

Araceli psicoanalizada

Sobre la novela *Araceli*, de Elsa Morante

Alfonso Rubio Hernández

*Anda niño, anda
que Dios te lo manda.
Este niño chiquito
no tiene madre.
Lo parió una gitana
lo echó a la calle.*

Resumen

Desde el psicoanálisis el artículo pretende acercarse a la novela titulada *Araceli*, de la escritora italiana Elsa Morante, novela que alcanzó un gran éxito durante los años ochenta en Europa.

El viaje de Manuele

El viaje como búsqueda es el pretexto utilizado para la construcción estructural y temática de *Araceli*.¹ Toda la obra está atravesada por un tema subyacente que auna todos los demás: el desplazamiento.

Un narrador masculino —recordemos que la autora de *Araceli* es Elsa Morante—² nos narra en primera persona su vida presente y pasada. No conoceremos su nombre hasta bien entrados en el texto, lo mismo que ocurre con otros personajes. Se llama Vittorio Emanuele María (Manuele). Tiene cuarenta y tres años y se lanza a la conquista espiritual de su madre, Araceli, viajando hasta el que fue su pueblo natal, El Almendral (Almería:

Andalucía, España). Vive en Milán, trabaja en una pequeña editorial llamada *Ypsilon*. El único personal perteneciente a la editorial es él, algo que refuerza su soledad e insaciabilidad. No tiene dirección fija, vive entre pensiones y hoteles. Es homosexual y, según él mismo nos dice, gafudo (a lo largo de la obra las referencias a las gafas serán frecuentes) y feo. Comienza el viaje en unos momentos de convulsión política en España, cuando el fin del dictador Franco está próximo. Hay constantes referencias políticas, sobre todo a Franco y Mussolini. Es consciente de su estado social burgués. Llega al Almendral. Presente y pasado se van intercalando y será a través del pasado cómo Manuele nos haga saber de su vida con su madre Araceli, pareja de protagonistas principales. Él siente la necesidad de reconstruir la historia de su vida centrándose en los dolorosos años de su infancia, cuando la muerte de la madre impone un alto en la evolución de su niñez y la consiguiente separación representa un punto y aparte.

Manuele, protagonista en primera persona, sale en busca de su madre Araceli en la doble dirección del pasado y del espacio. Pero esto, en el fondo, es otro pretexto que Manuele utiliza para intentar encontrar su propia identidad. Al principio se sentía *dudoso acerca del itinerario* (p. 14); luego, nos dice, *buscarla no significaba para mí [...]*

1. MORANTE, Elsa. *Araceli*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984. Todas las referencias al texto de la novela son de esta edición en castellano, traducida por Ángel Sánchez-Gijón.

2. Escritora italiana, nacida en Roma el 18 de agosto de 1912. Su madre, Irma Poggibonsi, fue maestra de primaria y su padre, Augusto Morante, instructor de un reformatorio para menores. En 1941 se casa con el escritor Alberto Moravia y en ese mismo año aparece su primer libro, una colección de ensayos bajo el título de *El juego secreto*. Ambos huyen del fascismo durante la Segunda Guerra Mundial y permanecen ocultos durante un año. En 1962 se separa de Moravia. Su primera novela, *Mentira y sortilegio* (1948, premio Viareggio), narra la vida de una familia refugiada en el mundo de la fantasía. *La isla de Arturo* (1957, premio Strega) trata sobre relaciones creadas en mundos imaginarios ejemplarizadas con el caso de un muchacho huérfano que vive en la isla de su invención. *La historia* (1974) combina puntos de vista cristianos y marxistas a través de las penalidades de un maestro de escuela en la Roma de la Segunda Guerra Mundial. Morante también escribió numerosas narraciones breves, la mayor parte de ellas para niños, como las que se encuentran recopiladas en *El chal andaluz* (1963), y poemas, contenidos, entre otros, en *El mundo salvado por los niños* (1968). En 1973 comienza a escribir su última novela, *Araceli*, que dará a conocer en 1982 y obtiene el premio Médicis de novela extranjera. Enferma, sus últimos años transcurren en cama. Muere de infarto en una clínica romana el 25 de noviembre de 1985.

