



UAEM UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DEL ESTADO DE MÉXICO



FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

TESIS

La configuración del narrador y personajes, en cuatro cuentos de
Agustín Monsreal y su interpretación a través de la teoría psicoanalítica

Que para obtener el título de:
Licenciada en Letras Latinoamericanas

Presenta:
Diana Ramírez Ríos

Asesora de Tesis:
Mtra. en Hum. Ana Laura Romero Soriano.

Toluca, Estado México, 2019.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	01
1.1	Agustín Monsreal: vida y obra	01
1.2	Critica sobre Agustín Monsreal	02
1.3	Marcela Lagarde y de los Ríos	05
1.4	Roles sociales de las mujeres en Marcela Lagarde	06
1.5	La elección de los cuatro cuentos de Agustín Monsreal	07
2	PROPUESTA TEÓRICA	09
2.1	Los planos manifiesto y latente develados desde el psicoanálisis de Sigmund Freud	09
2.2	El sueño y la obra literaria	13
2.3	Los mecanismos de defensa	18
2.4	Lo siniestro u ominoso	22
2.5	Configuración de la obra literaria: narrador y personaje	24

2.6 La búsqueda infructuosa del amor de los cuatro narradores personajes	26
3 LA INTERPRETACIÓN SOBRE LAS RELACIONES ENTRE LOS CUATRO CUENTOS	28
3.1 “En el cautiverio”	28
3.1.1 Descripción narratológica de los personajes: narrador personaje y personaje femenino	28
3.1.2 Personaje femenino	29
3.1.3 Rol individual y grupal del personaje femenino	31
3.1.4 Narrador personaje masculino	32
3.1.5 Plano latente y manifiesto del narrador personaje	32
3.1.6 Relación del narrador presa con el personaje femenino, la mujer amante	38
3.1.7 Caracterización del narrador personaje	42
3.1.8 Conclusión de la interpretación	43

3.2	“La isla de los globos”	44
3.2.1	Descripción narratológica de los personajes: narrador personaje y personaje femenino	44
3.2.2	Personaje femenino	45
3.2.3	Rol individual y grupal del personaje femenino	51
3.2.4	Narrador personaje masculino	51
3.2.5	Plano latente y manifiesto del narrador personaje	51
3.2.6	Caracterización del narrador personaje	57
3.2.7	Relación del narrador mayor con el personaje femenino, la novia joven	58
3.2.8	Conclusión de la interpretación	63
3.3	“Contradanza”	65
3.3.1	Descripción narratológica de los personajes: narrador personaje y personajes femeninos	65
3.3.2	Personaje femenino de la madre	66
3.3.3	Rol individual y grupal del personajes femenino de la madre	68

3.3.4	Personaje femenino de la enfermera	69
3.3.5	Rol individual y grupal del personajes femenino de la enfermera	71
3.3.6	Narrador personaje masculino	71
3.3.7	Plano latente y manifiesto del narrador personaje	71
3.3.8	Caracterización del narrador personaje	81
3.3.9	Relación del narrador hijo con los personajes femeninos, la madre carcelera y la madre sustituta	81
3.3.10	Conclusión de la interpretación	86
3.4	“Habitación deshabitada”	87
3.4.1	Descripción narratológica de los personajes: narrador personaje y personaje femenino	87
3.4.2	Personaje femenino	88
3.4.3	Rol individual y grupal del personaje femenino	99
3.4.4	Narrador personaje masculino	99
3.4.5	Plano latente y manifiesto del narrador personaje	99

3.4.6	Caracterización del narrador personaje	105
3.4.7	Relación del narrador esposo-hijo con el personaje femenino, la esposa-madre	105
3.4.8	El lenguaje del narrador personaje	107
3.4.9	Conclusión de la interpretación	109
4	COMPARACIONES Y RESULTADOS INTERPRETATIVOS DE LOS CUATRO CUENTOS	110
4.1	Semejanzas y diferencias entre los cuatro narradores Personajes	110
4.2	Semejanzas y diferencias entre los cinco personajes femeninos	112
4.3	La infructuosa búsqueda del amor de los cuatro narradores personajes	113
4.4	Lo siniestro en las relaciones de los narradores personajes con los personajes femeninos	116
	CONCLUSIONES	119
	BIBLIOGRAFÍA	126
	MESOGRAFÍA	129

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Agustín Monsreal: Vida y obra

Parafraseando la página web *Enciclopedia de la literatura en México* (2011-2018); Agustín Monsreal es un poeta, ensayista y cuentista, originario de Yucatán, Mérida, nació el 25 de diciembre de 1941. Llegó a ser cofundador y codirector de las ediciones *La Bolsa y La Vida*; editor de *Escénica*; miembro del consejo de redacción de *El Cuento*; coordinador de talleres de cuentos y novelas; también fue colaborador de *Escénica*, *Tierra dentro*, *Excélsior*, *Revista de Revistas* y *El Cuento*. En 1971 fue Becario del Centro Mexicano de Escritores (CME); miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) de 1994 al 2000, igualmente tutor en el Programa de Apoyo a Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) de 1996 al 2000.

Como escritor, Monsreal obtuvo el Premio Nacional de Cuento en 1970, patrocinado por el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INJM), que ahora se llama Instituto Mexicano de la Juventud (IMJUVE); también le fue otorgado el Premio Nacional de cuento San Luis Potosí en 1978 por la colección de cuentos: *Los ángeles enfermos*; de igual forma se le concedió el Premio Nacional de Poesía Punto de Partida en 1980. Recibió en 1982 el Premio Nacional de Periodismo por su columna *Tachas* en *Excélsior*; otros de sus premios fueron el de Antonio Mediz Bolio en 1987 por *La banda de los enanos calvos* y un premio debido a su trayectoria en 1996.

Después de dichas premiaciones, a Monsreal se le otorgó en 1999 la Medalla de Yucatán; por si fuera poco desde 1995 la ciudad de Mérida instituyó el Premio de Cuento que exhibe su nombre. El Gobierno del Estado de Yucatán en 2014 le concedió la medalla de Excelencia en las Letras José Emilio Pacheco; después en 2016 la *Revista la Otra* creó el Premio Internacional de Minificiones Mínimas (Pigmeísmos), posteriormente en 2018 Monsreal recibió el Premio Iberoamericano de Minificación Juan José Arreola por *Minificiones. Antología personal*.

Parafraseando el artículo web de “Agustín Monsreal (1941-)” en *Escritores en Yucatán* (2010), algunas obras del autor comenzando por sus cuentos, son: *Los ángeles enfermos* en 1979, *Cazadores de fantasmas* en 1982, *Sueños de segunda mano* en 1983, *La banda de los enanos calvos* y *Los pájaros de la misma sombra* en 1987, *Lugares en el abismo* de 1993, *Infiernos para dos* de 1995. *Cuentos para no dormir está noche*, *Las trenzas del purgatorio* y *Tercias de ases* de 1998. *A la salud del cuento* en 2003, *Cuentos de fugitivas y solitarios* de 2004, entre otros más.

Con respecto a su poesía, algunas son; *Punto de fuga* de 1979, *Canción de amor al revés* en 1980, *Cantar sin designio* de 1995, *Perseverancias de amor* en 2008. Entre todas estas abundantes creaciones se encuentran otras obras: *Diccionario de juguetería* en 1996, *A la salud del cuento* de 2003, *Los hermanos menores de los pigmeos* en 2004, y *Diccionario al desnudo –no ilustrado-* en 2009.

1.2 Críticas sobre Agustín Monsreal

Las críticas de Martha Quintana Gómez, Rafael Pérez Gay, Marcial Fernández y Marco Antonio Campos dedicadas a Agustín Monsreal versan sobre su peculiar estilo, temas y personajes.

Martha Quintana le realizó una entrevista a Agustín Monsreal, titulada: “El cuento es un regalo que nos da la literatura”, para la *Revista Digital Universitaria* de la UNAM (Universidad Autónoma del Estado de México), a través del diálogo con el autor la entrevistadora resalta los matices de su narrativa denominándola con un tono grisáceo, como un sentimiento de desolación, es decir, la insatisfacción mostrada por los personajes de Monsreal de nunca lograr la felicidad.

Según la escritora también son importantes en la estructura de la producción literaria del autor los siguientes aspectos; el realismo, lo fantástico, el escritor como personaje y la intertextualidad. Para ella, Monsreal dibuja un realismo que recae en su narración, pues él siempre escribe sobre eventos reales, lo que sucede en la vida cotidiana, muestra la vida de la clase media, llega incluso a burlarse de la rutina social, de la aprensión entre la madre e hijo, y de cómo las personas se sobre exigen

para alcanzar las comodidades materiales. A partir de esto, Quintana expone cuatro temas principales en los cuentos del autor: la comedia social, el incesto la imposibilidad del amor y la vida como una trampa. Ella señala como en los cuentos de Monsreal lo fantástico influye en la vida diaria que el recrea, a través de ello su narrativa advierte el rompimiento de la frontera entre lo natural y lo irreal. Según la autora esta abertura le da pauta al personaje del para que escape a un mundo ficcional e incierto.

