

LENGUAJE Y EXTRAÑEZA: UNA LECTURA PSICOANALÍTICA Y GÓTICA DE “EL CUERVO” DE EDGAR ALLAN POE

*Norman Marín Calderón**

normanmarin@hotmail.com
Universidad de Costa Rica

Fecha de recepción: mayo de 2018

Fecha de aceptación: diciembre de 2018

Resumen: Este artículo explora la relevancia teórica que lo ominoso freudiano (*das Unheimlich*) y la angustia lacaniana (*l'Angoisse*) tienen para los estudios literarios góticos. Distinto de lo sublime y lo terrorífico, lo ominoso (o siniestro) se caracteriza por presentar elementos intrínsecamente familiares que producen, no obstante, miedo y repulsión, pero a pesar de ello, también generan fascinación. Para Freud, lo ominoso está relacionado con los mecanismos de la castración y la represión haciendo

* **Norman Marín Calderón** es filólogo y psicoanalista. Doctor en Letras por la Purdue University de los Estados Unidos y magíster en Psicoanálisis por la Universidad de León (España) y la Fundación Mexicana de Psicoanálisis, así como magíster en Literatura Inglesa por la Universidad de Costa Rica. Es docente e investigador de la Escuela de Lenguas Modernas y del Sistema de Estudios de Posgrado de la Universidad de Costa Rica.

que lo más hogareño, lo cual ha quedado reprimido en lo inconsciente, retorne transformándose en algo extraño. Por su parte, Lacan explica el fenómeno de lo ominoso a partir del concepto de angustia, la cual emerge cada vez que un objeto que obligatoriamente debería estar velado aparece importunando al sujeto. Finalmente, todo este deambular teórico por los conceptos de lo siniestro y la angustia serán puestos a prueba a partir de una lectura gótica y psicoanalítica del poema “El cuervo” de Edgar Allan Poe en donde el elemento destacado será el lenguaje.

Palabras clave: Ominoso, angustia, represión, Freud, Lacan, Poe, “El cuervo”.

LANGUAGE AND STRANGENESS: A PSYCHOANALYTIC AND GOTHIC READING OF “THE RAVEN” BY EDGAR ALLAN POE

Abstract: This paper explores the theoretical relevance that Freudian uncanny (*das Unheimlich*) and Lacanian anxiety (*l'angoisse*) have for gothic literary studies. Different from the sublime and the terrifying, the uncanny is characterized for presenting inherently homely elements which, in turn, produce, fear and repulsion; nonetheless, they also generate allurements. For Freud, the uncanny is related to the mechanisms of castration and repression making the homely, which has been repressed in the unconscious, returns as something foreign. On the same token, Lacan explains the uncanny according to his theory of anxiety, which emerges every time an object that should obligatorily be hidden, reappears importuning the individual. Finally, all this theoretical itinerary on the uncanny and the anxiety will be confirmed through a gothic and psychoanalytic reading of Edgar Allan Poe's poem “The Raven” in which the distinguished element will be language.

Keywords: Uncanny, anxiety, repression, Freud, Lacan, Poe, “The Raven”.

*Esta inminencia de una revelación, que no se produce,
es, quizá, el hecho estético.*

Jorge Luis Borges

Otras inquisiciones

1. Introducción

Lo *ominoso* freudiano es relevante para las distintas textualidades góticas porque aúna la teoría de lo sublime con las diversas figuraciones sobre lo terrorífico y lo monstruoso. En términos muy generales se puede aseverar que aunque lo ominoso y lo sublime apuestan por dinámicas que combinan la fascinación con el temor, lo ominoso freudiano difiere de lo sublime en el punto donde lo terrorífico no surge de una realidad desconocida, sino que emerge justamente desde lo más familiar y hogareño, es decir, de aquello que es propio y conocido para un sujeto.

Para Sigmund Freud (1856-1939), lo ominoso está relacionado con el complejo de castración y la pulsión de muerte ahí donde lo que debería estar oculto —reprimido— retorna disfrazado en lo real. Esta acepción freudiana sobre lo ominoso le servirá posteriormente a Jacques Lacan (1901-1981) para elaborar su teoría de la angustia, la cual surge cuando el sujeto es confrontado con el deseo del Otro sin poder reconocer qué objeto se es para ese deseo. Finalmente, aunque Freud analiza lo *unheimlich* como un término estético, y hasta casi marginal dentro de su obra, se podría confirmar que es un concepto fundamental del psicoanálisis justamente porque los elementos constitutivos de este saber se juegan en dicho término, es decir, para comprender lo ominoso es necesario repensar no solamente lo inconsciente, la castración y la represión —pilares elementales de la metapsicología freudiana— sino otros fundamentales como la pulsión de muerte, la angustia, el narcisismo, el superyó y la compulsión a la repetición. Y lo mismo ocurre con Lacan, quien se sirve de lo ominoso freudiano para concebir su teoría de la angustia, la cual relaciona con conceptos tan centrales en su obra como son el registro de lo real, el objeto (*a*), el concepto de extimidad y el goce (*jouissance*). De una u otra manera, los grandes conceptos psicoanalíticos convergen en lo “ominoso” freudiano.

