colorido, fantásticas contra la pared muda (2003: 145).

La noche –que en realidad es tiempo y no organismo vivo, como dice el cuento– tiene voz, corazón y ojos. La atmósfera se percibe ya no solo como íntima, sino que también resulta fantástica, lo cual no es fortuito, como se analizará, e inserta el relato en el ámbito de la literatura fantástica. De igual manera: “Es algo que se adivina ya por el fondo de la calle, que viene avanzando con gravedad de procesión, en manifestación para el cuerpo esta noche vegetal y para los ojos esta noche independiente” (2003: 146). Es decir, la noche se vuelve vegetal, se puede tocar y ver, avanza, acecha.

Se describen experiencias de tipo auditivo (porque se escucha la voz de la noche), táctil (porque define a la noche como vegetal y reloj), visual (pues tiene ojos que son sombras y se ve en la pared muda), y estas experiencias aparecen mezcladas con otras de tipo motriz o físicas (en tanto la noche avanza), temporales (ya que es la noche) y psíquicas (porque se adivina y tiene gravedad). Adicionalmente, se nos indica que, para el cuerpo, eso que se adivina es una manifestación vegetal –imagen táctil– y para los ojos es independiente –imagen de tipo conceptual–. Después, en la misma tónica sinestésica, saltan a la vista sensaciones o experiencias que se describen con diversas imágenes de tipo auditivo mezcladas con táctiles o con temporales: “Resignadamente me preparo para las largas horas y para no oír la voz del silencio, y para no sentir el corazón del reloj que sigue sonando, y para no ver los ojos de la sombra” (2003: 146). En este caso, las imágenes, antes asociadas a la noche, parecen desligadas de su antecedente nocturno y adquieren mayor presencia. De esta manera, la noche queda totalmente personificada en esa voz del silencio, en ese corazón del reloj y en esos ojos de la sombra.

Ahora bien, las imágenes sensoriales referidas al oído dominan el cuento, hecho para nada casual, como se verá más adelante. Pero sigamos. Las imágenes auditivas se pueden tocar:

Las cosas que se oyen se pueden convertir en forma palpitante. [...] Ahora es el zinc. Esta maldición de las casas baratas. Se mete ¿por dónde no se mete el viento? [...] Se hace filoso, cortante, ¡cuchillitas de viento, melodía de vasos de agua, marimba de la noche! (2003: 147-8).

Existen también las metáforas visuales que indican una transfiguración de los objetos:

Infla como una vejiga ese trazo, de noche cortina y de día tapete, que cuelga en la ventana. ¡Extraños dibujos del trazo! Nunca los había visto. [...] Una cruz, que es una equis, un cuadrado que es un parque, unas listas que son caminos. Caminos en la fantasía para el globo del viento (2003: 148).

Los objetos no son lo que parecen. El trazo se asemeja a una vejiga –elemento orgánico y vivo–; es cortina o tapete según la hora, tiene dibujos extraños transfigurados por la noche: la cruz que parece equis, un cuadrado que se ve como parque, unas listas que son caminos. Y luego la cortina, es llamada “globo del viento” –recordemos que el trazo se inflaba como vejiga–. Y sigue: “Siluetas modernas y raras se dibujan en la pared. No quiero ver el techo. ¿Qué le pasa a ese vestido en ese gancho? ¿Lo he colgado mal? Tiene la forma de algo ahorcado” (2003: 148). Ese vestido colgado es otro de los objetos transfigurados durante el insomnio dado que parece algo ahorcado; es decir, algo que estuvo vivo, pero ahora ha muerto. En esa medida, puede hablarse de sinestesia, pues las imágenes correspondientes a la noche, no describen únicamente el fenómeno temporal, sino que le adjudican sentidos que la noche no posee. Así, las experiencias que deberían ser temporales, se describen mediante imágenes auditivas, táctiles, visuales, auditivas y psicológicas.