Está claro que Martha Quintana acierta desde su perspectiva sobre; los temas, los aspectos de los personajes, el tiempo, el espacio y el tono intermedio resultante de los lugares iluminados y oscuros donde se sitúan los cuentos, la desolación e infelicidad o desamor que asecha a los personajes del autor. Esta cita refleja lo descrito antes:

Agustín Monsreal me permitió la entrada a su universo literario, me dejó apropiarme de sus historias alucinantes y de sus personajes desolados. Monsreal escribe desde el otro lado de la realidad; es posible que en verdad tenga el corazón en el lugar equivocado. (Quintana, 2014, párr. 37)

El crítico Rafael Pérez Gay, expresó su punto de vista sobre el autor Agustín Monsreal en un artículo titulado: “La renuncia del ondero entusiasta”, en la revista digital *Nexos*, donde comenta acerca del libro *Los ángeles enfermos*, del cual él toma seis cuentos. El escritor comienza señalando que la narrativa de Monsreal dio una nueva visión a la literatura de aquella época donde los temas literarios se habían estancado; exponiendo ambientes, personajes, una línea de intensidad y espacios únicos.

Para Pérez Gay, Monsreal proporciona espacios delimitantes o temas en la vida familiar donde la asfixia de este ambiente, las alucinaciones de una recuperación, la obsesión del amor incestuoso, junto con la cansada monotonía de la existencia son el pan de cada día. A esto se le suma la creación y derrumbe de los sitios en la historia: inician con la rutina mecánica de los personajes la cual desencadena la narración, esta puede ser el recuerdo de un trauma infantil, el impacto provocado debido a la escena de una película o algunos besos durante la adolescencia. El detonante en los cuentos, de acuerdo al escritor, es siempre la

intervención de algo que se termina por develar o se medió descubre. También existe una presencia que persigue físicamente a los personajes: la predilección por los lugares oscuros, los insectos o alimañas, las preocupaciones infantiles, los cuartos de un hotel/auto hotel. Pérez Gay (1980) señala que: “Una historia diaria reconstruye no al personaje que nunca se define, sino a quienes lo rodean, los enfermos que narran el sueño o la locura” (párr. 02).

Por su parte Marcial Fernández lanza una breve crítica al autor Agustín Monsreal, ubicada dentro de un apartado del blog web *Yucatán literario, escritores*. Para el escritor, Monsreal es uno de los mejores cuentistas de México desde la década de los setenta, porque aborda el género del cuento con una amplia variedad de estilos, pues su literatura está en constante movimiento, va evolucionando en búsqueda de lo distinto, bello o terrible, es decir, el autor muestra los colores y matices de la vida diaria. Fernández (2010) percibe la obra de Monsreal, como:

La obra cuentística de Agustín Monsreal es rica y diversa. Es, en algunos casos, cómica y cruel, o trágica y ligera, reflexiva, a veces muy difícil de leer y a veces de una claridad pasmosa, exquisita por momentos, popular en otros, pero lúdica casi siempre. Y es justo en este trazo, el juego como ritual, en donde algunos de sus personajes son recurrentes de un libro a otro, más como sombras, signos, guiños, sugerencias o nombres que como personajes en sí, y es en ese detalle en que el lector puede conectar libros tan diferentes (...).No obstante, cada uno de sus cuentarios es arquitectura en palabras. (párr. 02)

Marco Antonio Campos, en su crítica titula “Monsreal: Punto de fuga y los ángeles enfermos”, publicada en la revista virtual *Proceso*, se destaca por ser estricto con respecto al estilo de Monsreal, pues para él varios cuentos del autor son singulares. Campos (1980) percibe en la literatura del autor: “la preocupación cotidiana del hombre de clase media mexicano” (párr. 04), tal preocupación, según él, a Monsreal le es posible transmitirla desde su narrativa con mucha fluidez como si fuera de una conversación. El escritor señala dos líneas que se muestran en la literatura de Monsreal; primero existen los aspectos generales que están en casi todos los cuentos: agilidad, economía y tensión, por otro lado destaca la existencia imprescindible de la mujer en la mayoría de los cuentos del autor.

Campos exalta objetivamente la literatura de Monsreal abarcando los puntos recurrentes del autor e incluso describiendo otros, como la preocupación del hombre mexicano, lo grotesco, e indica donde se encuentra la intertextualidad de los cuentos; este último aspecto se muestra en dos cuentos: “Ventana abierta al mar” y la “Isla de los globos”, según él, en el primero se muestra los espejos de *Las mil y una noches*; mientras en el segundo se refleja una de las creaciones del autor Homero, la *Ilíada*, debido a varios aspectos similares de la relación entre Paris y Helena con el cuento de Monsreal. En palabras de escritor Marco Antonio Campos (1980) la literatura del autor Agustín Monsreal se asemeja por todos estos temas a la poesía de Sabines:

El mundo poético de Monsreal se acerca mucho al de éste: a ese rescate muy particular de la cotidianeidad, a esa búsqueda de los muertos de la casa, de la ternura y el dolor familiares, de la mujer que duele en las cosas que nos rodean y nos tocan, en cierto desdén amargo Sabines. (párr. 03)

1.3 Marcela Lagarde y de los Ríos

Parafraseando la contraportada del libro *Los cautiverios de Mujeres: Madresposas monjas, putas, presas y locas*; de Marcela Lagarde (2014), ella es una autora mexicana, al igual que etnóloga, maestra y doctora en antropología. Fue presidenta de la Red de Investigadoras por la Vida y la Libertad de las Mujeres, también coordinadora de los Talleres Casandra de antropología feminista; de igual modo integrante del Consejo Civil Asesor de ONU Mujeres de 2012 a 2014.

Lagarde realizó múltiples trabajos que se dirigen y amplían el apartado jurídico de los derechos humanos de las mujeres, publicados por la Red de Investigadoras por la Vida y la Libertad de las Mujeres. La autora trabaja con varias organizaciones y redes feministas de diversos países, así como con instancias gubernamentales e internacionales abogando por la independencia de las mujeres, incluyendo la igualdad entre ambos géneros. Debido a esta continua lucha por la mujer en 2010 a Marcela Lagarde se le otorga el Premio Latinoamericano por la Vida y la Seguridad de las Mujeres y las Niñas en América Latina y el Caribe.

El senado de la Republica en marzo de 2014 le concedió el reconocimiento y galardón Elvia Carrillo Puerto, debido a su obvia entrega como representante de los derechos y libertades de las mujeres que desembocan en una labor constante por la búsqueda de la equidad de género en México. Por su libro *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, a Lagarde se le entregó el Premio Maus en 1989, ya que fue la mejor tesis de doctorado, tal premio corrió a cuenta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Parafraseando el documento titulado “Bibliografía de obras de Marcela Lagarde” (s.f.), otras creaciones de la autora, son: *Para mis socias de la vida. Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres, los liderazgos entrañables y las negociaciones en el amor; Insurrección zapatista e identidad genérica: Una visión feminista; Identidad de género y derechos humanos. La construcción de las humanas* (estas tres obras se publicaron en 1998). *La condición humana de las mujeres; Las Reflexiones sobre antropología, género y feminismo; Por la vida y la libertad de las mujeres, fin al feminicidio* (las tres publicadas en 2005). *Violencia feminicida en 10 entidades de la República Mexicana* en 2006; *Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia* en 2007; entre otros títulos.

1.4 Roles sociales de las mujeres en Marcela Lagarde

Los estudios hechos por la autora Marcela Lagarde son primordialmente sociológicos, dado que, se inclina fervientemente por mostrar a flor de piel el tipo de vida y el comportamiento de las mujeres en varios niveles: cultural, tradicional, personal, familiar, social; los cuales muestran su carencia de derechos. Este mundo sociológico femenino, Lagarde lo evidencia en el libro *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, al exponer a las mujeres a través de los diferentes tipos de “cautiverios” femeninos, construyendo y empleando su propio estudio para poder ubicarlas a partir de los aspectos externos (sociedad) e internos (dentro de casa) que las mantienen cautivas.

Lagarde señala esta variedad de mujeres reprimidas nombrándolas como se les conoce en la sociedad: monjas, putas, locas, presas, madres, esposas, prostitutas, lesbianas, niñas, amantes, suegras, adúlteras, vírgenes, menopaúsicas, brujas, suicidas, etc. Dichos cautiverios se muestran como una guía para la clasificación de los cinco personajes femeninos de los cuatro cuentos de Agustín Monsreal; dado que dichos personajes al ser reconstrucciones ficticias de imágenes de mujeres reales, resulta imprescindible usar la perspectiva de Lagarde para denominar el rol de cada personaje femenino, tanto individual como grupal.

1.5 La elección de los cuatro cuentos de Agustín Monsreal

La razón principal para tomar estos cuatro cuentos es la manera en cómo los narradores personajes describen a los personajes femeninos. Agustín Monsreal no expone personajes estereotipos; tampoco retoma el lado bueno, amoroso o feliz de ambos géneros tan acostumbrado por los escritores. El autor se dedica a destacar el lado negativo, enfermo de distintos tipos de narradores personajes dejando al descubierto sus heridas, sufrimientos, su continuo andar a ciegas en un mundo deformado que ellos mismos presentan a partir de los personajes femeninos.

El hecho de que Monsreal sea un autor ampliamente realista dejando ver el lado oscuro de los narradores desde los personajes femeninos es la primera razón para voltear la mirada sobre él, la segunda es la manera en como enfoca a sus personajes, el tiempo, el espacio, su contexto social, familiar, sus sentimientos y pensamientos internos; pues el estilo del autor atrapa al espectador, quien va siendo jalado al mundo de alguien más presenciando sus cicatrices al rojo vivo. Por otra parte es difícil comprender la historia dada la estructura de la narración, pues está hecha de fragmentos entre el que observa y quien es observado (el narrador personaje y el personaje femenino).