2. Lo ominoso freudiano

Luego de realizar una disquisición filológica y etimológica exhaustiva es que Freud encuentra el secreto para advertir los alcances subjetivos de lo ominoso. En lengua alemana, el vocablo *Unheimlich*, que traducido al español podría significar “extraño”, o bien “ominoso” (según la traducción de José Luis Etcheverry) o “siniestro” (de acuerdo con Luis López Ballester), alude a distintos fenómenos disímiles, razón que explica la riqueza semántica de dicho significante, el cual, a su vez, incluye su propio antónimo, *Heimlich*, que refiere a lo familiar y hogareño, pero que igualmente contiene aquello que está oculto y disimulado. En su texto “Lo ominoso” de 1919, Freud rescata la ambigüedad que encierra la palabra germana, la cual oscila entre lo conocido y lo escondido. Freud explica dicha ambigüedad con el sentimiento de inquietante extrañeza que un sujeto experimenta ante el regreso de cierto material reprimido (que, por lo tanto, fue primero familiar y conocido en algún momento para el sujeto), pero que, no obstante, retorna bajo la forma de algo desconocido y temido.

Luego de dar una serie de justificados rodeos semánticos por el vocablo en cuestión, Freud define lo *unheimlich* como “(...) aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (1985, p. 220), para concluir aseverando que “entonces, *heimlich* es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir con su opuesto, *unheimlich*. De algún modo [acentúa Freud] *unheimlich* es una variedad de *Heimlich*” (1985, p. 226). Así las cosas, la inquietante extrañeza que encubre lo ominoso es justamente la fusión del vocablo y su negación (*un-*), y la adusta ambigüedad que esta engendra por medio de la represión que allí opera. Es decir, si tenemos algún sentido de lo ominoso es justamente porque la barrera que separa lo consabido y lo desconocido se quebranta. En lo siniestro ciertamente hay espanto, pero algo de ese espanto estriba en la aciaga posibilidad de que ya estuvimos allí antes. Se podría concluir entonces que lo ominoso “sería provocado por la aparición en lo real de algo que recordaría demasiado directamente lo más íntimo, [o sea] lo más reprimido” (Chemama y Vandermersch, 2004, p. 634).

Tal y como lo elabora Freud, lo ominoso se puede advertir en distintos fenómenos de la existencia, tales como ocurre con la *repetición* (por ejemplo en el fenómeno del *déjà vu* y la manifestación del doble), la *coincidencia* (el sentimiento del destino fatídico), el *animismo* (cosas inanimadas que cobran vida), el *antropomorfismo* (relacionado con el

animismo, el antropomorfismo refiere al hecho de otorgarle una cualidad humana a un objeto exánime, como, por ejemplo, los muertos que resucitan), el *automatismo* (vinculado con los dos elementos anteriores, este refiere a maniqués que cobran vida; tal es el caso de la muñeca Olimpia del cuento de Hoffmann, el cual Freud usa en su estudio de lo ominoso) y la *incertidumbre sobre la propia identidad sexual* (tal y como ocurre con el fenómeno de lo andrógino o la confusión de la identidad sexual en la representación de algunos vampiros contemporáneos). También se incluyen en el sentimiento de la inquietante extrañeza el *terror a ser enterrado vivo*, el asunto del *silencio* sepulcral, la *telepatía* (es decir, la posesión de la mente por una entidad desconocida) y finalmente, el tema de la *muerte*. Un acabado estudio de cada uno de estos elementos mencionados por Freud en su ensayo se encuentra pertinentemente acotado en el libro de Nicholas Royle, *The Uncanny* (2003).

Freud concluye su trabajo sobre lo *Unheimlich* aseverando lo siguiente:

(...) a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, [en fin] cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado. (Freud, 1985, p. 244)

Si cada uno de estos elementos se lee desde la óptica metapsicológica, se podría colegir que dichos fenómenos remiten al estado del narcisismo primario, que por efecto de la represión, retornan luego como algo extraño y siniestro. Tal vez esto se pueda comprender mejor con el motivo del doble, momento en que el infante establece con la madre, en tanto *das Ding*, una relación de rotunda dependencia ahí donde la diferencia entre el yo y el no-yo se ha desvanecido. Es decir, el primer doble del niño es la madre nutricia quien es, a su vez, aseguradora de su supervivencia. Así, una vez franqueado este narcisismo primario, el doble tenderá a ubicarse en todo aquel que refiera, retroactivamente, a ese narcisismo, remitiendo a épocas psíquicas primitivas ya superadas.

En suma, en relación directa con lo “sublime” (*das Erhabenen*), Freud elabora su estudio sobre lo ominoso o siniestro (*das Unheimliche*), que define como ese sentimiento de inquietante extrañeza, el cual conlleva los siguientes elementos estructurales, a saber, (1) como se dijo, aquello agradablemente familiar (*heimlich*) que se ha tornado, vía la represión, en penoso y oculto (*unheimlich*); (2) los objetos originalmente inanimados, a razón de lo

unheimlich, parecen ahora tener vida propia; (3) desde lo psicoanalítico, lo ominoso tiene estrecha relación con el complejo de castración, el sentimiento oceánico de la falta y el retorno de lo reprimido; y finalmente, (4) la importancia del “doble” (*Doppelgänger*), el cual alude a la disociación entre alma y cuerpo y que, a su vez, apunta a la pulsión de muerte. En fin, lo ominoso no es efecto de algo ajeno al sujeto, sino que es familiar y antiguo a la vida psíquica, tan solo enajenado de ella por el mecanismo de la represión. Lo ominoso es pues aquello que se oculta en tanto muestra, eso que es mejor que esté mientras se mantenga oculto. Posteriormente, la cuestión de lo ominoso será retomada por Lacan para matizar el tema de la angustia.