4. Lo ominoso vigilante

Es útil recurrir en este momento a Freud y a su artículo “Das Unheimlich”, en donde recoge varias definiciones de lo ominoso, para poder relacionar este tema clave en el psicoanálisis con el texto de Oreamuno. Dice Freud que lo ominoso –como la palabra en alemán lo indica– es aquello que viene de lo familiar, pero que al mismo tiempo no lo es. También, *unheimlich* se define como aquello que no es hogareño, no es familiar, no es doméstico. Es el opuesto de *heimlich*, íntimo. Así lo *unheimlich* consiste en lo desconocido, o que debió permanecer desconocido: “[...] lo ominoso es aquella verdad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud 1986: 227). En correlación con lo anterior, podemos decir que la sensación de lo extraño y de lo fantástico, tan presentes en este cuento, nos remite a lo ominoso, en tanto es algo familiar que ya no lo es: “[...] como se sabe que las cobijas están tibias dentro de la zona de calor propio, pero que si se mueve una pierna serán frías y extrañas. [...] No ven, no sienten; los ojos sólo están extrañamente abiertos” (2003: 145-6).

Y más adelante se mantiene la idea de lo familiar vuelto extraño, en tanto hay elementos que antes no habían sido percibidos por la narradora, de la misma manera que ahora, durante su insomnio: “¡Extraños dibujos del trapo! Nunca los había visto. [...] Una cruz, que es una equis, un cuadrado que es un parque, unas listas que son caminos. Caminos en la fantasía para el globo del viento. [...] Siluetas modernas y raras se dibujan en la pared” (2003: 148). Esos familiares “dibujos” dejan de serlo para volverse extraños, ajenos, raros, igual que las siluetas que reconoce la insomne.

Por otro lado, Freud se basa en los estudios de Jentsch³ para estudiar el fenómeno de lo ominoso y lo primero que menciona es la movilidad de cosas inertes, la vida de objetos inanimados, como productores de lo ominoso. En este sentido, Freud encontró el ejemplo perfecto para lo ominoso en el cuento “El Hombre de Arena”, de E. T. A. Hoffman, en donde el personaje Nathaniel se enamora perdidamente de Olimpia, sin saber que ella es una autómatas⁴. Para Freud esta confusión de un objeto inanimado con un ser vivo provoca precisamente lo ominoso o *unheimlich* y, por ello, utiliza el cuento de Hoffman para ejemplificar la categoría.

Ahora bien, en el cuento de Oreamuno, lo inanimado que adquiere condición de vivo u orgánico está presente desde que la noche es un organismo vivo, que tiene voz, corazón y ojos (2003: 145), que se desplaza, se arrastra y es vegetal (2003: 146). Pero el paroxismo de la presencia de lo ominoso por su relación con la muerte se manifiesta cuando la narradora confunde el vestido en el gancho con algo ahorcado:

¿Qué le pasa a ese vestido en ese gancho? ¿Lo he colgado mal? Tiene la forma de algo ahorcado. ¿Por qué colgaron ese vestido en esa forma absurda? ¿Por qué se ve tan pequeño y como rojo de sangre vieja y hedionda? Yo no le he hecho. ¡Qué horrible ese vestido, qué espantosa y macabra la forma del vestido en el gancho! (Oreamuno 2003: 148).

Como se observa, el vestido adquiere la condición de la vida, en tanto para estar ahorcado hay que haber estado vivo y, en esa medida, por un lado se presenta la sinestesia ya mencionada y, por otro, la confusión de lo inanimado que se vuelve animado, característica de lo ominoso. Por si fuera poco, el vestido está cubierto de sangre y su forma es macabra, espantosa. Además, la narradora primero indica que ella lo ha colgado mal, pero luego dice no haber sido ella y, en ese tanto, ingresa la presencia de un otro amenazante en el texto.