De este juego de percepción es de donde provienen los tipos de personajes, redondos y llanos que plantea Mieke Bal. Son este tipo de narradores y personajes que Agustín Monsreal explota en sus cuentos a través de cuatro historias,

seleccionadas del apartado, *Ángeles enfermos*, dentro del libro *Tercia de ases*, los cuentos se titulan: “En el cautiverio”, “La isla de los globos”, “Contradanza” y “Habitación deshabitada”.

Aparte tanto el tiempo como los demás elementos dentro de la historia están suspendidos, pues cualquier cambio que suceda inevitablemente está destinado a regresar al punto de partida. Otra cuestión interesante en la literatura de Monsreal es cómo lo aprehensible en sus historias radica en la esencia estancada que él exprime en toda la narración sin esperanza ni futuro, develando un interminable presente sostenido por un inestable pasado.

Las críticas sobre la obra de Monsreal junto con las razones señaladas para la elección de los cuentos, son el punto inicial para llevar a cabo este trabajo, el cual se centra en clasificar la caracterización a los narradores personajes con base en los planos latente y manifiesto, y los mecanismos de defensa. Dicha clasificación se hará individual y globalmente abarcando tanto a los cuatro narradores personajes como a los cinco personajes femeninos desmenuzándolos para poder señalar la relación que los vincula.

La finalidad de tal categorización de los cuatro narradores personajes y los cinco personajes femeninos es demostrar cómo el mundo individual y externo donde habita cada pareja de los cuatro cuentos jamás encajarán porque ambos personajes conciben realidades o ficciones propias, por ende estas parejas unidas por el deseo sexual, maternal o romántico nunca encuentra estabilidad o felicidad, lo que conlleva a una eterna enfermedad.

2 PROPUESTA TEÓRICA

2.1 Los planos manifiesto y latente develados desde el psicoanálisis de Sigmund Freud

El contenido manifiesto y el contenido latente son denominados por Freud como niveles que se encuentran en el inconsciente de cada individuo y están presentes en el discurso del sueño, cuestión aclarada por él mismo en *Introducción al psicoanálisis*. En el mismo libro el psicoanalista denomina al primer plano así:

Llamaremos contenido manifiesto del sueño a aquello que el mismo desarrolla ante nosotros, (mientras que al segundo plano lo denomina de esta otra manera) e Ideas latentes del sueño a aquello que permanece oculto y que intentamos descubrir por medio del análisis de las asociaciones que surgen en el sujeto a propósito de su sueño. (Freud, 2011, p.149)

Se aclara que Freud maneja el término contenido para dirigirse a los dos planos, pero en el presente trabajo se denominarán como plano manifiesto y plano latente. El plano manifiesto se identifica con el propio discurso, ahí se expone, tanto lo que se dice o se cuenta como el contenido o imagen mostrada exteriormente, dicho plano también puede entenderse como una máscara física que sirve para entrar en contacto con la sociedad y las personas alrededor.

Por otro lado dicho plano manifiesto, deja cubierto la parte interna de lo que se ve y se dice, es decir: el deseo, el cual se encuentra encerrado en el doble sentido (el inconsciente de los sueños) por efecto de la censura, y tal parte oculta es denominada plano latente (Freud la llamo ideas latentes). O como se muestra en la cita del libro antes mencionado: “sabemos igualmente que los deseos de estos sueños deformados son deseos prohibidos y reprimidos por la censura” (Freud, 2011, p. 272).

Los sueños son manifestaciones del inconsciente de acuerdo a Freud, este inconsciente es un tópico de los tres sistemas de la personalidad, ahora, para el funcionamiento de tales sistemas es necesario la energía psíquica que activa las diferentes funciones de cada sistema. El inconsciente, según el autor Calvin S. Hall (2001), desde la visión de Freud es algo desconocido, pues el psicoanalista tenía

curiosidad sobre lo incierto de la personalidad, las razones incomprensibles del comportamiento del individuo. Mientras el otro tópico, denominado consciente, de acuerdo al libro *Compendio de psicología freudiana*, es otra manera de llamar a la conciencia: “Freud creía que la conciencia era sólo una delgada corteza de la mente total, que como un témpano, tenía la mayor parte escondida debajo de la superficie consciente” (Hall, 2001, p. 62).

El témpano es una analogía que explica cómo se representa la psique: primero está la pequeña parte visible de su descomunal materia, el consciente; después se presenta la parte invisible, el inconsciente, este lado oculto de la mente. El área inmensa del inconsciente se encuentra dividida en dos, preconscious e inconsciente, como se ve en el libro ya citado:

Freud diferenció entre dos cualidades de inconscientes: lo preconscious y el inconsciente propiamente dicho. Una idea o recuerdo preconscious son los que pueden hacerse conscientes muy fácilmente porque la resistencia es débil. Un pensamiento o recuerdo inconsciente son más difíciles de hacerse conscientes porque la fuerza que se les opone es poderosa. (Hall, 2001, pp. 64-65)

El tópico denominado preconscious es de fácil acceso para el individuo porque la energía mental que requiere para llevarlo al lado consciente es poca, a diferencia del inconsciente donde el paso de energía está boqueado por esta fuerte resistencia y la censura. Los tres tópicos forman una especie de filtro, es decir, lo que llega a la conciencia pasa al preconscious y de ahí se regresa cuando el individuo necesita recordar alguna idea o situación que le ayude a realizar una acción en su presente. Cuando el filtro cruza hasta el inconsciente por desgracia el contenido no vuelve, porque evidentemente es un arma de doble filo para el individuo, por ende, es bloqueado.

A estos tres tópicos; consciente, preconscious e inconsciente con el paso de la historia del psicoanálisis, se tomaron y renombraron partes de sus funciones, según Calvin S. Hall (2001) en su libro *Compendio de psicología freudiana*: “mucho de lo que antes se le había asignado al inconsciente se convirtió en el ello, y la distinción estructural entre conciencia e inconsciente fue remplazada por la organización tripartita ello, yo, superyó” (p. 61). Regresando al inconsciente y a los

deseos sexuales que Sigmund Freud (2011) describe, en el libro *Introducción al psicoanálisis*, como: “tales perversos deseos tienen sus raíces en el pasado, muchas veces en un pasado harto próximo, resultado posible de demostrar que en dicho pretérito fueron conocidos y conscientes” (p. 255). Esto quiere decir que la censura reprime los deseos sexuales que son considerados social y culturalmente como pensamientos placenteros prohibidos, perversos o tabúes, como se conciben de esta manera dichos deseos el individuo tiende a rechazarlos consciente e inconscientemente.

Como Freud (2011) afirma que la esfera social es la causante de darle a los deseos sexuales un significado que contradice la autoridad (las tradiciones y costumbres), pese a que ambos son las raíces del hombre; lo permitido y lo prohibido se crearon juntos, pero son forzados a separarse sobresaliendo uno mientras que el otro es aplastado. El psicoanalista describe tal rechazo social, en el libro *Introducción al psicoanálisis*, así: “la pesadilla es muchas veces una realización no cubierta de un deseo que lejos de ser bien acogido por nosotros es rechazado y reprimido” (Freud, 2001, p. 276). De acuerdo a Sigmund Freud el sueño se halla en el inconsciente, según su libro ya citado, de la siguiente forma:

En lugar de decir oculto, inaccesible e inauténtico, diremos en adelante, con expresión mucho más exacta, inaccesible a la consciencia del durmiente, o inconsciente. (...), no se trata aquí sino de cosas momentáneamente inconscientes. Cae, pues, de su peso que los elementos mismos del sueño y las representaciones sustitutivas obtenidas por asociación habrán de ser denominadas conscientes, por contraste por dicho inconsciente momentáneo. (Freud, 2011, p. 140)

Freud explica de donde provienen y por qué se encuentran juntos el sueño y el inconsciente, pues como este último es el área inaccesible donde los pensamientos prohibidos son restringidos, en tal lugar los sueños se construyen como una vía que a través de lapsos inconscientes le muestran al durmiente sus deseos ocultos e inacabados expuestos en el lado consciente. El sueño es como un recipiente que contiene todos los deseos reprimidos eróticos (satisfacción sexual) y ambiciosos (poder y riqueza), que durante el estado de reposo diurno lanza imágenes con o sin coherencia, pero al trasladar esta secuencia de imágenes al discurso consciente, tal contenido cobra sentido, si son sueños apegados a la

realidad. En el libro *Introducción al psicoanálisis*, se señala que existen dos maneras en cómo se presentan los sueños:

Hay sueños tan precisos como los sucesos de la vida real; tanto, que al despertar tenemos necesidad de cierto tiempo para darnos cuenta de que no se ha tratado sino de un sueño. En cambio, hay otros indeciblemente débiles y borrosos, e incluso en un solo y único sueño se encuentran a veces partes de una gran precisión al lado de otras inaprensiblemente vagas. Existen sueños llegados de sentido, o por lo menos coherentes, y hasta ingeniosísimos y de una fantástica belleza. (...). Algunos nos dejan por completo fríos, mientras que otros despiertan todas nuestras emociones y nos hacen experimentar dolor hasta el llanto, angustia que nos hace despertar, asombro, admiración, etc. (Freud, 2011, p. 109)

Los dos tipos de sueño son: los que están llenos de sentido y los llamados por el psicoanalista como los sucesos de la vida real, estos últimos exponen imágenes creadas a partir de diferentes emociones con cierto grado de intensidad, como el dolor, angustia, asco, escalofrió, etc., construidas debido a su similitud con la realidad; al contrario de los primeras formas de sueños, los absurdos sin carga de sentido que lanzan imágenes incoherentes.