3. La angustia lacaniana

Hacia el final de la clase del 28 de noviembre de 1962 de su *Seminario 10*, Jacques Lacan señala la necesidad de releer el artículo “Lo ominoso” de Freud para poder así elaborar su teoría sobre la angustia. Ahí explica que:

Lo *unheimlich* es lo que surge en el lugar donde debería estar el menos *phi* [castración]. De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta y con razón. Cuando algo surge ahí, lo que ocurre, si puedo expresarme así, es que *la falta viene a faltar*. (Lacan, 2006, p. 52; el énfasis es nuestro)

Así las cosas, Lacan recomienda remitirse a lo ominoso para explorar el concepto de la angustia en la obra freudiana, en tanto esta se presentifica porque la falta falta, es decir, que aquello que debería estar omitido se revela sin más, acontecimiento ominoso que produce angustia. Roberto Harari lo explica de la siguiente manera: “Lo que irrumpe cuando no debía haber aparecido —lo que debía faltar— es lo siniestro [ominoso]. Se trata, además, de una *irrupción puntual, no duradera*; una experiencia que en un instante determinado arrebató al sujeto y *lo deja petrificado, anonadado*” (1993, p. 62; cursivas en el original).

Ahora bien, si Freud realzaba una diferencia entre el “miedo”, el cual corresponde a un afecto focalizado en un objeto específico, y la “angustia”, en donde no se sabe por qué objeto se siente angustia, es decir, no es un objeto determinado; Lacan, por su parte, asegura

que la angustia no es sin objeto (*Elle n'est pas sans objet*), lo que equivale a decir que dicho objeto está allí, pero es incapaz de ser tramitado por el sujeto; o sea, el individuo no sabe qué hacer con él, y por ello siente angustia:

Que la angustia no tiene objeto es algo generalmente admitido. Esto, que se extrae, no del discurso de Freud, sino de una parte de sus discursos, es propiamente lo que yo rectifico con mi discurso. Pueden pues considerar indudable que, como he tenido el cuidado de escribirles aquí en la pizarra al modo de un pequeño memento —¿y por qué no éste entre otros?— *no es sin objeto*. (...) Esta relación de no ser sin tener no significa que se sepa de qué objeto se trata. (...) Es cierto tipo de vínculo condicional que vincula el ser con el tener en una especie de alternancia. No es ahí sin tenerlo, pero en otra parte —ahí donde está, eso no se ve. (Lacan, 2006, pp. 100-101)

En suma, la angustia, afrontada desde el borde de los movimientos de la falta imaginaria, plantea el problema del estatuto de objeto que ahí interviene, y que le lleva a decir a Lacan que ella, la angustia, no es sin objeto. Luego en su estudio, el psicoanalista dirá que esta versión del objeto de la angustia nos conduce inevitablemente al complejo de castración, con las eventuales reformulaciones que él realiza en torno al *objet petit (a)*. En general se podría decir, a propósito de este concepto, que el objeto (*a*) es definido por Lacan como el que causa el deseo, pero también como ese que produce cierto plus de gozar; y la angustia surge justamente cuando aparece “algo” en el lugar de este objeto innumbrable. En fin, el objeto (*a*) introduce la presencia de un plus, de cierto exceso de goce que debió haber quedado reprimido, pero que, sin embargo, ha retornado, a sabiendas de que el goce (*jouissance*) se define, para el psicoanálisis, como aquello que es lo más íntimo para un sujeto, no obstante y, a la vez, extraño, pues el individuo no se reconoce allí. Esta paradoja de lo “extrañamente íntimo” fue denominado por Lacan como *extimidad*. El concepto de extimidad marca el hecho de que “(...) no hay ninguna complementariedad, ningún ajuste entre el adentro y el afuera, y que hay precisamente un afuera en el interior” (Miller, 2010, p. 31). De hecho, lo *éxtimo* no es exterior al sujeto, sino lo más íntimo que, desde afuera, retorna en lo real.

Tal y como lo formulamos anteriormente, la angustia se produce entonces cuando el sujeto es confrontado con el deseo del Otro y él no sabe qué lugar ocupa en ese deseo. La pregunta sería: ¿qué me quiere el Otro? Y aquí es donde se viene a instalar (*a*): el objeto (*a*), es preciso recalcar, aparece en un lugar de semblante en donde lo que hace es “maquillar” la falta. De esta forma, su función es la de ser “tapón” (*bouchon*), el cual se presenta obturando el agujero imaginario de la falta, o sea, el de la castración. Tal y como se vio, Lacan relaciona el fenómeno de la angustia con el concepto de falta, en el sentido de que todo deseo emana de la falta en tanto se desea lo que no se tiene; más precisamente, la angustia surge cuando falta dicha falta.

En resumen, la angustia se viene a instalar con la carencia de la falta. Por lo tanto, se podría decir que ella no surge de la ausencia del objeto, sino, al contrario, por su presencia totalizante y acaparadora; a saber, es la posibilidad de su ausencia entonces la que salvaguarda al sujeto de padecer la angustia. Bien lo explica Mladen Dolar al afirmar que lo que produce angustia no es la pérdida de algo, sino, y al contrario, “(...) ganar algo en exceso, es la presencia demasiado cercana de un objeto la que produce la angustia. Lo que uno pierde con la angustia es precisamente la pérdida” (1991, p. 13; nuestra traducción). En efecto, no es la retirada del objeto, sino su inminencia —la falta de la falta— lo que produce la señal de la angustia, a saber, la sensación ominosa de que algo terrible está por ocurrir: “hay angustia cuando surge este marco de lo que ya estaba ahí, mucho más cerca, en la casa, *heim*” (Lacan, 2006, p. 86). Es decir, la angustia tiene lugar cuando lo que estando allí anteriormente, re-aparece.