En términos lacanianos, el registro de lo real⁵ sería el lugar de donde emerge lo ominoso, constituye lo innombrable, lo indecible y es en torno a lo cual se estructura lo simbólico; registro en donde se mueve el lenguaje, porque hay falta, porque hay deseo. En lo real, más bien, falta la falta y no circula el lenguaje (Baudes 1995: 28); además, lo real amenaza al sujeto desde las pulsiones. Freud hablaba de las pulsiones oral, anal, fálica y genital. Lacan agrega la pulsión invocante cuyo objeto es la voz (Baudes 1995: 79) y la pulsión escópica relacionada con la mirada (Baudes 1995: 77). Las pulsiones son del orden de lo real, porque están fuera del sentido, fuera del lenguaje, son indecibles.

Así, en el cuento resultan ominosas las imágenes auditivas ya mencionadas, particularmente las que se refieren a la voz, en tanto ésta corresponde a un elemento que llama a lo Real: la pulsión invocante. Mencionemos algunas:

Quiero no oír. [...] Viene una ola negra y densa o una ola silenciosa y callada. [...] Todo es zumbido y repercusión. La voz de la noche comienza a oírse conmigo y a pesar de mí. Estoy segura que viene ahora chupando la tierra porque tiene sonido de algo resbaloso y acariciante... (2003: 146).

En ese mismo orden de ideas, las imágenes visuales que hacen de la narradora/protagonista objeto de mirada, son a su vez ominosas y reales, porque indican la presencia de un otro que la observa. Partiendo de la pulsión escópica lacaniana, ese otro es la madre. En esa medida, la madre no falta y se acerca así la completud temida, marca de lo real, porque se produce la muerte psíquica y el sujeto no se reconoce como tal, sino que se convierte en un objeto: “La noche se siente como un organismo vivo [...] tiene sus ojos, sombras ausentes de luz y colorido, fantásticas contra la pared muda” (2003: 145).

De hecho, puede decirse ahora que, para la protagonista, la noche se ha vuelto totalmente ominosa, no en vano tiene ojos de sombra, ausentes de luz y colorido que la observan, y tiene voz que es el silencio. Así, la noche remite tanto a la pulsión invocante (por la voz), como a la pulsión escópica (por la mirada). Pero el asunto se vuelve aún más siniestro. En el cuento, no sólo los objetos se transfiguran siniestramente, sino que la protagonista, insomne, alucina: “Cierro los ojos. Para no ver los ojos de muerto. Pero sigo viendo. Yo no sabía que se podía ver con los ojos cerrados. Los tres dedos de muerto. Blancos y cadavéricos. Abro los ojos” (2003: 148).

Las alucinaciones son del orden de lo real, ya que corresponden a las modalidades en las que el sujeto no reconoce nada ni lo puede decir. Estas modalidades le parecen vacías de realidad, porque no está presente el deseo, ni tampoco la diferencia en donde se anudan lo simbólico y la asignación de sentido. De lo real sólo quedan ciertas marcas en lo simbólico; ahí se inscriben las experiencias que el sujeto puede poner en lenguaje y darles sentido, para no zozobrar (Vallejo 1980: 109-111). Sabemos de la alucinación en el cuento, debido a que la protagonista cierra los ojos y ve “cosas” de muerto: los ojos que la observan y los dedos. Queda así convertida en objeto de la mirada de la noche, o lo que es igual, se vuelve objeto de la mirada de la madre, en tanto ésta es ese otro que no se puede nombrar pero que se percibe.

La analogía entre la noche y la madre no es descabellada ni exclusiva de este cuento, pues la noche, en tanto recinto de oscuridad, remite al vientre materno. Y en el cuento, de hecho así sucede: la noche se asocia con los latidos del corazón y con lo palpitante, al describirla como el “corazón del reloj que sigue sonando” y al decir que “las cosas que se oyen se pueden convertir en forma palpitante” (el niño escucha el corazón de su madre en el vientre). También “la noche vegetal” y los “vegetales extraños crecen en el alma” relacionan la noche con la

fertilidad y la tierra (ambos semas remiten a la madre), y hasta con la humedad y el agua cuando se describe a la noche como una “ola negra, densa, silenciosa y callada” o “líquido espeso, resbalante en gotas” (lo que de nuevo refiere al vientre, en tanto húmedo).