• Fecha de recepción del artículo: 2 de febrero de 2009 • Fecha de aceptación: 7 de mayo de 2009.

ALFONSO RUBIO HERNÁNDEZ. Profesor del Departamento de Historia de la Universidad del Valle (Santiago de Cali, Colombia) y miembro del Grupo de Investigación *Nación-Cultura-Memoria* del mismo Departamento. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza (España). Doctorando en el Programa *Sistemas de Información y Documentación* del Departamento *Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia* de la Universidad de Zaragoza

sino marcharme de aquí, [...] como un animal desbandado (p. 15).

Todo son pretextos. El viaje de Manuele no es un viaje turístico ni un trayecto por el túnel del tiempo en el que unos determinados personajes tenderían a encontrar sus orígenes, sus raíces. La huida, la angustia de este anti-héroe errabundo no conduce a ninguna parte en tanto que está inscrita en un texto forjado de recuerdos y el recuerdo pone puntos suspensivos y se multiplica en la mente del autor y del lector.

La novela de *Araceli* es una forma, un estado, una identidad. Tres sustantivos que Win Wenders, director de filmes como *Alicia en las ciudades*, *El amigo americano* o *En el curso del tiempo*, atribuye al viaje. La mayoría de los argumentos de sus filmes, recuerda en numerosas ocasiones Wenders, los ha escrito bajo el influjo del movimiento, del desplazamiento de un lugar a otro mientras viajaba. Un influjo que parece dejar intenso reflejo en su filmografía. En casi toda ella, dos personajes se conocen fortuitamente, viajan juntos por distintas rutas y acaban separándose. A través del avión y el auto (*Alicia en las ciudades*), el camión itinerante (*en el curso del tiempo*), el auto y el barco (*falso movimiento*), o el tren (*el amigo americano*), nos encontramos con viajeros a la deriva, fugitivos de algo o alguien inconsistente cuya presencia nunca es reclamada o admitida en la ficción. Y Manuele, nuestro protagonista, ¿viaja solo? No, el recuerdo de su madre Araceli le acompaña. Los recuerdos funcionan como compañía, de ahí que tampoco, en ningún momento, Manuele reclame la presencia física de personajes concretos. Si la necesita, recurre al recuerdo. En los filmes de Wenders, los recuerdos no aparecen de ninguna manera, ni tan siquiera en *flash back*; basta con mirar el rostro meditabundo de sus personajes para imaginarnos su pasado, presente y futuro al mismo tiempo.

Comunicación física, palpable, entre madre e hijo no existe. Entonces, ¿dónde se sitúa el eje asociativo que les hace viajar juntos? En el psicoanálisis, acentuado éste por la inexistencia entre el mundo de los vivos de uno de los seres: Araceli. En Wenders los

personajes viven dentro de una incomunicación que les une, se psicoanalizan a través del no-diálogo. Manuele, no. A pesar de la imposibilidad de comunicación real, ésta la consigue gracias al *entusiasmos*, que él mismo define como *invasión divina* (p. 15), invasión que le impulsa en el viaje y por la cual puede establecer una comunicación casi divina con los muertos.

Es significativo que la cancioncilla³ *Anda niño, andal que Dios te lo manda* se repita dos veces. Primero, la presenta haciendo referencia a la partida de su viaje, cuando nos dice que el *entusiasmos* le enseñó el *único itinerario posible para mí: mejor dicho, obligado* (p.14); y luego, más adelante, señalando a continuación que a esta cancioncilla *podría llamarla del buen viaje. Fue la canción de mis primeros pasos* (p. 44).

Si en Wenders resulta un tanto inútil buscar una interpretación precisa al proceso itinerante basándose en la retórica de la causalidad, en *Araceli* Elsa Morante da significado—causa al viaje, lo envuelve de religiosidad y esta característica será otro motor decisivo durante toda su obra. Entre las muchas citas que podemos encontrar, nos parece significativa esta, donde además las propias cancioncillas son viajeras por soplo divino:

Aquellas estrofillas milagrosas mi madre las empleaba no sólo conmigo sino también con ella misma en las noches en que estaba sola en la alcoba matrimonial. Y desde allí las enviaba al esposo, errante a saber dónde, metido en su pequeño aposento submarino en sus rondas mediterráneas. Y para que partieran al momento, bastaba con un soplo en la palma de las manos, y Dios, por medio de ese soplo, se encargaba de hacerlas llegar. Todavía en aquellos tiempos, para Araceli y para mí, Dios (preferiblemente bajo la especie de nuestra Señora) se adaptaba a todas las circunstancias, prestándose, si llegaba el caso, a hacer de niñera, de cartero y también de somnífero (p. 135).