Sigmund Freud (2011), en su libro *Introducción al psicoanálisis*, explica cómo en el sueño se lleva a cabo una especie de simbolismo: “mientras que en los sueños sirven los símbolos casi exclusivamente para la expresión de los objetos y relaciones sexuales” (p. 210). El psicoanalista pone como ejemplo ciertos objetos que sirven como símbolos de ambos sexos; para los hombres están los ramos y herramientas; en cuanto a las mujeres se les asignan las telas junto con otros materiales elaborados por ellas.

A partir del sueño y el símbolo se completa el significado de ambos planos: el manifiesto a través del discurso o lo que está dicho verbal y visualmente consciente expone un doble sentido el cual mantiene oculto el plano latente, donde se refleja el deseo desde el símbolo(s) que no llega a decirse ni llevarse a la acción debido a la censura.

2.2 El sueño y la obra literaria

Resta mencionar la unión del sueño con los cuatro cuentos seleccionados de Agustín Monsreal. Como se explicó antes, el sueño es trabajado por Sigmund Freud a través del discurso proveniente del individuo soñante. Entonces lo importante aquí no es el sueño del durmiente sino la narración del individuo consciente quien se vuelve un narrador, mientras la historia contada por él envuelve los planos manifiesto y latente. El psicoanalista señala este vínculo inseparable del poeta (escritor) y los sueños usando como ejemplo la diferencia entre niños y adultos:

El niño juega siempre a <<ser mayor>>; imita en el juego lo que de la vida de los mayores ha llegado a conocer. Pero no tiene motivo alguno para ocultar ese deseo. No así, ciertamente, el adulto; éste sabe qué de él se espera ya que no juegue ni fantasee, sino que obre en el mundo real; y, además entre los deseos que engendran sus fantasías hay algunos que le es preciso ocultar; por eso se avergüenza de sus fantasías como de algo pueril e ilícito (International Psychoanalytical Association [I.P.A.], 1999, p. 26).

Entre niños y adultos existe una línea claramente indivisible, es decir, su forma de jugar, mientras que el primero lo hace sin restricciones el segundo se ve reprimido, aunque ambos crean su propio mundo solamente uno es completamente libre para realizar sus deseos. Inicialmente el adulto es restringido por la realidad la cual rompe sus fantasías sexuales, laborales, familiares, sociales, sentimentales, etc., haciéndole creer que es normal no volver en acciones tales pensamientos fantasiosos. Como lo evidencia Freud, los deseos insatisfechos del individuo son el motor de las fantasías en la edad adulta:

Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria. Los deseos impulsores son distintos, según el sexo, el carácter y las circunstancias de la personalidad que fantasea. (I.P.A., 1999, p. 27)

La represión en la edad adulta es diferente de acuerdo a cada individuo, pues el ciclo de vida abarca diferentes edades incluyendo el género, sus personalidades y entorno social. Tal individuo (hombre o mujer) sueñan con objetos o imágenes que ocultan sus deseos sexuales durante sus etapas adultas, pero las fantasías surgidas dentro de sus sueños no son idénticas porque cada cierto tiempo cambia algo en menor o mayor medida, o completamente. En general, tales deseos insatisfechos

de los adultos (que en cualquier tipo de sueño son reprimidas por vergüenza en cualquiera de sus etapas) crean a la par estas fantasías satisfactorias. Sigmund Freud explica como: “los sueños nocturnos son satisfacciones de deseos, al igual de los deseos diurnos, las fantasías, que también conocemos todos” (I.P.A., 1999, p. 28).

De acuerdo a lo anterior, las fantasías que logran satisfacerse durante los sueños diurnos, poseen tanto diversidad en sus temas (lo sexual y el ansia de poder o dinero) como en la extensión de tiempo en el cual se presentan, la etapa adulta, la cual difiere de la etapa de niñez/infancia. Tomando de base ambas etapas vitales, la adulta (extensa) y la infantil (corta) se da paso a la obra del poeta, pues tal individuo es una persona adulta quien transmite a su creación las imágenes mostradas en sus sueños, tratando de develar la censura impuesta por su inconsciente, como lo hace un niño, sin tener miedo, angustia o sentir peligro a la hora de decir, pensar o hacer lo que desea.

Esto lo explica Freud, diciendo que: “de los recuerdo infantiles en la obra del poeta se deriva en último término de la hipótesis de que la poesía, como el sueño diurno, es la continuación y el sustantivo de los juegos infantiles” (I.P.A., 1999, p. 29) El psicoanalista se refiere a la expresión artística que tanto el poeta como el niño poseen, mientras que el adulto no, es decir, al crecer la libertad de crear es tratada como un obstáculo por el exterior y por el propio individuo.

La persona adulta todo lo mide, buscando beneficios, control sobre sí mismo y sobre su entorno; e igualmente al revés, la sociedad comprime sus deseos para emplearlo apegándolo a la moralidad y ley del colectivo, por ello, el juego del adulto posee reglas y fines; por el contrario quien juega a crear mundos no busca apoderarse de nada material o temporal, en ello radica otra diferencia entre adultos y niños. (Se aclara que la imaginación infantil se reemplaza por la fantasía al crecer, así que existe una sustitución en vez de una destrucción). Por eso Freud hace hincapié en que los poetas regresan a su niñez con la intención de retomarla. El psicoanalista, muestra la semejanza entre el poeta y el niño, como:

La ocupación favorita y más intensa del niño es el juego. A caso es ilícito afirmar que todo niño que juega se conduce como un poeta creándose un mundo propio; o, más exactamente, situando las cosas de su mundo en un orden nuevo (...)

Ahora bien el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; (...). Pero de esta irrealidad del mundo poético nacen consecuencias muy importantes para la técnica artística, pues mucho de lo que, siendo real, no podría procurar placer alguno puede procurarlo como juego de la infancia, y muchas emociones penosas en sí mismas puede convertirse en una fuente de placer para el auditorio del poeta. (I.P.A., 1999, p. 25)

En la cita se puede ver cómo el poeta o en este caso escritor logra adaptar, por medio de su búsqueda en el pasado infantil, su mundo ficticio al real sin ser rechazado por su auditorio o sus lectores, pues a través del arte poético o la narrativa es más fácil que la sociedad acepte lo que es reprimido o prohibido, llegando a un reconocimiento. Lo mismo ocurre con los niños quienes juegan libremente creando mundos imaginarios dentro del mundo real sin ser reprendidos por los adultos, al contrario los padres y demás familiares alimentan su imaginación. Entonces se puede apreciar tanto la conexión entre el sueño y la obra literaria, como la unión entre el poeta y el sueño, pues claramente este último es la herramienta usada por el poeta o escritor para darle vida a la obra:

Sueño + Poeta o Escritor = Obra Literaria o

Isabel Paraíso (2010) en el libro *Literatura y psicología*, igualmente hace énfasis, en la relación que guardan el sueño y la Literatura desde la perspectiva de Freud: “la bisemia de la palabra “sueño (fantasía de deseo y producto del dormir) revela, para Freud, “la esencia de los sueños”. Y con ella, la esencia de la Literatura” (p. 80). La autora entrelaza tres conceptos; el sueño, la esencia de los sueños y la Literatura, al basarse en la interpretación de Sigmund Freud con respecto a la creación resultante de la experiencia desde la niñez del poeta, aunque Paraíso es más específica al señalar qué tipo de obras literarias, como: novela y cuento.

En el mismo libro, la autora explica qué tipo de sentido conllevan los sueños de los adultos: “los sueños de los adultos “detrás de la realización de los deseos deben esconder algún otro sentido”. Ese “otro sentido” es la *expresión del*

inconsciente” (Paraíso, 2010, p. 80). Paraíso explica “la expresión del inconsciente” como el contenido manifiesto y latente del soñante ya despierto, el primero pasa a ser los recuerdos del sueño, mientras el otro se refiere al material dentro de tal sueño; y tal proceso o expresión, según la autora es develado durante las citas con el psicoanalista.

Partiendo del parafraseo anterior, el sueño en el adulto se construye de dos contenidos; conforme a la visión de Isabel Paraíso, el escritor es este adulto que refleja sus sueños en su poesía, sus novelas y cuentos, los cuales tienen un doble sentido dados los contenidos manifiesto y latente. Este mundo de fantasía, según el libro *Literatura y psicología*, creado a partir de los sueños del autor atrae al lector atrapándolo en esta otra realidad:

Por medio de la obra literaria, *el inconsciente de escritos comunica con el inconsciente del receptor*. Éste, lector o espectador, reconoce inconscientemente sus propias fantasías en las expresadas por el autor, y logra así una descarga emocional y una liberación de sus tensiones internas. (Paraíso, 2010, p. 124)

De acuerdo con la cita de la autora, tanto el autor/artista, como el receptor/lector dejan plasmadas inconscientemente sus tensiones internas o deseos frustrados tanto en los sueños como en la literatura a través de las obras literarias al crearlas y al leerlas. La unión autor, texto, lector no es similar a la que se moldea en la Teoría de la recepción, pues en el psicoanálisis no existe tal interrelación, cada uno es estudiado aparte, pero, aun así, hay una conexión entre los tres; sin el autor o poeta no existe la obra literaria, igualmente sin el lector el sentido de la obra jamás se manifiesta, y a la inversa.

Con respecto a los personajes del autor o narrador consciente en la obra literaria, quienes actúan y dialogan entre si están contruidos a través de la realidad del escritor, por ende se asemejan a los individuos reales, presentándose un efecto mimético, es decir, se duplica la realidad social: sus acciones, tradiciones, cultura, idiomas, sus diversas restricciones ante temas tabúes o prohibidos, clasificaciones de acuerdo a los estatus socio-económicos, el género, entre otros. En lo que se asemeja la obra literaria y el individuo real con quien trabaja el psicoanálisis es que la literatura creada por el escritor a partir de sus experiencias y sueños proyecta

partes censuradas de estos últimos en los personajes que él construye, ocasionando que la obra literaria actúe como un espejo recreador de su fantasía, permitiéndole plasmar sus planos manifiesto y latente por escrito. Tanto el sueño como la obra revelan los contenidos de deseos así como los motivos de los mismos.