Por ello, lo ominoso se hace presente debido a la sola idea de la oscuridad en la que se encuentra la protagonista, la noche. Y es que el miedo a la oscuridad se relaciona con el miedo a ser enterrado vivo y con el regreso al vientre materno, o sea, al estado de completud, sin falta porque no falta la madre. La oscuridad –como la ceguera– resultan aterradoras al remitir al hecho de ser encerrado en un lugar oscuro, enclaustrado en un lugar donde no se ve nada, como en el ataúd donde se entierra a los muertos, es el miedo a ser devuelto al vientre materno. De acuerdo con lo que mencionábamos anteriormente, el vientre es ese *Heim* que resulta familiar, íntimo; el *heimlich* que se pierde y regresa convertido en extraño, ominoso, *unheimlich*; lo más deseado que se transforma en lo más temido. Y el cuento sucede en la noche; de hecho las imágenes de oscuridad son recurrentes:

La noche se siente como un organismo vivo. [...] Tiene sus ojos, sombras ausentes de luz y colorido, fantásticas contra la pared muda (2003: 145).

Viene una ola negra. [...] La voz de la noche comienza a oírse (2003: 146).

[...] ¡cuchillitas de viento, melodía de vasos de agua, marimba de la noche! (2003: 148).

De día se esparce, se diluye. De noche oímos, vemos o sentimos independientemente. Lo que pasa es que ya no veo (2003: 149).

La noche lo cubre todo. Y, retomando la idea de que en el cuento muchas imágenes remiten a lo horizontal, vale señalar que las relacionadas con la noche muestran una ruptura del límite común de ésta. Normalmente, la noche se ubica arriba, en el cielo, no como una circunstancia temporal sino espacial; en el relato, por el contrario, se manifiesta de manera acuática, aérea, corpórea, que se arrastra y se mueve por las calles, dándole horizontalidad. Esto colabora a que la noche envuelva a la protagonista y al lector, se rompan los límites acostumbrados y se construya un ambiente propicio para la emergencia de lo ominoso.

Otro de los aspectos que escenifican lo ominoso es el silencio. Como dijimos, el lenguaje es el registro en donde se mueve el deseo y, además, hace soportable el acercamiento a la completud, al objeto que saturaría la falta, a lo real. Y el silencio es una metáfora de la ausencia de lenguaje, de la inmovilidad del deseo y, por consiguiente, de muerte psíquica. No hablar implica estar en ausencia de lo simbólico (lenguaje) y se trata, entonces, de enfrentarse con lo real (ominoso). Ahora, el silencio es la ausencia de habla, la ausencia de lenguaje, la ausencia de lo simbólico. Entonces, como figura, el silencio remite a la presencia de algo de lo cual no se puede hablar, esto es, algo real. Y es que las imágenes del silencio aparecen desde el inicio en este cuento: “La noche [...] tiene su voz es el silencio. [...] Resignadamente me preparo para las largas horas y para no oír la voz del silencio” (2003: 145-6). Este silencio, además, no es cualquier silencio: es la voz de la noche. De manera que se carga tres veces de la calidad de ominoso: primero por ser silencio, segundo por ser la voz (pulsión) de la noche y, tercero, por ser noche propiamente (oscuridad que remite al vientre).