De esta manera, al llamar a la canción “del buen viaje” y ligarla tan íntimamente a Dios para dotarla de movimiento, realmente los acompañantes de Manuele son dos: Araceli

3. Debido a que Araceli nace en España, el texto, original en italiano, está abundantemente salpicado de coplas, canciones, estribillos, estrofas y expresiones en castellano, como es el caso de la “cancioncilla” mencionada.

y Dios, unidos por situarse ambos fuera de la esfera terrenal. Dios sería parte del mundo divino y Araceli, del mundo de lo fantasmal y misterioso: *a mis cuarenta y tres años me he echado al camino a la caza de un fantasma(...)* (p. 55).

Tanto Dios como Araceli parecen actuar de móviles. Como jerarquizando la importancia de ambos, Dios se situaría en primer lugar. Dios ejecuta la orden del viaje (*Anda [...] que Dios te lo manda*) y por Dios, el Almendral se convierte en paraíso:

La meta era Araceli acurrucada en tierra, que me marcaba el recorrido con sus dos brazos abiertos. Dios te lo manda. Y dando traspies el niño pionero se lanzó al peligro sin andador, a la voz de mando de Dios y [...] todavía persiste en mí el último espejismo de algún paraíso. No sé dónde ni cuándo aprendí que en la lengua española almendral significa campo de almendros. Y al pronunciar este nombre, un jardín arbóreo, de frutitos cerúleos con dulces semillas blancas, me acoge por un instante en su seno luminoso (p. 44).

De esta manera, Araceli, más que un fantasma, es un ser igualmente divino, que no nace en El Almendral por casualidad. Almendral significa campo de almendros. El almendro, cuya floración es muy temprana, es el signo del renacimiento de la naturaleza, de la fragilidad. Es el símbolo de Atis, nacido de una virgen que lo concibió a partir de una almendra. Y esta leyenda, nos dice Jean Chevalier, *es tal vez la causa de que se haya puesto en relación el almendro con la Virgen María* (1969, pp. 82-83). Igualmente, *según una tradición judía, por la base de un almendro (luz) se penetra en la ciudad misteriosa de Luz, la cual es una estancia de inmortalidad* (pp. 82-83). La almendra es, con respecto a la cáscara, el símbolo de lo esencial escondido en lo accesorio, de la espiritualidad velada. La almendra simboliza la aprobación o el favor de Dios, por ello, la almendra es atributo de la Virgen María.

Así está simbolizada Araceli en la primera parte (Dios-Araceli) de la novela, como un ser virginal e inmortal de características divinas; mientras que en una segunda parte

(Diablo-Araceli) se describirá su conducta adúltera y endemoniada (*Desde que mi madre estaba endemoniada(...)* (p. 254).

Pero más que móviles reales, Dios y la Araceli divina, son acompañantes en la gran lucha por encontrar la identidad de Manuele. Son, eso sí, elementos-guía que estructuran la novela, que la hacen discurrir entrecortadamente, dentro de una lógica encadenada, confundiendo si el viaje está forjado de recuerdos o el recuerdo es el propio viaje.

El psicoanálisis en Araceli

El personaje de Manuel está perfectamente construido desde el punto de vista de los estereotipos sexuales y una visión psicoanalítica es perfectamente permisible, pues la misma autora nos lo da a entender:

El niño madrero. La fábula del enmadramiento es vieja, obvio cuerpo del delito de sesión psicoanalítica o tema de cancioncilla edificante. Érase una vez un espejo en el que, al mirarme en él, podía enamorarme de mí mismo: eran tus ojos, Araceli, que me coronaban rey de la belleza en sus pequeñas pozas encantadas. Y éste fue el espejismo que tú me construiste al principio, proyectándolo en todos mis Saharas futuros, más allá de tus horrores y de tu muerte. Tu cuerpo se ha disuelto ya sin ojos ni leche ni menstruación ni saliva. Rechazado del espacio, como si no fuera más que un ínfimo delirio, mientras yo sobreviví, canoso Narciso que no revienta, engañado por tus espejismos. Fuiste tú la que, ya crecido, me prohibías tratar a las muchachas, celosa de ellas porque eran frescas y bellas, mientras que tú te reducías a un lívido espectro (p.107).