4. Relaciones con los Estudios góticos

Tal y como se previó, la teoría de lo ominoso es característicamente significativa para los estudios góticos porque concentra en su formulación no solamente el concepto de lo sublime, revelador para estos, sino que también cristaliza una teoría sobre lo terrorífico y lo angustioso. Ahora bien, en tanto discurso sobre lo sublime, lo espeluznante y lo ominoso, las narrativas góticas poseen un carácter “subversivo”, en el sentido de que su fin último es el de perturbar e inquietar a quienes se acercan a ellas. Así, lo gótico es “revolucionario” dadas sus distintas figuraciones inquietantes, tal como ocurre con la oscilación que presenta entre lo cotidiano y los universos paralelos; la fluctuación entre el presente y el futuro; la evocación persistente del miedo; así como la disposición a apelar por lo angustioso.

De ese modo, una característica esencial de lo gótico es la evocación del miedo, pero no de cualquier tipo de miedo, sino de aquel que a pesar de que repugna por su carácter insólito o terrorífico, no obstante, al mismo tiempo “atrae”, causando cierto goce (*jouissance*) en el lector justamente porque es un goce que asusta pero que gusta. Así, en estrecha relación con lo ominoso freudiano y la angustia lacaniana, este tipo de miedo en el que se conjugan la turbación con la seducción, emergería la base del horror gótico.

Las narrativas góticas y la teoría psicoanalítica coinciden entonces en el punto siniestro donde aparecen lo ominoso y la angustia justo donde el sujeto se siente indefenso ante lo inexplicable que implica lo *Unheimlich*, momento insidioso porque no se sabe cuándo ni cómo llegará, pero, sin embargo, se tiene la certeza de su inminencia: “Lo siniestro [así como lo gótico] se edifica en torno al sujeto y es grandioso. Pronto estará próximo y podrá tocarlo, pero no se sabe de dónde proviene” (Motta, 2016, p. 49).

Por todo esto, si las textualidades góticas se construyen en torno a aquello que se oculta para luego reaparecer importunando al sujeto causándole pavor, lo *Unheimlich* freudiano y la angustia lacaniana no están muy lejos de evocar estos afectos porque ¿qué es, después de todo, lo inconsciente sino aquello que se oculta y del cual el sujeto no sabe nada; o qué es la represión sino lo que sofocado busca retornar de manera desfigurada? Así, lo gótico es intrínsecamente “ominoso” porque trae a la luz lo que debería estar oculto puesto que en las narrativas góticas los muertos reviven o las almas retornan del más allá. De hecho, tal y como atina Inés Ordiz en su tesis doctoral, el retorno de lo reprimido, concepto fundamental de la metapsicología freudiana, se puede comprender desde lo gótico, como aquello que regresa de la muerte en forma de zombis, vampiros, fantasmas o espectros (2014, p. 78), o bien, como un cuervo que debiendo permanecer callado, habla diciendo “Nevermore”.

5. Una lectura psicoanalítica y gótica de “El cuervo” de E. A. Poe

Tanto Freud como Lacan insistentemente emplearon la literatura para ilustrar sus distintas propuestas teóricas y clínicas. Para el psicoanálisis, la palabra (literaria) está hecha para representar la realidad, aunque sin poder decirlo todo de ella. Tal y como una vez lo señaló Jorge Luis Borges, la palabra es misterio, pero también es revelación, a propósito de lo que expone nuestro epígrafe: “Esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (2015, p. 15). Así las cosas, la palabra nombra algo a sabiendas

de que siempre queda un resto indescifrable e intraducible: “la palabra no puede decirlo todo, pero su límite es la potencia de dar palabras a una experiencia de lo innombrable” (Celis, 2014, p. 1). Y es a partir de esta concepción de lenguaje que se podría realizar una lectura gótica y psicoanalítica del poema narrativo “El cuervo” (1845) de Edgar Allan Poe (1809-1849), texto que relata el arribo de un cuervo y la inminente angustia que su presencia produce en el personaje ahí concernido. En este punto habría que recordar que Poe mismo explicó de manera acabada la composición y estilo empleados en “El cuervo” en su ensayo *Filosofía de la composición* de 1846.

El argumento de “El cuervo” es muy simple: mientras el joven narrador del poema, en compañía de la noche lúgubre y sus tantos libros, llora la muerte de su amada, recibe la inminente visita de un ave de mal agüero, cuya siniestra presencia destaca su soledad y desamor. En un principio, el narrador se alegra de tan inesperada visita, pero luego, le es imposible deshacerse del cuervo quien, hablándole, le dice que no lo dejará “Nunca más”. Se podría afirmar entonces que el tema principal del poema es la devoción desmesurada por el ser amado: el narrador soporta un conflicto ominoso entre el deseo de recordar y el deseo de olvidar. Es más, pareciera que él siente cierto “goce” encarando su pérdida. A partir de esto y dada su línea argumentativa y su rica simbología es posible realizar una lectura “gótica” del mismo, tomando como fundamentales los elementos presentados por Freud y Lacan en torno a los temas de lo ominoso y la angustia.

En primer lugar, si lo ominoso es aquella clase de lo terrorífico que nos remite a lo consabido de antaño, es decir, a lo familiar, la estructura y la composición del poema mismo están hechas para representar este tipo de llaneza. De hecho, el lector no tiene tiempo suficiente para imbuirse en la trama del poema porque la voz poética no hace más que repetir lo mismo de manera distinta para poder así establecer este rasgo de familiaridad. Cada estrofa termina de la misma forma haciendo que cierta familiaridad impregne todo lo que allí se dice: del “nada más” de las primeras siete secciones, se pasa al “Nunca más” del resto del poema, con lo que al lector no le queda más remedio que *familiarizarse*. Sin embargo, estas frases aparentemente tan sencillas encubren algo de lo no familiar, de lo desconocido porque decir “nunca más” es no decir nada.