Desde la visión de Isabel Paraíso del libro *Literatura y psicología*, los contenidos manifiesto y latente del sueño se presentan en dos etapas: “la “elaboración del sueño” (o “trabajo del sueño”, o “disfraz”), es el proceso por el cual un contenido latente, inconsciente y censurado, se convierte en contenido manifiesto, aceptable para el yo del soñante” (Paraíso, 2010, p. 82). Significa que el contenido latente al ser descifrado se convierte en contenido manifiesto de fácil acceso al “yo” o al terreno consciente. Dicho proceso es denominado como “elaboración del sueño” que en otras palabras es: “el “disfraz” del inconsciente –la distancia entre contenido manifiesto y latente” (Paraíso, 2010, p. 81).

Tal disfraz es la censura, que al ser develada ambos contenidos muestran lo cubierto por la censura. Isabel Paraíso (2010) clasifica en tres tipos a los sueños según la distancia entre los planos o contenidos: “los sueños comprensibles, dotados de un “sentido” y capaces de ser integrados en nuestra vida psíquica. Son muy frecuentes, generalmente breves, y no despiertan nuestra atención porque no nos asombran” (p. 81). Tales sueños pasan desapercibidos por el soñante pues son como las actividades realizadas a diario.

El segundo tipo de sueños, de acuerdo al libro *Literatura y psicología*, son: “coherentes y poseen un sentido claro, causan extrañeza porque no sabemos cómo incluir su sentido en nuestra vida psíquica” (Paraíso, 2010, p. 82). A estos sueños Freud presta total atención, pues aquí están presentes los contenidos o planos y los motivos de tales, los cuales impactan al soñante cuando está consciente. El último tipo de sueños, según el libro ya mencionado, son “los sueños que no tienen sentido ni son comprensibles. Aparecen como incoherentes, embrollados y faltos de sentido. La inmensa mayoría de nuestros sueños perteneces a este último tipo” (Paraíso, 2010, p. 82).

Con base en el estudio de Sigmund Freud y el “trabajo del sueño” de Isabel Paraíso es factible emplear e interpretar a partir de los planos manifiesto y latente a los cuatro narradores de los cuentos de Agustín Monsreal, pues sus acciones junto con el contexto en cada cuento son recreaciones del mundo tangible del autor.

2.3 Los mecanismos de defensa

Los planos manifiesto y latente expuestos en las fantasías de los sueños están presentes en la caracterización de los narradores, desde lo que Sigmund Freud denomina mecanismos de defensa, los cuales en términos de Calvin S. Hall (2001) en su libro *Compendio de psicología freudiana*, son:

El yo puede tratar de dominar el peligro adoptando métodos realistas para resolver el problema, o puede tratar de aliviar la angustia utilizando métodos que nieguen, falsifiquen o deformen la realidad y le impidan desarrollar su personalidad. Estos últimos métodos son llamados *mecanismos de defensa* del yo. (pp. 95-96)

Tal y como suenan estos mecanismos de defensa defienden al “yo” cuando este no puede enfrentar la realidad, calmando su angustia, ayudando al individuo cuando se encuentra afectado por su entorno sin poder decidir qué hacer; pero la consecuencia al emplear cualquier mecanismo es el impedimento para desarrollar la personalidad, pues el individuo se paraliza a sí mismo indefinidamente.

En cuanto a la angustia, Freud (1980) en el libro llamado *Obras completas del profesor S. Freud, Inhibición, Síntoma y Angustia. La neuropsicosis de defensa y otros ensayos*, explica dicho concepto así: “la angustia (...). Tiene este afecto una innegable relación con la *espera*. Es angustia *ante* algo. Le es inherente un carácter de *imprecisión y carencia del objeto*” (pp. 97-98). Tal síntoma es un tipo de trauma que reacciona ante una circunstancia potencialmente peligrosa anteriormente sufrida (perdida de algún objeto prendido al individuo por cualquier tipo de afecto), la cual el individuo tiende a reconocer, recordar y esperar.

Existen diferentes tipos de mecanismos de defensa o mecanismos desfiguradores del sueño, la autora Isabel Paraíso en el libro *Literatura y psicología* desglosa los siguientes: condensación, sobredeterminación, dramatización,

desplazamiento, figurabilidad, fragmentación, lógica del sueño, y fachada del sueño o elaboración secundaria. De acuerdo a Paraíso (2010), para Freud y a otros autores el primer mecanismo de defensa es la condensación, pues argumentan que es fundamental tanto en la poesía (la teoría literaria) como en los sueños, actos fallidos y chistes, debido a que realiza dos tareas, primero, según el libro antes nombrado:

Motiva que todos y cada uno de los elementos del sueño estén entrelazados mediante hilos asociativos que parten en dos o más direcciones. Y motiva también que las situaciones que aparecen en el sueño manifiesto estén compuestas por dos o más impresiones o sucesos. (Paraíso, 2010, p. 83)

Entonces el primer trabajo de la condensación es comprimir el denso material de plano latente para así pasarlo al plano manifiesto como una imagen o fracción pequeña, gracias a ella también existen vacíos el recordar los sueños. La segunda tarea de este mecanismo, descrita en el libro ya mencionado, es visualizar a las personas como un colectivo con resultados híbridos, es decir:

Rasgos de dos o más diferentes y atribuyéndolos a una sola, o bien dándole la figura de una y pensando en nuestro sueño el nombre de otra, o todavía representándonos exactamente la imagen de un determinado individuo, pero colocándolo en una situación en la que otro fue protagonista. (Paraíso, 2010, p. 84)

Según la cita, el soñante asocia a dichas personas como una sola exponiendo el vínculo que él forma entre ellas. El otro mecanismo de defensa, la sobredeterminación, descrito en el libro ya mencionado, “hace que una formación psíquica –imagen, idea, sueño, etc. — sea la resultante de diversas causas concomitantes, cada una de las cuales por sí misma puede explicarla” (Paraíso, 2010, p. 84).

Entonces, dicho mecanismo se refiere a una serie de causas independientes entre ellas que en conjunto resultan en una formación psíquica o contenidos del sueño. En literatura, por ejemplo, la sobredeterminación es una sobreinterpretación la cual depende de la perspectiva que el creador o poeta plasma en sus creaciones (imagen-pintura, sueño-novela e idea-escultura), pues estas posee diversas interpretaciones tanto para él como para cada uno de sus espectadores. La dramatización o transformación de una idea en una situación dramática (tercer

mecanismo desfigurador del sueño), de acuerdo a Isabel Paraíso (2010) en su libro *Literatura y psicología*, tiene dos funciones: [dar] “cuenta tanto de las fabulas que el sueño nos plantea, como de los productos literarios concretos, cuyo modo de representación es la mimesis directa” (p. 85). Tales tareas inconscientes tienen la finalidad de sacar a flote el deseo o problema del individuo a través de personajes quienes interactúan en un escenario. La primera función de este mecanismo proviene del sueño, el cual construye mediante el inconsciente una obra dramática; mientras la otra señala cómo la obra literaria es por una parte originalmente inconsciente y por la otra una elaboración consciente.

El mecanismo de defensa del desplazamiento es perfecto para el proceso de desfiguración en el doble sentido que entrelaza al plano manifiesto y al plano latente, pues, según el libro citado antes, es: “un fenómeno “económico”: la energía de la catexia se aparta de una representación y se desliza mediante vías asociativas hasta otra” (Paraíso, 2010, p. 86). Esta irrupción comunicada entre ambos planos sucede porque la imagen o sueño pasa de un lugar a otro, es decir, en lugar de permanecer en el sitio de interés para el sujeto, éste lo guía a otro, por ello se configura la percepción de su objetivo.

El desplazamiento también está relacionado con una figura retórica, la metonimia, e igualmente originó la remodelación temática, lo que en la literatura se muestra como la acción que hace el autor al exponer desfiguradamente sus experiencias en la obra narrativa. La figurabilidad o disposición visual del material psíquico, (cuarto mecanismo desfigurador del sueño), el cual es una figura o situación visual del sueño, dada representación o contenido latente (construido por lo simbólico y lo metafórico) se presenta como recuerdos de acontecimientos impactantes externos usualmente originados en la niñez. Dichas situaciones visuales tienden a oprimir, actuando desde el interior del plano latente, a la configuración de los contenidos del sueño.

El mecanismo de defensa de la fragmentación, también llamada presentación fragmentada, descrita por Paraíso (2010) en su libro *Literatura y psicología*, se define como: “la aparición en el contenido manifiesto del sueño de elementos del

contenido latente no transformados, pero sí comprimidos y desplazados, nos muestra su aplicabilidad a la Literatura, por ser procedimiento general del espíritu humano” (p. 89). Este mecanismo al no transformar el material que pasará de un plano a otro (el desplazamiento) termina por descomponer la formación psíquica. La fragmentación también es empleada en la literatura debido a su manera peculiar de presentarse en piezas, como ocurre en las novelas.