Puede contribuir a hacer más creíble la homosexualidad del protagonista el que su creadora sea una mujer, Elsa Morante, y que ésta narre en primera persona del singular masculino *Del tiempo en que yo aún era hermoso(...)* (p. 7).

Morante está poniendo en práctica, literariamente, el hermafroditismo que toda persona lleva consigo. Los actos de amor descritos en la obra deben ser pensados, desde el psiquismo de la autora, como un

sustituto de los órganos genitales femeninos por los masculinos. Bien sustituto o bien preferencia psíquica, pues si hacemos caso a Freud, *En ningún individuo masculino o femenino, normalmente desarrollado, dejan de encontrarse huellas del aparato genital contrario* (1990, p. 13).

A partir del análisis de Freud iremos recorriendo la infancia de Manuele, que según el psicoanalista es decisiva en su posterior desarrollo. La obra muestra un estado adulto de Manuele forjado por sus circunstancias infantiles. Estaría dentro de toda lógica el análisis de la conducta psíquico-social —aquí sólo veremos el sexual— de Manuele como otro elemento estructurador del texto. La dualidad novelística *presente/pasado* se construye sólidamente y es un elemento muy elaborado y filtrado por la autora a través de la infancia del protagonista. Los hechos clave en la infancia de Manuele (pasado) tienen su correlato en el presente. La siguiente cita da idea del recuerdo visionario, del recuerdo como constructor de futuro:

Ciertamente algunos de mis recuerdos de hoy no se basan en el testimonio del ignorante chaval que yo era en aquellos tiempos. Es más bien una especie de vaticinio a la inversa lo que hoy los hace pasar ante mi con toda su transparencia. Y yo, inclinado sobre ellos, intento leer el pasado como un adivino lee el futuro en su bola de cristal. Pero se diría que esta óptica visionaria, volviendo a acompañarme hacia atrás, hacia mis primeras luces, sigue estando de algún modo regulada por el espíritu infantil que entonces circunscribía mi escenario terrestre. Mi conocimiento puede referirme hoy, en cifras y letras, las fechas históricas de aquellos años, y señalarme, contemporáneas, las múltiples escenas del teatro exterior que se sucedían más allá de nuestro pequeño interior burgués y que ya entonces marchaban, como se sabe, hacia el desastre final que debía abatir en su última convulsión nuestros decorados de papel, ya desgarrados y sanguinolentos. Pero mi presente bola de cristal limita su propio centro focal a mi teatrillo privado de familia, donde los acontecimientos públicos llegaban del mismo modo en que las cuestiones adultas llegan a una guardería infantil (p. 189).

Manuele se erige, en términos freudianos, como un invertido absoluto, aunque tuvo dos aventuras con mujeres. *El año de mi segunda —y última— aventura con mujeres(...)* (p. 88) que podrían hacerlo un invertido anfigeno (hermafrodita psicosexual); esto es, su sujeto sexual puede pertenecer indistintamente a uno u otro sexo.

En todos los casos investigados hemos descubierto que los invertidos pasan en los primeros años de su infancia por una breve fase de intensa fijación a la mujer (a su madre, en la mayoría de los casos), y que después de esta fase heterosexual, se identifican con la mujer y se toman a sí mismos como fin sexual; esto es, buscan, partiendo del narcisismo, hombres jóvenes y semejantes a su propia persona, a los que quieren amar como la madre los amó a ellos (Freud, 1990, p. 143).