De la misma forma, otra cosa que ayuda a crear esta atmósfera de familiaridad aparente es la estructura de la rima, la cual es siempre la misma: es un poema de versos de arte mayor con rima consonante ABCBBB ahí donde todas las Bes riman con “Nunca más”, al menos en el poema original en inglés. Esta característica compartida se remata con el

hecho de que “Nunca más” rima con otras palabras cuatro veces en cada estrofa, en especial con el nombre de la amada ya muerta (*Lenore-Nevermore*). Tal vez esto esté relacionado con el sentimiento de inquietante extrañeza que produce toda repetición. En su ensayo “Lo ominoso”, Freud asienta, a propósito, que “(...) el factor de la *repetición* no deliberada es el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de ‘casualidad’” (1985, p. 237). Visto de este modo, ya desde su estructura y rima, el poema se presentifica como “ominoso”.

El cuervo aparece en el lugar de un significante que no hace más que repetirse, haciendo que eso familiarmente repetitivo se torne siniestro. Junto a la presencia del cuervo que no cesa de no insistir, aparece el “Nunca más” (*Nevermore*) que aunque se repite, siempre significa otra cosa: ¿cuál es tu nombre?; ¿me dejarás?; ¿volveré a ver a mi amada muerta?, todas ellas preguntas que encuentran el eco de una respuesta que es la misma, pero distinta: “Nunca más”. Como tal, dicha respuesta es la misma, pero puede significar muchas cosas, entre las que se encuentra la negativa del cuervo por responder. Es más, la única contestación posible quizá sea que no hay ninguna porque de lo que se quiere saber no hay respuesta posible, en tanto está relacionada con la muerte, eso real innombrable que aparece importunando al narrador: “Aquí ya sin nombre, para siempre” (verso 20). Eso que “nunca más” tiene nombre será reiteradamente nombrado, paradoja que significa que no hay referente para eso que se nomina en tanto se resiste a ser aprehendido y dilucidado.

“*Lenore*” no solamente rima con “*Nevermore*” sino que ambos significantes se petrifican en uno solo erigiéndose como el nombre de lo innombrable —la muerte—. Es más, los dos son significantes que remiten a la verdad en tanto inalienable e inaccesible. En este sentido es que quizá Lacan llegue a hablar de la mujer como “no toda” (*pas-toute*). A diferencia de la masculinidad, una función universal que se funda en la retórica fálica, a saber, la castración; la mujer es un no totalizante la cual no admite excepción. Siguiendo a Nietzsche, la mujer, entonces, puede ser comparada con la verdad, ya que comparte con esta la lógica del no-todo (no hay “todas las mujeres”, como es imposible decir “toda la verdad”). Con respecto a *la* mujer, explica Lacan:

Ese *la* es un significante. Con ese *la* simbolizo el significante del cual es indispensable marcar el puesto, que no puede dejarse vacío. Este *la* es un significante al que le es propio ser el único que no puede significar nada, y sólo funda el estatuto de *la* mujer en aquello de que no toda es. (1981, p. 89)

Así las cosas, Leonora —amada pero perdida— como la verdad, representa lo inalcanzable, lo innombrable y lo desconocido porque aunque se nomine permanece impenetrable en tanto solo se nombra aquello que no se puede tener. Si el narrador dice “quiero a Leonora” es justamente porque no puede tenerla. Ya muerta, Leonora ha devenido en el objeto intangible del sujeto, transformándose en su objeto (*a*), a sabiendas que para Lacan el objeto (*a*) viene a ocupar el lugar del vacío, en tanto este lugar es el del significante de la falta. Esto se puede comprobar cada vez que el narrador intenta pronunciar el nombre de su amada, teniendo como resultado la sombra de este:

Mas en el silencio insondable la quietud callaba,
y la única palabra ahí proferida
era el balbuceo de un nombre: ¿Leonora?
Lo pronuncié en un susurro, y el eco
lo devolvió en un murmullo: ¡Leonora!
Apenas esto fue, y nada más. (45-50)

En suma, este visitante inesperado quien trae consigo la nada y la imposibilidad es el representante de la vacuidad que constituye la ausencia de Leonora,

(...) una vacante que se iguala con la oscuridad y con la muerte, pero también con la mujer y la perpetuación de absoluta ausencia e incertidumbre. La ausencia de Leonora se amplía a una ausencia que oculta la incapacidad humana de saber. (Freedman, 1998, p. 27; nuestra traducción)

Así, el poema de Poe sintetiza el problema del lenguaje en el sentido de que este no puede decirlo todo sobre la verdad, la mujer y la muerte porque aunque el lenguaje está hecho para comunicar, no todo de lo que se quiere saber se puede decir. El contenido manifiesto del discurso que afronta el poema es el de la pérdida de la amada y la inviabilidad de su recuperación porque, al fin y al cabo, no hay palabra alguna que pueda resucitar al ser amado; por eso en su lugar aparece la insostenible tentativa del “Nunca más”, significante que condensa el deseo con la imposibilidad.

Luego, en el poema, lo ominoso igualmente se erige sobre una serie de aspectos que materializan el sentimiento de la angustia a lo largo de la trama: verbigracia, la muerte de Leonora, su tormentosa ausencia, la noche funesta, la soledad implacable y finalmente, el inesperado advenimiento del cuervo, quien llega para quedarse para siempre. No obstante, lo siniestro no radica tanto en la presencia misma del animal sino en el marco angustiante en el que este irrumpe; a saber, la lobreguez de la noche, el confuso toque de la puerta y el eco que produce el ave en las tinieblas; todas ellas escenas que dan fe de lo que no está, pero aun así se presentifica. Después de todo, el cuervo no es Leonora ni tampoco la presencia de este la podrá resucitar. Por lo tanto, lo ominoso radica en que la manifestación del cuervo le recuerda al sujeto ese saber del que no quiere saber nada, es decir, que su amada está muerta y no volverá nunca más: “¡Apura, oh, apura este dulce nepente / y olvida a tu ausente Leonora! / Y el Cuervo dijo: ‘Nunca más’” (138-140). De hecho, si hay algún deseo posible en el poema es el de re-encontrar a Leonora. Así, el recorrido del texto permite recalcar la tentativa por nominar la ausencia, sin embargo, el narrador se topa con un real que lo confronta con cierto vacío de significación, vacío que remite al sin-sentido y a la muerte misma —el sin-sentido que implica el “Nunca más” y la ausencia irremediable de su amada—.