Otro aspecto de lo real que podemos encontrar en el cuento y que nos reafirma su carácter ominoso, es la repetición que refiere al eterno retorno. Para explicar mejor la relación del eterno retorno con la compulsión de repetición, lo ominoso y lo real, recurriremos a Néstor

Braunstein, en su texto “La herejía del eterno retorno”. Dice Braunstein que “[l]a idea del eterno retorno es hereje” (1993: 40). Es abominable, pues metaforiza el regreso al vientre, la muerte psíquica; es un disfraz simbólico de lo real. Acerca de ello, agrega el psicoanalista argentino: “La definición, ya canónica, de lo Real indica que siempre, insistentemente, vuelve a su lugar y que no deja de no escribirse. Eterno retorno de lo mismo” (1993: 40).

Como decíamos, el encuentro con lo real implicaría la satisfacción del deseo y, por ello, la muerte psíquica. Pero lo real está constantemente retornando, siempre pujando por volver a presentarse y completar la falta; lo real que eternamente retorna a su lugar, que no cesa de no escribirse. Por ello, el eterno retorno es una metáfora de lo real, evidencia su presencia, su pulsión, la muerte⁶. Y en el cuento, nuestra personaje/ narradora no encuentra el límite entre ella y la madre. Se ha vuelto objeto de la madre (por eso los ojos de la noche le provocan terror, porque de hecho son los ojos de la madre que la observan y la convierten en objeto de mirada), ha sido devuelta a cuando estaba unida con la madre, donde no existía diferencia y, por ello, no había sujeto. La evidencia es la repetición del sonido del tranvía que representa el paso del tiempo, pero que se repite, metaforizando ese momento anterior a la escisión que se introdujo el lenguaje:

Pasa un tranvía, allá lejos, y la sensibilidad hecha un nudo de expectación deja las imágenes. [...] Ahora con el tranvía dejé de ver. [...] El sonido del tranvía que empieza con rumor de hueco y se hace órgano, rugido. Se engruesa. [...] Empieza fino y distante, en lista, y se engruesa al ponerse en aproximación con mi poder auditivo, después se vuelve a adelgazar para ser de nuevo fino y distante. No sé dónde pasa ese tranvía. Sólo sé que con el tranvía pasa otra media hora (2003: 149).

De igual manera, el corazón, metáfora del reloj, es signo inequívoco del eterno retorno, porque en efecto al principio se nos indicó que el corazón de la noche es el reloj que “neciamente sigue sonando” y, como ya señalamos, remite al latido de la madre:

El corazón late en el músculo. Me molesta. Pareciera que por mi sentir atento se va a parar de repente, que este golpear rutinario dejará de ser en cualquier momento. ¡Qué miedo! Si sigo se parará. [...] Me estorba, me entra horror. ¿Qué pasa si el corazón se para? El corazoncito tonto entre los almohadones sigue sonando. Vale que no da las horas (2003: 149-50).

Como vemos, se manifiesta ahora de forma explícita el horror del cual es presa la narradora/ protagonista. En efecto, se encuentra ante un posible acercamiento de lo real y ello es ineludiblemente ominoso. El corazón, que tan pronto es de la narradora como de la noche (la madre), puede detenerse y la sola idea produce horror porque, sin importar a quien pertenezca, el corazón detenido implica la muerte.

5. Con los ojos cerrados

Y llegamos así al final de nuestro trabajo. Después de exponer cómo la sinestesia del texto sirve para escenificar la emergencia de lo *unheimlich*, de lo ominoso, en la medida en que acercan a la protagonista al registro de lo real y la envuelven en una atmósfera fantástica, sólo queda comprobar que ella sufre un ataque de angustia⁷:

Ya viene el momento del sueño porque no puedo abrir los ojos. Es pesado el cuerpo, el tranvía no se oye. El viento ¿qué importa el viento? El vestido, los tres dedos de muerto. El corazoncito tonto. La respiración. [...] Siento que me voy a ahogar. Me entra angustia. [...] Salto. Me ahogo (2003: 150).