En la novela, el amor entre Manuele niño y su madre Araceli es un amor de adultos y sexual. *Y corro tras mi madre-novia(...)* (p. 30). Cuando Manuele describe algunos recuerdos apócrifos se le descubren más reales que los verdaderos. La descripción del acto de mamar es la representación de dos jóvenes enamorados:

Por entre los párpados entrecerrados del yo mismo de entonces vuelvo a ver el pecho de ella, desnudo y blanco [...] Su leche tiene un sabor dulzón, tibio, como el del coco tropical recién arrancado del cocotero. De vez en cuando, mis ojos enamorados se alzan para dar gracias a su rostro que se inclina enamorado hacia mí, entre los racimos negros de sus rizos de desigual longitud que le llegan a los hombros(...) (pp. 17-18).

En el mismo sentido de ese enamoramiento, retrocediendo en el tiempo, Manuele llega a contarnos su propio alumbramiento:

Es el día y la hora de mi nacimiento, mi primera separación de ella [...] Y se oyó entonces mi primer llanto [...] un verdadero llanto de luto desesperado; yo no quería separarme de ella [...] Vivir significa la experiencia de la separación y yo debo de haberlo aprendido aquel 4 de noviembre con el primer gesto de mis manos, que fue el de buscarla a tientas. Desde entonces, en realidad, nunca he dejado de buscarla y

desde entonces, mi elección fue ésta: volver a entrar en ella (p. 23).

Volver a entrar en ella es acurrucarse, volver a la cuna interior, pero a la vez es un acto sexual de entrega de toda una personalidad, de todo un cuerpo que desea regresar a su hueco originario.

Freud aclara que ya otros expertos han reconocido claramente y han hecho resaltar la naturaleza sexual de ese acto de amamantar, de succión o de chupeteo. Se considera el chupeteo como una de las *mañas* sexuales del niño. La opinión contraria de numerosos pediatras y neurólogos, fundada en una confusión entre lo sexual y lo genital, comenta Freud, *plantea el difícil e inevitable problema de establecer qué carácter general debe atribuirse a las manifestaciones sexuales de los niños*. Por su parte, sus investigaciones psicoanalíticas le dan derecho a considerar el chupeteo *como una manifestación sexual y a estudiar en ella precisamente los caracteres esenciales de la actividad sexual infantil*. Más adelante, cuando Freud se refiere al objeto sexual de la época de lactancia, remarca la idea de que durante todo el período de lactancia el niño aprende a amar a las personas que satisfacen sus necesidades y le auxilian en su carencia de adaptación a la vida. *La relación del niño con dichas personas [nos dice] es para él una inagotable fuente de excitación sexual y de satisfacción de las zonas erógenas. La madre, sobre todo, atiende al niño con sentimiento procedente de su propia vida sexual, y le acaricia, besa y mece tomándole claramente como sustitutivo de un completo objeto sexual* (1990, pp. 46-87).

Así, ordenadamente, como si se siguieran en la construcción del personaje de Manuele los principales puntos de un tratado de homosexualidad, veamos cómo la precedente cita del ensayo freudiano se corresponde con la siguiente de Araceli: (...) *he creído entender por qué ahora, mientras me acerco a la vejez, ella se obstina en reaparecerse en el acto de tenerme a mí, niño, en los brazos: del mismo modo, entre sus brazos, ella quiere llevarme finalmente a su propio nido, como el aire lleva la semilla que quiere enterrarse* (p. 19), un nido de amor y muerte.⁴

Manuele es plenamente consciente de lo determinante que es una infancia para forjar la época madura: *Se diría que una voluntad perversa quisiera preservarme durante mi paso por la infancia para entregarme ileso, al primer despertar, a las escuadras de mi Eros adulto, ya pronto con sus cuerdas* (p. 88). De ahí la importancia que se da al acto de tomarse a sí mismos. Las masturbaciones de Manuel son especiales:

No era la primera vez que me masturbaba. Y hacía ya tiempo que sabía que no era el único amante solitario entre mis coetáneos. También sabía, por las charlas de los demás, que no era el único que en aquellos ejercicios de amor invocaba sus propias visiones, las cuales eran llamadas por los compañeros su cinematógrafo, pero dudo de que el cinematógrafo de los demás se pareciera al mío. La trama de mis visiones, aunque variase, era fiel a esta ley: que toda presencia humana o incluso animal quedaba excluida de ellas (p. 73).

Es al poco tiempo de su aventura en la playa con una mujer cuando en sus habituales cinematógrafos se produjo un cambio: la aparición en escena de personajes humanos.