Tras lo dicho anteriormente, encarnando una serie de identidades, el cuervo se resiste a ser aprehendido por cualquier discurso o nominación. De esta manera, el ave, como Leonora y como la muerte misma, se erige como el enigma de un no-saber, cuya respuesta es siempre la negativa por responder. Como tal, una simple contestación —*Nevermore*— constituye un significante polifónico que, después de todo, no tiene ningún significado específico en tanto este es adscrito solamente por la pregunta que le precede así como por la interpretación que le asigna quien escucha. Dice el narrador: “Cuánto me asombró que pájaro tan desgarrado / pudiera hablar tan claramente; / *aunque poco significaba su respuesta*” (81-83; el énfasis es nuestro). Así, el “Nunca más” que pronuncia el cuervo puede significar cualquier cosa, el que paradójicamente tampoco significa nada. Aquí la palabra se establece como el rechazo tanto a preguntar como a responder mostrando así la vacuidad característica de toda palabra pues esta, como bien se sabe, mata la cosa. Como se puede notar, una sola palabra, tan llana e ingenua, tiene esa capacidad de producir estragos no solo en el narrador sino, y más aún, en el lector.

Es preciso recordar que la forma paradójica y ambivalente del “*Nevermore*” musitada por el cuervo, la cual significa muchas cosas y, a la vez, no significa nada, es característica

inherente del efecto ominoso, a propósito de lo que elabora Freud con respecto al vocablo *Unheimlich*, el cual conlleva su opuesto, significando lo mismo pero también lo contrario:

(...) la palabrita *heimlich*, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesto *unheimlich*. (...) Esta palabra *heimlich* no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí. (1985, pp. 224-225)

También se vio cómo el automatismo y la reiteración son cualidades fundamentales de lo siniestro, los cuales se pueden observar en la vana repetición del *Nevermore* del cuervo que aparece cada vez que el protagonista lanza alguna pregunta. Este automatismo lingüístico permite vislumbrar la excentricidad del lenguaje —su ambivalencia— porque ya no es la palabra la que representa al objeto (el cuervo), sino que es el cuervo que siniestramente empieza a imitar al lenguaje, repitiendo, una y otra vez, el horror de esa palabra de la cual no se quiere saber. Sin ser exhaustivo al respecto, cabe recordar que dicho automatismo lingüístico está relacionado con los conceptos psicoanalíticos de “compulsión a la repetición” y de “retorno de lo reprimido”, fundamentales para el psicoanálisis freudiano.

Esta repetición incesante del significante “*Nevermore*” también puede leerse en clave lacaniana a partir de la conceptualización que él hace sobre el registro de lo real y la holofrase. Para Lacan, el orden de lo real está relacionado con la muerte, en tanto es aquello imposible de restituir: no hay nada más “real” que la muerte misma. Lacan define lo real como lo que no cesa de no repetirse, el cual insiste en el mismo lugar, tal y como ocurre con el cuervo, que siempre, diciendo lo mismo, aparece en el mismo sitio, a saber, en el lugar de Leonora, amada pero muerta. En “La tercera”, Lacan conceptualiza lo real como “lo que vuelve siempre al mismo lugar” (1988, p. 81), el cual remite a lo ominoso en tanto eso que reaparece es algo que debiendo estar oculto, retorna sin más.

Este real se solidifica con el significante que repite el cuervo sin cesar: *Nevermore*. Esto es lo que Lacan denomina “holofrase”, a propósito de la estructura psicótica. Una holofrase es una contracción de la lengua reducida a una única palabra en donde el conjunto de una situación se expresa con una sola palabra, la “palabra-frase”. Hay holofrase cuando “no hay intervalo entre S1 y S2 [entre un significante y otro significante], cuando el primer par de significantes se solidifica, se holofrasea [sic]” (Lacan, 1987, p. 245). Más aún, lo que

ocurre en la holofrase, desarrolla Eric Laurent, es que “cuando el intervalo desaparece, en lugar de la metonimia (que sólo puede introducirse cuando hay intervalo) surge en cambio la infinitización [sic]” (1989, p. 37). En concordancia con lo anterior, la holofrase en “El cuervo” corresponde a un monolito signifiante en el que todo se petrifica en la palabra “Nunca más”, la cual da cuenta de la soledad del narrador, pero también de lo que pasa con Leonora, en habida cuenta, con todo lo que ocurre en la vida (y la muerte) del joven protagonista.

Ahora bien, en relación con este saber ominoso y el tema del lenguaje que se descubren en el poema no es fortuito que el narrador sea un estudiante rodeado de libros sobre magia y ocultismo —“mientras débil y cansado, en tristes reflexiones embebido,/ inclinado sobre un viejo y raro libro de olvidada ciencia” (2-4)—, para que luego el cuervo llegue a posarse sobre el busto de Palas, dios de la sabiduría —“y con aires de gran señor [Palas] o de gran dama [Palas Atenea]/ fue a posarse en el busto de Palas,/ sobre el dintel de mi puerta./ Posado, inmóvil, y nada más” (67-70)—. Esta cuestión en torno al saber del que no se quiere saber nada se remata con el hecho de que el cuervo habla, en tanto que el que habla sabe, aunque, como se pudo comprobar, es un animal que si bien balbucea, no sabe lo que dice.