Explícitamente, se dice en el cuento que la protagonista siente angustia y se ahoga. Y es que la sensación de ahogo indica siempre el advenimiento de un ataque de angustia, tal y como

lo planteara Freud (2005: 92-99). Además, puede observarse que en la cita anterior se hace una especie de síntesis de los elementos más importantes en el cuento que nos remiten de manera particular a lo ominoso. Tal es el caso del “tranvía”, el “viento”, el “vestido”, “los tres dedos de muerto”, el “corazoncito” y la “respiración”, y luego nos lleva al punto tal vez culminante del acercamiento a lo real, que se representaría por la sensación de angustia y de ahogo.

Sólo resta decir, pues, que “Insomnio” no sólo nos habla de la vigilia como tal, sino que presenta, en efecto, todos los síntomas que afloran junto con ella desde la perspectiva psicoanalítica; en realidad, ponen en escena aquello indecible, innombrable, que nos da miedo, el silencio, la falta del lenguaje, en otras palabras: la muerte. Así, resulta lógico que lo último en el texto quede sin decir, y sea un silencio provocado por puntos suspensivos: “Yo sé que amanece y a pesar de eso está oscuro. Es que debe haber amaneceres negros. Me siento en la cama y lentamente espero, espero ...” (2003: 150). Este silencio y la presencia de los puntos suspensivos manifiestan que queda algo no dicho. No podía ser de otra forma. Recordemos que lo innombrable, en términos lacanianos, es lo real. Por eso el cuento llega a su final, ya no hay lenguaje y, aquí, de manera semejante, yo quedo en silencio...

Notas

1. En el fluir de la conciencia o monólogo interior, el narrador se desdobra y esto permite que hable una tercera persona elidida, un “alguien” distinto (Beristáin 2000: 344-8), en donde otro habla a través del narrador: “ese otro que soy yo”. Es reconocido que la prosa de Yolanda Oreamuno corresponde, en efecto, al monólogo interior. En las jornadas sobre Oreamuno, realizadas en noviembre de 2006, la escritora costarricense Rima de Vallbona hizo hincapié en este aspecto.
2. La sinestesia se produce cuando se describe una experiencia que se percibe con un sentido mediante otra experiencia que se percibe con otro sentido (Beristáin 2000: 476). Oír el color o ver la música, por ejemplo.
3. Escribe Jentsch: «uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómatas, y de tal suerte, además, que esa incertidumbre no ocupe el centro de su atención» (Freud 1986: 221).
4. En el “Hombre de Arena”, Olimpia es un ser vivo ante los ojos de Nathaniel. Él la percibe como una bella mujer de la que se enamora. Baila con ella, la besa, la observa desde su ventana, habla con ella y le responde. Pero Nathaniel cae en cuenta de que Olimpia es una muñeca cuando su creador, el profesor Spalanzani, y Coppola, quien lo había ayudado a construirla, se la están peleando. Él interviene desesperado y los ojos de Olimpia caen al piso, mientras Coppola se la lleva entre los gritos del profesor, quien insistía en que ella era su mejor autómatas (Hoffman 1977: 163).
5. El sentimiento de lo ominoso, siniestro, *unheimlich*, surge en el acercamiento a lo real. Lo real es aquello tan traumático que no puede ser dicho, es insoportable y está fuera del lenguaje. El primer trauma, fundante de la vida psíquica, es el nacimiento. Al salir del vientre materno, el niño pierde la perfección y completud. Por esto, el niño desea a la madre (metáfora de la totalidad), por lo cual se establece la relación diádica del Edipo entre el niño y la madre. En este momento, aparece el Padre o Significante Paterno, se interpone entre el niño y la madre, e introduce la Ley primordial, la prohibición del incesto, con lo cual el niño es inscrito en la Cultura, sujeto al Lenguaje. Ahora que el niño ha sido sujetado al lenguaje, se le prohíbe el acceso a la madre, por lo cual se inaugura la falta. Esta carencia de la madre es lo que genera el deseo. El deseo siempre es deseo por la madre, ella es el objeto que falta, ésa

es la carencia: se carece de la madre, se desea a la madre. Este deseo es el motor de la vida psíquica del sujeto. Somos sujetos por la falta de la madre, objeto primordial que deseamos y esta carencia es lo que mantiene el aparato psíquico del sujeto en movimiento. La vida psíquica es el constante movimiento del deseo por el lenguaje. El lenguaje es el registro simbólico lacaniano (Baudes, 1995: 47). Cuando no hay deseo, es porque no hay falta, estamos en el dominio de lo real, pues para que haya lenguaje y estemos en lo simbólico debe haber falta, debe haber deseo.