Creo que empezó [nos dice Manuele] con un sueño que me provocó un orgasmo y que siguió apoderándose de mí por algunos días, si bien —como solía ocurrirme al despertar— había olvidado inmediatamente su escenario y su trama. Volvía a mí sólo como un movimiento de sombras que, con inmensa turbación por mi parte, se concentraba en una sola encima de mí. Y este mí fue la primera señal de transformación posterior, ya que anteriormente ni yo mismo siempre había asistido, como un espectador externo, a mis escenas imaginarias, mientras que a partir de entonces entró en mis sueños como presencia participante (p. 75).

Las precedentes características, tratadas desde el psicoanálisis, pertenecerían a la fase del desarrollo libidinal infantil, que se caracteriza por un complejo de Edipo y en la que encontramos a los niños afectuosamente ligados al progenitor del sexo opuesto, mientras que en sus relaciones con el del mismo sexo predomina la hostilidad. Sucede, como

4. Otros elementos claramente analizables en la homosexualidad de Manuele y que tienen su correlato en textos freudianos, son los “celos” y el “menosprecio hacia la mujer”. Los celos como un mecanismo que actúa en el desprendimiento del objeto materno, tan intensa y exclusivamente amado; los celos de otras personas, de los hermanos y hermanas, de los rivales entre los que también se encuentra el padre. El menosprecio por la mujer y casi la repugnancia se muestra en su segunda aventura amorosa con mujeres, con una puta:

Nunca había visto, ofrecido a mi vista tan cercana, un sexo de mujer, y el que ahora se me develaba me pareció un objeto de ruina y de pene horrenda, semejante a una boca de animal degollado. Entre dos jirones de carne fofa, desnuda y grisácea (así me pareció), se me dejó entrever una especie de herida sangrienta de bordes más oscuros, y el estómago se me retorció de asco, y quité mi vista de allí levantándola involuntariamente a la cabeza de la mujer tumbada (p. 86).

dice Freud, lo que se nos presenta en *Araceli*, que “la falta de un padre enérgico durante la infancia favorece muchas veces la inversión” (p. 144). Más que hostilidad, lo que muestra nuestra novela es indeferencia por la ausencia del padre de Manuele, Eugenio Ottone Amedeo, quien por obligaciones de su oficio militar frecuentemente permanecerá ausente del hogar:

Desde mi nacimiento, paternidad significaba para mí ausencia y ya se sabe que la ausencia es una ley ordinaria de los dioses, los cuales, con el fulgor de sus apariciones extraordinarias, nos confirman su propia sustancia divina. A mi culto (caso abstracto) lo consagraba la fe adoradora de Araceli, y en él yo honraba al esposo de Araceli, no ciertamente al padre de mi carne (p. 180); [...] yo nunca fui hijo de un padre. Siempre avitaba llamarlo papá. En el mismo sonido de estas dos sílabas sentía algo de ridículo, de indecoroso. En cambio, las dos sílabas mamá me sonaban dulcísimas y naturales, como voces propias de mi carne (pp. 180-181).

Las diferencias de Manuele respecto a su padre se ven reforzadas por la oposición social existente entre ellos. Araceli procede de una clase social baja y Eugenio, de la alta aristocracia. Manuele se sentirá más cercano a la primera clase y le echará en cara a su madre el que haya nacido burgués: *Si por lo menos me hubieras hecho nacer como ellos [los chulitos callejeros nocturnos], de su clase. En cambio, me pariste burgués, que hoy significa siervo (p. 107).*

Por otra parte, las vidas adultas de Araceli y su hijo Manuele corren paralelas. Ella desemboca en el descuido y la insociabilidad, se muestra adúltera (el hombre del ascensor, el del portal, el del servicio público, su incorrecta conducta en la iglesia). Él es “insaciable y misántropo”, habla de drogas y alcohol, y cuando llega al Almendral, como un hombre predestinado dirá: *Esta es, pues, mi primera meta. Y ¿qué otra cosa podría ser mi meta sino una taberna o un bar?* (p. 300). Pero el final de la novela es sorprendente. Manuele, en su regreso a Roma, cuando visita a su padre en el barrio San Lorenzo, casi contrariando un lógico destino novelesco y su relación con