La lógica del sueño o relaciones lógicas entre las ideas latentes, señaladas como el sexto mecanismo desfigurador del sueño, representan a un conjunto de cuatro relaciones lógicas (empleadas en las obras retóricas y literarias), estas son: la analogía, un grupo de ideas o contenidos que van anexándose a una nueva comunidad (ejemplo: símil y perífrasis); la inversión o transformación en el contrario, donde el sueño expone lo contrario de lo que debe ser (como sucede en la figura retórica de la antífrasis); inexistencia de alternativa, aquí el sueño muestra una alternativa, la cual examina para luego enviar una agregación (tal proceso es según la poesía una falsa alternativa); anteposición del efecto a la causa es un especie de hilo conductor del sueño (prolepsis).

El mecanismo de defensa de la fachada del sueño o elaboración secundaria se encarga de transformar el plano latente en plano manifiesto, este proceso (de acuerdo al libro *Literatura y psicología*) es una “reelaboración del material onírico para que aparezca ante el soñante en formas de escenas relativamente comprensibles” (Paraíso, 2010, p. 90). Dicha fachada es la otra parte del trabajo del sueño, que realiza su tarea por efecto de la censura, (como los demás mecanismos) eligiendo e influenciando la raíz de los pensamientos oníricos; gracias a tal elaboración secundaria se presentan los últimos sueños nocturnos (la vigilia) e incluso se puede recordar o narrar estos sueños.

Cuando la facha del sueño llega a unificar los elementos oníricos se le denomina primera interpretación provisional inconsciente la cual es una cubierta incompleta, esta superficie se muestra de dos formas: en la primera aparecen los sueños tanto coherentes como estructurados; mientras la segunda exhibe sueños confusos. En general, siguiendo la explicación de Isabel Paraíso (2010) en su libro

mencionado antes, esta primera fachada realizada inconscientemente por el soñante “sobre su propio sueño, nos muestra la necesidad del hombre de otorgar sentido a sus creaciones: su necesidad de interpretar toda realidad que se le presenta” (p. 91).

De acuerdo a la autora Paraíso tales mecanismos de defensa del sueño o del espíritu humano se pueden denominar mecanismos del funcionamiento de la imaginación inconsciente, pues tanto se develan en los sueños como en el quehacer literario. Para ella la teoría psicoanalítica evidenció y desarrolló los recursos fundamentales del Imaginario.

2.4 Lo siniestro u ominoso

La relación entre los cuatro narradores personajes y los cinco personajes femeninos devela una búsqueda del amor de los primeros, la cual está obstaculizada por este “algo” denominado “lo siniestro” que según el psicoanalista Freud (1992), en el libro *De la historia de una neurosis infantil (en <<Hombre de los lobos>>) y otras obras (1917-1919), volumen XVII; se refiere a:*

Ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión. Ese nexo con la represión nos ilumina ahora también la definición, según la cual lo ominoso es algo, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz. (p. 241)

Lo siniestro u ominoso es este “algo familiar” que se desea encontrar en el origen de la vida anímica o psíquica (yo, ello, super-yo); ahora, este “algo” guarda relación con el proceso de represión porque está oculto como si estuviera reprimido, como lo señala el psicoanalista en el libro ya citado: “el prefijo <<un>> de la palabra [ominoso] *unheimlich* es la marca de la represión” (Freud, 1992, p. 244), pero a diferencia de tal proceso lo siniestro siempre se devela;. En cuanto a “lo antiguo a la vida anímica” es la alusión al seno materno, el inicio de la vida humana.

Entonces lo ominoso se puede presentar, como lo plantea Freud (1992), en el revivir este “algo familiar” de la infancia en una edad madura provocando una salida abrupta de una especie de castración reprimida. Aunque dicho término no se

aplica a todos los deseos reprimidos, pues lo siniestro va de la mano con otros aspectos que lo caracterizan, por ejemplo: angustia, terror, mezcla entre la ficción y realidad, repetición (eterno retorno de lo igual), y el símbolo.

Lo ominoso también está ligado a varios tipos de circunstancias, las primeras, son: la autoridad de los pensamientos, la realización de deseos forzosos generadores de heridas secretas y el regreso de los muertos; donde tales situaciones fueron “superadas” en una edad anterior a la actual de los individuos, pero que al encontrarlas de nuevo deviene el sentimiento de lo siniestro. Las segundas circunstancias provienen de los complejos de la niñez (el complejo de castración, la fantasía sobre el seno materno), pues según el libro *De la historia de una neurosis infantil (en <<Hombre de los lobos>>) y otras obras (1917-1919), volumen XVII:*

“Se trata de una afectiva represión {desalojo} de un contenido y del retorno de lo reprimido, no de la cancelación de *la creencia en la realidad* de ese contenido” (Freud, 1992, p. 248). Tales complejos provienen de una impresión causada por alguna imagen externa que revive el recuerdo reprimido afectivo del individuo, quien, nunca abandona su noción de realidad. El psicoanalista Sigmund Freud (1992), en el libro señalado antes, explica cómo la idea de lo siniestro se aplica a dos realidades diferentes, la vivencial y literaria:

La situación es diversa cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana. Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso validas en el vivenciar, todo en cuanto la vida provoca ese afecto lo produce asimismo en la creación literaria. Pero también en este caso puede el autor acrecentar y multiplicar lo ominoso más allá de lo que es posible en el vivenciar, haciendo que ocurran cosas que no se experimentarían —o sólo muy raramente—en la realidad efectiva. (p. 249)

Entonces, la realidad del escritor expone el sentimiento o efecto de lo siniestro aún más desarrollado, pues como éste emplea la “creación literaria” no se limita a reflejar solamente las experiencias de los individuos tal cual, como en el caso de la realidad vivencial; por ello Freud señala que dicho terreno literario (ficción o fantasía del escritor) es más amplio y nutrido en contraste del terreno real/cotidiano.

2.5 Configuración de la obra literaria: narrador y personaje

En la obra literaria existen dos elementos fundamentales que crean la narración: el narrador y los personajes. De acuerdo a la autora Mieke Bal (1999) en su libro *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, el narrador es un: “agente narrativo, o narrador, quiere decir el sujeto lingüístico el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto” (p. 125). Como muestra la cita este narrador es quien cuenta/narra una historia, mientras que la narración, es: “juntos, el narrador y la focalización, determinan lo que se ha dado en llamar *narración*” (Bal, 1999, p. 126). Entonces dicha relación entre narrador y focalización conocida como narración se encarga de direccionar hacia donde el narrador quiere guiar la historia, es decir, él cuenta a través de su perspectiva.

Un punto importante de la narración (del libro antes citado) es el lenguaje: “el hecho de que <<narración>> siempre haya implicado focalización se puede relacionar con el concepto de que el lenguaje forma la perspectiva y la cosmovisión, y no al revés” (Bal, 1999, p. 126). Tal lenguaje sirve para enfocar lo que se cuenta (da el orden y el sentido a la historia).

Regresando al narrador, según Mieke Bal (1999) en el libro ya mencionado, él está en primera persona, nunca en tercera: “desde un punto de vista gramatical, SIEMPRE será una <<primera persona>>. De hecho, el término <<narrador de tercera persona>> es absurdo: un narrador no es un “él” o una “ella”” (p. 127); es decir, el narrador es un “yo” o primera persona. En el libro de *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* se exponen tres narradores:

Cuando en un texto nunca se refiere a sí mismo como personaje, podremos, de nuevo, hablar de un narrador externo (NE). Ya que no figura en la fábula que él mismo narra, hablaremos de un narrador vinculado a un personaje, un (NP). (Bal, 1999, p. 128)

El primer narrador cuenta hechos de los personajes no de sí mismo, mientras que el segundo narra desde la posición de personaje. El tercer tipo: “se mantiene a parte, observa los acontecimientos, y narra la historia según su punto de vista. Un narrador de esta clase es un *testigo*” (Bal, 1999, p. 131), este narrador se encuentra dentro de la historia, pero no tiene participación durante su estancia en el escenario

que él mismo narra. Pasando a los personajes, Mieke Bal (1999) en su libro antes citado explica que: “un personaje se parece a un ser humano” (p. 87), pues: “los personajes se parecen a la gente. La literatura se escribe por, para y sobre gente” (p. 88). Como se indicó antes, los personajes al ser creados por el autor en su literatura tienden a ser parecidos a la “gente”, de lo contrario no existirá la afinidad que atrae al lector; pues tales individuos ficticios, siguiendo el libro de Bal: “no tienen una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí poseen rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica” (Bal, 1999, p. 88).

Los tipos de personajes, de acuerdo a la autora, en el mismo libro, son dos: “los personajes redondos son personas <<complejas>> que sufren un cambio en el transcurso de la historia, y continúan siendo capaces de sorprender al lector. Los personajes llanos son estables, estereotipados y no contienen/ exhiben nada sorprendente” (Bal, 1999, p. 89). El primer tipo de personaje es el que se va transformando al transgredir su estado actual, este cambio surge en todos o en varios de los niveles, personal, emocional, social, ideológico, de estatus, etc., por ello es complejo; dado este desarrollo total el lector no deja de estar pendiente del viaje del personaje. El segundo tipo de personaje nunca cambia o trasciende, él permanece en un lugar de inicio a fin.

De acuerdo a lo ya explicado antes, en el libro *Teoría de la narrativa* de Mieke Bal (1999), existen tanto tipos de narrador: externo, personaje y testigo; como de personajes: redondos y llanos; quienes se encuentran en la obra literaria con la finalidad de darle movimiento y vida a su narración. Como se mencionó antes, es a los narradores y personajes de los cuatro cuentos de Agustín Monsreal a quienes desde la teoría de Bal se les aplicará la perspectiva psicoanalítica de Sigmund Freud, junto con otros autores tanto especializados en tal estudio como quienes sean de apoyo durante el desarrollo interpretativo.