Primero, el cuervo “dice” a partir del silencio, y luego de un sin-sentido que no hace más que destacar la incertidumbre, la tristeza y la soledad que embargan al narrador. Inclusive antes de musitar palabra alguna, la disposición del ave se presenta de manera ominosa en el sentido de que aparece sin revelarse. Por ejemplo, primero se manifiesta como un inquietante golpe a la puerta: “oyóse de súbito un leve golpe/ como si suavemente tocaran, / tocaran a la puerta de mi cuarto” (5-7), creyendo el narrador que era algún visitante. Luego el animal se presentifica en forma de tinieblas: “Y entonces abrí de par en par la puerta: / Oscuridad, y nada más” (39-40). Además este espectro inusitado y anónimo le permite al narrador recordar la ausencia de su amada quien está muerta: “Dolor por la pérdida de Leonora, la única, / virgen radiante, Leonora por los ángeles llamada. / Aquí ya sin nombre, para siempre” (18-20).

Luego de estas apariciones veladas, el cuervo finalmente se le muestra tal cual al narrador: “De un golpe abrí la puerta, / y con suave batir de alas, entró/ un majestuoso cuervo/ de los santos días ido” (61-64), con el cual empieza una conversación en donde el ave únicamente le responde: “Nunca más”. Valga la pena en este punto insistir que no solamente la forma en que el pájaro se le revela al yo poético es ominosa, sino, y sobre

todo, su aspecto: “hórrido cuervo vetusto y amenazador. / Evadido de la ribera nocturna. / ¡Dime cuál es tu nombre en la ribera de la Noche Plutónica!” (77-79). De igual modo, está el hecho de que en tanto animal, “habla”: “Y el Cuervo dijo: ‘Nunca más’” (80). Los versos subsiguientes puntualizan la manera en que el narrador intenta adaptarse a un nuevo principio de realidad, otorgando sentido a lo que el animal le dice.

Lo único que exclama el pájaro es “Nunca más”: esa es la distintiva respuesta que este le ofrece al joven enlutado. De hecho, el narrador se topa con un sin-sentido o más bien, con cierta fuga de sentido ante las distintas preguntas que le formula al ave: primero, *¿me abandonará el cuervo?* —“Otros amigos se han ido antes; / mañana él también me dejará, / como me abandonaron mis esperanzas” (97-99)—; luego, *¿sabe este animal qué es de Leonora?* —“¡Miserable-dije-, tu Dios te ha concedido, / por estos ángeles te ha otorgado una tregua, / tregua de nepente de tus recuerdos de Leonora” (135-137)—, y finalmente, *¿alguna vez encontraré la felicidad tan deseada o, al contrario, seré miserable por siempre?* —“Profeta, dime, en verdad te lo imploro, / ¿hay, dime, hay bálsamo en Galaad? / ¡Dime, dime, te imploro! / Y el cuervo dijo: Nunca más” (147-150)—. Todas estas preguntas las lanza un sujeto presa de la angustia por la certeza que implica la ausencia de su amada, certeza que se resume en un saber del cual no se quiere saber nada: está muerta pero de eso no quiere saber. No obstante, el pájaro aparece para confirmarle aquello que debiendo permanecer oculto aparece en lo real: “pensando en lo que este ominoso pájaro de antaño, / lo que este torvo, desgarbado, hórrido, / flaco y ominoso pájaro de antaño / quería decir graznando: ‘Nunca más’” (117-120).

Esta insistencia retórica, a partir de las distintas preguntas, puede analizarse desde la teoría lacaniana de los cuatro discursos, en especial del *discurso de la Histérica*, el cual corresponde al discurso encargado de “producir” saber. En su Seminario 17, Lacan asienta que

(...) si se trata de su discurso [de la Histérica] y este discurso es lo que hace que haya un hombre animado por el deseo de saber, ¿qué es lo que se trata de saber? Qué valor tiene esta misma persona que habla. Puesto que, en tanto objeto *a*, ella es la caída, la caída del efecto del discurso, siempre facturado en algún sitio. (1992, p. 35)

Así las cosas, el narrador ubicado en el lugar de la histérica dirige sus preguntas al significante-amo —el cuervo— pero lo que el sujeto recibe por respuesta es su propio mensaje en forma invertida. De esta manera, tenemos a un sujeto que más que preguntar, implora respuestas; sin embargo, del otro lado tenemos a un cuervo que se resiste a responder ahí donde solo aparece un “Nunca más” como contestación posible. Así, el narrador se topará siempre con un muro que le corroborará que la respuesta a sus preguntas sobre su objeto (*a*), a saber, Leonora, es “imposible” y “éxtimo”.

Ahora bien, si lo *Unheimlich* es un vocablo que además de significar “extraño” (siniestro u ominoso), también conlleva su opuesto, es decir lo hogareño y “familiar”. Esto indica que es un significante que coincide con su antónimo siendo ambos indistinguibles, y que como tal son imperceptibles en lo inconsciente. Lacan, para dar cuenta de este tipo de ambivalencia significativa, acuña la palabra *extimidad*, la cual refiere a aquello que siendo íntimo y familiar, no obstante, es algo radicalmente extraño para el sujeto. Con la extimidad, el sujeto se encuentra exiliado de sí mismo, quien solo parece encontrar su ser más íntimo en aquello “Otro” que es más extraño y deslocalizado de él. Al respecto, afirma Jacques-Alain Miller que la extimidad

(...) destaca la exterioridad del Otro respecto del sujeto. Y es también esta exterioridad la que implica la noción misma de la subordinación del sujeto al inconsciente, a saber, que él allí nada puede [porque] el sujeto no es puramente exterior sino que está concernido en su ser mismo por el discurso del Otro. (2010, p. 241)

Visto de este modo, lo éxtimo es simultáneamente el núcleo íntimo del sujeto pero es también cuerpo foráneo; en una palabra, es lo *Unheimlich*. Y esto es lo que resulta hacia el final del poema en donde el cuervo, siendo primero extraño para el narrador, se termina convirtiendo en lo más propio para este: “Y el Cuervo nunca emprendió el vuelo. (...) Y mi alma, / del fondo de esa sombra que flota sobre el suelo, / no podrá liberarse. ¡Nunca más!” (171-180).