Araceli, comienza a amar a su padre, de manera inaudita, dice Manuele y con demasiado retraso. Son, prácticamente, las últimas líneas del texto, un regreso a lo que nunca tuvo y que ahora, a diferencia de su madre muerta, sigue vivo: *Para mí en aquella época Araceli era negación-repudio-venganza-olvido. No era amor por ella. Por ella, no. Era amor por otro. ¿Por quién? Por Eugenio Ottone Amedeo. Nunca hasta ahora a lo largo del tiempo le había amado (p. 317).* Más de un año después de ese encuentro con su padre (leemos en el último párrafo), en el otoño de 1946, Manuele recibe la noticia de que *el comandante había muerto* y es cuando experimenta las mismas sensaciones de aquel llanto de amor que tuvo en aquel encuentro con su padre. Es así como Elsa Morante nos arroja a la más absoluta soledad de Manuele, la soledad que ha guiado toda su novela.

Los recuerdos de Manuele

Otro elemento estructurador de la novela es el recuerdo. La variedad de recuerdos que impone variedad de secuencias retenidas, una cámara fija en cada momento que se pasea por el pasado de los personajes y penetra en cada compartimento de su interior.

Dentro de una cronología global y ordenada de la novela, desde el nacimiento de Manuele hasta la muerte de su padre, los recuerdos son lanzados como impactos intensos de emoción, sin detallar su exacta cronología. La cantidad y variedad de recuerdos es lo que estructura la obra en abundancia de párrafos. A veces los recuerdos son vagos, pero Manuele continuamente los medita, si realmente han ocurrido así como los da a conocer, o son invenciones o cambios inconscientes de su mente en aras a la conveniencia del momento presente. Se le pueden trincar o imagina la construcción de una leyenda particular construida con recuerdos, pero normalmente son los hechos o anécdotas reales lo que le catapulta al pasado. Como vimos, es un juego fantástico que la mente de Manuele ejerce:

En su continuo trabajo la máquina inquieta de mi cerebro es capaz de fabricarme reconstrucciones visionarias, a veces remotas y

ficicias como morganas, y a veces próximas y posesivas, hasta el punto de que me encarno en ellas. Sea como fuere, sucede que algunos recuerdos apócrifos después se me descubren más reales que los verdaderos (p. 17).

El recuerdo, como fantasía, es explicado por el psicoanálisis y el juego del viaje en *Araceli*, como huida del malestar, será un generador de recuerdos fantasiosos:

Tanto el juego como la fantasía son huidas de la "carga demasiado pesada que le impone la vida"; es decir, resultados o, mejor, conductas resultantes de la frustración inherente a la necesaria adecuación a la realidad efectiva. Por tales motivos, la fantasía, incluso "cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad". Ahora bien, los deseos satisfechos son, a su vez, de dos tipos: o tienden a la exaltación de la personalidad, o son deseos eróticos, pero de hecho ambos se dan de consuno, puesto que la exaltación de la personalidad se pone al servicio del deseo, de la satisfacción del deseo erótico (Castilla del Pino, 1994, pp. 304-305).

El recuerdo es constructor de una determinada personalidad y de la propia novela y, en este sentido, pensando en la infancia

forjadora de la personalidad de nuestro protagonista, el mismo Castilla del Pino manifiesta que *lo que distingue el jugar del fantasear es que en el primero el niño se apoya sobre objetos reales para operar fantásticamente con ellos, mientras que el novelista opera sólo en la fantasía al modo de un producto mental puro en tanto que irreal* (pp. 304-305).

Hoy llamaríamos a la fantasía "realidad interna" y no irreal, y no la consideraríamos como un producto mental puro, sino apoyado también sobre componentes de la realidad externa, que es lo que Elsa Morante hace para dar paso al recuerdo. La mirada pasa del hecho presente real al pasado fantasioso.

Bibliografía

- CASTILLA DEL PINO, Carlos. (1994). *El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario*. En AULLÓN DE HARO, Pedro. *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Editorial Trotta.
- CHEVALIER, Jean. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder [1ª. Ed. 1969], sexta edición.
- FREUD, Sigmund. (1990). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza Editorial.