Los cuatro narradores personajes, siguiendo la clasificación de Mieke Bal, tienden a develar ciertas características particulares de su personalidad, que los marcan como tipos de personajes redondos o llanos; algunas de ellas, son: oportunismo, timidez, violencia, voluntad propia, anhelar una vida estable para ellos

y sus parejas, temer a la soledad, depender de su compañera o madre, algunos viven atormentados o con trastornos mentales. Estos (NP) tienden a dejarse llevar por las acciones y decisiones de sus compañeras, pues aparentemente les conviene el trato recibido por ellas, pero, aunque esto ocurre, dichos (NP) siempre conservan su individualidad sin adaptarse al de los personajes femeninos, permaneciendo en la realidad, a diferencia de ellas quienes son pintadas (según la visión de cada narrador personaje) como una ficción.

La clasificación de los narradores personajes se lleva a cabo desde la teoría narratológica de Mieke Bal, mientras que para clasificar los roles femeninos se emplea la visión sociológica de la autora Marcela Lagarde, dado que ella realiza un estudio sobre las diferentes clases de mujeres, el cual puede adaptarse a los personajes femeninos.

2.6 La búsqueda infructuosa del amor de los cuatro narradores personajes

De acuerdo a la interpretación de los cuatro narradores personajes, desglosada antes, ellos desean tener una relación sexual y/o amorosa con los personajes femeninos, aunque, según la narración de cada cuento, existe un obstáculo que les imposibilita llevar a cabo sus deseos; y tal impedimento es denominado por Sigmund Freud como “lo siniestro”.

Para explicar el tipo de amor sufrido por los personajes masculinos se emplea el libro de Platón, los *Diálogos*. En su obra se encuentra un apartado, el “Banquete”, aquí se describe el recuerdo sobre un banquete donde fueron compuestos encomios para el dios Eros o del amor, con el propósito de separar y develar el origen, y significado tanto del dios como del amor. Aunque aquí sólo se toma en cuenta el concepto de este último. Según el filósofo existen tres tipos de amor: del hombre hacia los dioses, entre los mismos hombres y entre o hacia los seres vivos e inanimados. Ahora, se emplea el segundo tipo de amor porque encaja con los mostrados en las relaciones de los narradores personajes (del libro antes mencionado), así:

El que está enamorado de un carácter que es bueno permanece firme a lo largo de toda su vida, al estar íntimamente unido a algo estable. (...) Ésta es, pues, la razón por la que ordena a los amantes perseguir y a los amados huir, (...) por esta causa se considera vergonzoso (...) dejarse conquistar rápidamente, con el fin de que transcurra el tiempo, que parece poner a prueba perfectamente a la mayoría de las cosas(...). Nuestra norma es (...) en caso de los amantes, era posible ser esclavo del amado voluntariamente (...). Es preciso (...), que estos dos principios, el relativo a la pederastia y el relativo al amor a la sabiduría y a cualquier otra forma de virtud, coincidan en uno solo, si se pretende que resulte hermoso el que el amado conceda favores al amante. (Platón, 2010, p. 713)

Según la cita las personas enamoradas tienen dos maneras de expresar su amor: los amantes, ellos persiguen a los que aman volviéndose sus esclavos; y los amados quienes huyen de los primeros dejándose servir como los amos. Entonces el enamorarse es igual a estar en una relación amo-esclavo. Tal unión resulta equitativa, pues ambas partes dan y reciben; e incluso existen varios tipos de relaciones amorosas o formas de virtud, por ejemplo: pederastia (respecto a la belleza, e inteligencia que van desarrollando los adolescentes) y sabiduría; tales uniones reciben el nombre de virtudes porque conllevan a un fin positivo, bueno o bello, el cual es la complementación, es decir, tanto los amantes como los amados buscan en el otro llenar una carencia o necesidad propia.

Platón, ejemplifica este deseo de los enamorados de ser uno a través de la imagen del andrógino; concebido como el primer ser humano, éste era la unión del hombre y la mujer en un cuerpo, creando así otro sexo, pero fue partido en dos, por ende las mitades masculinas y femeninas buscan reintegrarse. Entonces, ambas ideas (los amantes y el andrógino) tienen como objetivo explicar el concepto del amor humano, el cual para el filósofo en su libro los *Diálogos*, significa: “el nombre para el deseo y persecución de esta integridad” (Platón, 2010, p. 724).

Aplicando la idea de Platón sobre el amor entre humanos a las relaciones de los cuatro narradores personajes, estas se conciben como uniones insatisfactorias pues ninguno de ellos puede llevar a cabo el convenio de dar-recibir equitativamente con los personajes femeninos, por ende dichos (NP) no llegan a complementarse, truncándose su búsqueda del amor materno, amoroso-erótico, amor ideal o deseo sexual.

3 LA INTERPRETACIÓN SOBRE LAS RELACIONES ENTRE LOS CUATRO CUENTOS

3.1 “EN EL CAUTIVERIO”

Aquí se muestra a un personaje masculino (NP) que sufre de una sensación de malestar grotesco que lo inmoviliza, a esta esencia él le otorga una figura y un género, “ella”, describiéndola como un minúsculo animal repugnante que lo acosa físicamente e incluso se adentra a su espacio durante las noches mientras el narrador personaje duerme, haciéndole experimentar sensaciones que siegan sus sentidos y lo hunden en un oleaje de incertidumbre. Como el narrador personaje tiene sentimientos de rechazo y aceptación hacia dicha criatura debido al deseo sexual que siente por ella y al miedo que le genera esta misma atracción física, él lleva a cabo una estrategia para matar al personaje femenino, pero fracasa cuando ella termina poseyendo su cuerpo.

3.1.1 Descripción narratológica de los personajes: narrador personaje y personaje femenino

El narrador del cuento está en primera persona, según Mieke Bal en su libro *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, se le denomina narrador personaje. Para aclarar, a los cuatro narradores se les nombrara así. Como tal el personaje masculino no posee un nombre, pero es identificado su género gracias al lenguaje del cuento; dadas las situaciones de contacto físico que el narrador personaje muestra al despertar de sus sueños y alguna que otra palabra terminada en “o” como se ve al inicio de la historia, en las palabras indefenso, debilitado y solo: “su compañía vino a ser una especie de consuelo; saber que no estaba solo, que había algo que respiraba y se movía a mi alrededor era bueno, me ayudaba a sobrellevar el encierro” (Monsreal, 1998, p. 38).

De acuerdo a Bal, en el mismo libro, existen dos tipos de personajes: redondos (complejos) y llanos (estereotipados). Este narrador es un personaje redondo, pues sufre un cambio marcado a la mitad y al final del cuento. El personaje

masculino inicialmente experimenta una reacción inmediata de rechazo al conocer al personaje femenino que le causa repulsión visual, pero a medida que su relación avanza este narrador personaje se acostumbra a la peculiar belleza de ella. Tal rechazo-costumbre experimentado por el narrador personaje hacia el personaje femenino proviene del hecho de que él no puede aceptar esta atracción a un ser repulsivo, por ende el personaje masculino se niega a intimar sexualmente con ella.

Respecto al personaje femenino se identifica su género debido a la narración:

La primera vez que la vi, su aspecto me produjo una repulsión tan grande que tuve deseos de aplastarla: pero se posaron en los míos sus ojos... Y poco a poco me fui habituando a ella, a oírla corretear, a mirarla mirándome desde su rincón. (Monsreal, 1998, pp. 38-39)

Con la cita se visualiza a un ser femenino por las palabras terminadas en “a” y porque el personaje masculino le dice “ella”. El personaje femenino es, como indica Mieke Bal en su libro *la Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, un personaje redondo, dado que su apariencia física mostrada en la historia no cuadra con los estereotipos de los personajes llanos, pues es una especie de personaje repulsivo, quien va mostrando fragmentariamente su forma, junto con sus instintos animales y sexuales. Y al final del cuento ella logra volverse uno con el personaje masculino, mejor dicho poseerlo, significando esto un cambio en su forma física e instintiva.

3.1.2 Personaje femenino

Este personaje es presentado por el narrador como un ser sin belleza, por ello, la forma de describirla en el cuento es la clave para crear la imagen de su apariencia y acciones, ella tiende a mostrarse casi desnuda desde el inicio hasta el final de la historia, vistiendo solamente una falda: “pero será en las faldas de una pared donde exhalará el último chillido” (Monsreal, 1998, p. 40). Tal cita posee connotación sexual por la manera en que la narración presenta a los dos personajes inmersos en un ambiente de acoso sexual (por parte del personaje femenino al personaje masculino), quienes permanecen en un encierro.

En este cautiverio el espacio se transforma en el personaje femenino, pues en todos lados el narrador personaje la encuentra escondida o a su asecho. Trasladando esta explicación a la cita anterior, la imagen queda de la siguiente forma: la pared es parte del cuerpo del personaje femenino, mientras las faldas es la prenda que ella usa. Un punto esencial del cuento, es explicar la necesidad del autor a presentarla casi sin prenda alguna, posiblemente porque la imagen del personaje femenino es narrada fragmentariamente; se exponen piezas de su cuerpo en posiciones o movimientos desagradables visualmente:

Vital, elástica, imbatible, blandiendo amenazadora su hocico alargado y desafiante, dispuesta para el combate, ostentando una gran confianza en sí misma, la seguridad que da el saber quién está dotado de las mejores armas, las más precisas y contundentes, esa seguridad de quien conoce de antemano que saldrá triunfante. (Monsreal, 1998, p. 40)

Como el personaje femenino es astuto tiende a acorralar a base de tentaciones a su presa (el narrador masculino), mostrando sus lugares más sensibles e íntimos, escondidos en su propio cuerpo, no sólo muestra las esquinas y entradas al interior de su morada física también desea apoderarse de la conciencia de su débil invitado, atrapando al personaje masculino e impidiéndole que despierte de su seducción. El personaje femenino es una criatura rastrera cuyas fauces hambrientas se ubican en la parte más baja y sensible de su cuerpo.