6. Antes de que exista sujeto, el niño, en unión completa y perfecta con la madre, sin falta, sin lenguaje, está en lo real. Cuando el niño pierde a la madre, entra en el lenguaje, es atravesado por él, aparecen las diferencias, característica principal de la estructura que es el lenguaje y, con él, se funda el sujeto. Por lo tanto, “el eterno retorno significa que el instante de la decisión, aquel en el que las distinciones introducidas en la vida por el lenguaje resultan anuladas, ha de regresar [...] Ese instante de abolición de las particularidades y de las diferencias es idéntico a él mismo y no distinto a otro instante” (Braunstein 1993: 48). Ese acto es el de introducción del lenguaje. En el eterno devenir de indiferenciación, la inacabable aparición de lo idéntico, con el lenguaje se introduce una distinción, un significante marca la diferencia. A partir de ese instante hay un día distinto a los demás, hay un niño diferente y separado de su madre. Se funda un tiempo, un año nuevo, un sujeto nuevo, un antes y un después. Por ello, en lo real como no hay diferencia, no hay lenguaje, y en esa medida es la totalidad, no hay tiempo. Las ideas de completud, de infinito, de eternidad, de indiferenciación son todas metáforas del orden de lo real, pues excluyen ese límite que es necesario para que el sujeto se reconozca diferente de la madre.

7. El ataque de angustia es el tercer síntoma que Freud identifica para describir el cuadro clínico de la neurosis de angustia. El primero es la irritabilidad general, donde además hay hiperestesia auditiva o hipersensibilidad a los ruidos. El segundo síntoma es la expectativa angustiada, o lo que es lo mismo: prepararse para lo peor. Después del ataque de angustia (tercer síntoma), viene el cuarto que es la presencia de otras formas de ataques de angustia mezclados con el que está ocurriendo, como el vértigo, el sudor, temblores, etc. El quinto, que según Freud es muy frecuente, es el terror nocturno. El sexto corresponde al vértigo en todas sus formas, el séptimo a la presencia de fobias ya sea de locomoción o de amenazas fisiológicas comunes. La perturbación digestiva es el octavo síntoma, las parestesias el noveno y el décimo es la posibilidad de que estos síntomas sean crónicos. En el ataque de angustia, el paciente se queja de espasmos del corazón, falta de aire, oleadas de sudor, hambre insaciable (Freud, 2005: 92-99).

Bibliografía

- Baudes de Moresco, Mercedes. 1995. *Real, Simbólico, Imaginario. Una introducción*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Beristáin, Helena. 2000. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México: Porrúa.
- Braunstein, Néstor. 1993. “La herejía del eterno retorno”. *Coloquio. El tiempo, el psicoanálisis y los tiempos*. México: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund. 1986. “Sobre la justificación de separar de la neurastenia un determinado síndrome en calidad de neurosis de angustia”. En: *Obras Completas*. Vol. III. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu.
1986. “Lo ominoso”. En: *Obras Completas*. Vol. XVII. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu.

Hoffman, E. T. A. 1977. *El Puchero de Oro*. San José: Editorial Costa Rica.

Lotman, Yuri M. 1978. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.

Oreamuno, Yolanda. 2003. *Valle alto*. San José: EUNED.

Vallejo, Américo. 1980. *Vocabulario lacaniano*. Buenos Aires: Perspectiva.