El concepto lacaniano de extimidad está igualmente relacionado con el de goce (*jouissance*), a propósito de lo que vuelve a decir Miller al respecto cuando afirma que el goce se le presenta al sujeto como algo extraño, “(...) exterior, librado a sí mismo, rechazado

del lenguaje. Ya no es éxtimo al Otro sino forcluido y retorna en lo real” (2010, p. 171). Esto quizá esté unido a la imposibilidad de la relación sexual de la que habla Lacan al asentar que “(...) el goce sexual está marcado, dominado, por la imposibilidad de establecer como tal, en ninguna parte en lo enunciable, ese único Uno que nos interesa, el Uno de la relación *proporción sexual*” (1981, p. 14). En relación con lo anteriormente expuesto, lo ominoso es lo que precisamente veta la relación sexual; es eso que evita que se encuentre la completud propia en la relación con el otro amado; es, en suma, la dimensión del goce la que obstaculiza la satisfacción total del amor. Y esto es lo que ocurre en “El cuervo” porque de lo que se trata es de la imposibilidad que experimenta el narrador por reencontrarse con Leonora. Cada vez que este intenta asirla, el cuervo le devuelve el “Nunca más”, dándole a entender que la relación amorosa (sexual) que busca es imposible: *Il n’y a pas de rapport sexuel*, dirá Lacan hasta el cansancio. La voz poética lo dice a su manera: “¡Apura, oh, apura este dulce nepente / y olvida a tu ausente Leonora! / Y el Cuervo dijo: ‘Nunca más’” (138-140). Si algo corrobora el poema de Poe es que la relación amorosa (sexual) es imposible, que Leonora ha muerto y (no) vendrá *nunca más*.

6. Conclusión

Finalmente, al narrador no le queda nada más que el recuerdo de su amada, la ausencia de Leonora, y sobre todo, le queda el cuervo, el cual se posa como signo inaplazable de la angustia, a saber, como sentimiento de inquietante extrañeza que no hace más que remitir a la soledad, la oscuridad y el silencio del que es presa. Y por nuestra parte, ante la inminencia siniestra de la fuga de sentido que provee la narración, a nosotros —los lectores— nos queda la letra —el poema mismo— que al igual que el cuervo, surte de algún sentido a la sinrazón de todo lo que acaece a lo largo del texto, aunque solo sea de manera incompleta. Por todo ello, en tanto familiar e íntimo, el cuervo aparece como algo extraño que ha llegado para quedarse pues aunque ajeno, es aquello consabido de antaño que le permite al personaje reconocer la ausencia de la amada y de reconocerse a sí mismo, a sabiendas de que eso que alguna vez fue no será “nunca más”.

Referencias

- Borges, J. L. (2015). *Otras inquisiciones*. En *Obras completas* (Vol. 2) (pp. 13-164). Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Celis E., C. G. (2014). Una aproximación a lo ominoso a partir del poema “El cuervo” de E. A. Poe. Medellín, Colombia: Nueva Escuela Lacaniana. Recuperado de <http://nel-medellin.org/bloguna-aproximacion-a-lo-ominoso/>
- Chemama, R. & Vandermersch, B. (2004). *Diccionario del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Dolar, M. (1991). I Shall Be with You on Your Wedding Night: Lacan and the Uncanny. *October*, 58(1), 5-23.
- Freedman, W. (1998). Poe’s “Raven”: The Word that Is an Answer “Nevermore”. *Poe Studies/ Dark Romanticism: History, Theory, Interpretation*, 31(1), 23-31.
- Freud, S. (1985). Lo ominoso. En *Obras completas* (Vol. 17) (pp. 215-252). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Harari, R. (1993). *El Seminario “La angustia” de Lacan: una introducción*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Lacan, J. (1981). *Seminario 20: Aun (1972-1973)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1987). *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1988). La tercera. En *Intervenciones y textos 2* (pp. 73-108). Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Lacan, J. (1992). *Seminario 17: El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (2006). *Seminario 10: La angustia (1962-1963)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Laurent, E. (1989). *Estabilizaciones en la psicosis*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Miller, J-A. (2010). *Extimidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Motta, C. G. (2016). *Freud y la literatura*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Ordiz, I. A. (2014). *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas* (Tesis doctoral, Universidad de León, España). Recuperada de <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/5968/TESIS%20DE%20IN%20C3%89S%20ORDIZ%20ALONSO-COLLADA.pdf?sequence=1>

- Poe, E. A. (1845). El cuervo. Recuperado de http://www.literatura.us/idiomas/eap_cuervo.html
- Poe, E. A. (1998). *El cuervo: Edgar Allan Poe (The Raven). Seguido de La filosofía de la composición* (Eds. Salvador Elizondo & Víctor Manuel Mendiola). México D.F., México: El Colegio Nacional.
- Royle, N. (2003). *The Uncanny*. Manchester, Inglaterra: Manchester University Press.