El deseo del personaje femenino evidencia un yo guiado por la aceptación de sus deseos físicos y de dominio a través del personaje masculino que va siendo devorado por el placer que ella le provee: “Estaba paralizado, luchando por surgir de ese sopor que me dominaba, de ese abismo que absorbía mis sentidos y los laceraba” (Monsreal, 1998, pp. 39-40). El otro aspecto del personaje femenino es la desvergüenza con la que muestra su acto de casería sensual dejando así expuesto su conocimiento sobre seducción mediante estrategias de control:

Decidí mantenerme despierto y alerta, más al cabo de unos minutos una suerte de adormilamiento se apoderó de mí. Entonces la sentí trepándome por el costado, sentí el asqueroso contacto mórbido de su vientre, y la frialdad áspera y morosa de su cola, y la baba que su hocico iba sembrando en mi piel. (Monsreal, 1998, p. 39)

Se visualiza esta madurez sexual por parte del personaje femenino con más énfasis debido a la postura estoica que adopta su pareja (la presa), quien evade este espacio de intimidad. Juntando las piezas físicas, de carácter y las acciones del personaje femenino para satisfacerse a sí misma imponiendo un control sobre el otro (personaje masculino), se plantea que la historia muestra las etapas del acto íntimo entre una pareja, pero es una unión desigual, dado que ella posee más madurez sexual a diferencia del personaje masculino:

Me vuelvo hacia el rincón y encuentro, tercas frente a mis ojos, las dos pelotitas brillantes de los de ella, mirándome, con esa quietud oscura, esa penetrante fijeza. Mis parpados comienzan a hacerse pesados, a vencerse. (...) En la brevedad legamosa del sueño sentí el agudo raspar de sus pisadas, su fetidez, su empecinada presencia hurgando las partes todas de mi cuerpo, precisa, minuciosamente. (Monsreal, 1998, p. 38)

Aquí se nota la necesidad del personaje femenino por el contacto físico. En esta otra cita la toma de control sexual de ella sobre su pareja es más profunda:

Después comencé a hablarle. Creo que nadie supo mis pensamientos como ella, nadie fue capaz nunca de comprender como ella: en su mutismo y quietud recibía la mejor respuesta a mis palabras. Le confesé que estaba arrepentido de aquel primer impulso de rechazo y, contemplándola, me convencí de que la belleza es únicamente cosa de costumbre. (Monsreal, 1998, p. 39)

Aquí el personaje femenino tiene acceso al cuerpo del narrador personaje al penetra su juicio y pensamientos.

3.1.3 Rol individual y grupal del personaje femenino

De acuerdo a la descripción del narrador sobre el personaje femenino, se le caracteriza como la **mujer amante**, debido a sus rasgos: el dominio sexual, la astucia para envolver en sus fauces a su presa y la desvergüenza al mostrarse sin pudor (este último elemento ninguno de los otros personajes femeninos lo posee); y la unión de los tres genera una madurez sexual bastante notoria para una amante joven, debido a esta afirmación se le clasifica como parte de las **mujeres amantes**.

3.1.4 Narrador personaje masculino

3.1.4 Plano latente y manifiesto del narrador personaje

El narrador personaje es el otro ser que interactúa en el juego de acoso dirigido por el personaje femenino, prácticamente es un objeto de deseo para esta criatura femenina. No aparece como tal la descripción física del personaje masculino, pero a través de su comportamiento puede crearse tanto su apariencia como su caracterización. Él es un personaje característicamente pasivo, a veces agresivo y oportunista, quien se describe como una auténtica presa. El narrador personaje tiende a estar preocupado en todo momento, pues desde el inicio de la historia se encuentra en un doble encierro: el primero cuando señala que está en un reclusorio y el segundo provocado por el personaje femenino:

Advierto cómo gradualmente desciendo a la hondura del silencio, y me hallo de pronto en la cima de un altísimo promontorio, indefenso ante la obstinada visión de las tinieblas, debilitado por el vértigo del abismo; y caigo, caigo; mi carne se desgarrar y cercena y se siembra mi sangre en la tierra que va abriéndose bajo mi peso; caigo, infinitamente; continuo cayendo, cayendo... (...) Todas las noches sus ojos puestos en mí, obsesivos, obligándome al sueño

En un principio no le di importancia, juzgue natural que hubiese una, en reclusorios de este tipo siempre hay. (Monsreal, 1998, p. 38)

Este narrador personaje tiene el aspecto de ser alguien pasivo, quien no está preocupado por ser el dominante en esta relación de acoso, más bien lo que trata de resolver repetidas veces es no dejar nublar su conciencia ante el proceso de seducción que lo arrastra a perder el juicio, dejándolo inconsciente o en fase casi onírica (condición semi-dormida o semi-despierta). Sigmund Freud (2011) en su libro *Introducción al psicoanálisis* explica el sueño como una forma de presentar los objetos de deseo y las relaciones sexuales para lograr ver los verdaderos deseos reprimidos aunque con censura. Por ejemplo, el psicoanalista en el mismo libro describe cómo las partes íntimas del hombre y la mujer son sustituidas por objetos que simbolizan lo mismo:

La parte principal y la más interesante para los dos sexos es el aparato genital del hombre, esto es, el pene, halla en primer lugar sus sustituciones simbólicas en objetos que se le asemejan por su forma, tales como bastones, paraguas, tallos,

árboles, etc., y después en objetos que tienen, como él, la facultad de poder penetrar en el interior del cuerpo y causar heridas: armas puntiagudas de toda clase. (Freud, 2011, p. 93)

En cuanto a la característica de ser oportunista del narrador personaje, radica esencialmente en dejar a propósito que el personaje femenino sea quien cace y desee la unión sexual de ambos personajes, ocultando así la atracción sexual que siente por ella. Pasando a la continua cacería, se muestra cómo el personaje masculino, hace uso del mismo juego que el personaje femenino emplea en él, mientras ella juega a cazar a su presa, él juega a ser la presa. El juego sólo es divertido, según la perspectiva del narrador masculino, para el personaje femenino, pues el mismo narrador dice sentirse en continuo sufrimiento por sus miradas, la sombra de ella al pasar o cuando sueña semi-despierto:

Giro en un intento de precisarla en un lugar, determinarla, pero su sombra se extiende a todos los rincones, reptá, pirueta grotesca, se descuelga del techo, contra mí, inaudita, sobre mí, voraz, y de pronto no soporto más la infinita opresión y se deslindan los cordones de mi garganta y lanzo un alarido que concluye sólo cuando estoy totalmente doblegado, comprimido dentro de esta prisión minúscula y grisácea. (Monsreal, 1998, pp. 40-41)

Esta relación de cacería realmente parece supervivencia animal, pues el personaje masculino explica que no disfruta ni de la seducción ni del acto sexual con el personaje femenino; así como la presa de algún animal tampoco es feliz al ser la comida del depredador.

Para dilucidar la caracterización del personaje masculino, se comienza exponiendo la imagen del personaje femenino quien muestra sin pudor su cuerpo al narrador personaje, y a la mismo tiempo es descrita como un ser que crea su propio cautiverio. Marcela Lagarde (2014) en su libro *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, explica la función del cuerpo de la mujer, la cual es similar a la del personaje femenino:

El cuerpo de la mujer es el espacio de deber ser de la dependencia vital y del cautiverio, como forma de relación con el mundo y de estar en él, como forma del ser social mujer y de la existencia de las mujeres particulares. Cada cautiverio es a la vez, dialécticamente, espacio de opresión y de libertad. Es espacio de libertad, porque en él la mujer es de manera plena. (p. 174)

La autora usa esta explicación para mostrar cómo sufre la opresión en diversos ámbitos la mujer en las manos del hombre, aunque aquí se usará de forma distinta. De acuerdo al narrador personaje, el personaje femenino intenta encerrarlo dentro de sí, en este espacio oculto entre las fauces bajas del cuerpo femenino. Siguiendo la explicación de Lagarde sobre el cautiverio, el personaje femenino no está cautivo por opresión del personaje masculino o aplastado por el dominio de un otro; el tipo de encarcelamiento que ella representa es diferente, pues elige ser vista como un encierro aislado y lo hace desde su territorio sexual, al igual que en los terrenos consciente e inconsciente de su pareja.

Pasando a otro punto la autora explica (en su libro antes mencionado) el terreno de la libertad sexual en la mujer como una forma de poder corporal parecido a la idea sobre este tipo de personaje femenino experimentado en la cacería de la seducción: “el poder de las mujeres emana de la valoración social y cultural de su cuerpo y de su sexualidad” (Lagarde, 2014, p. 199). La cita se refiere a la imagen tradicional de la mujer en la sociedad, pues dependiendo de su edad y experiencia adquiere poder para sí misma e igualmente sobre otros.

En el caso de las mujeres con experiencia sexual, ellas poseen gran valor físico y sexual dada su imagen atractiva y dominante. En el libro *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas* de Marcela Lagarde (2014), aunque más categorizada, se puede ver dicho valor: “las prostitutas son las únicas mujeres a quienes se considera y se valora como poseedoras de la sabiduría del erotismo” (p. 218).

Se toman ambas citas por dos palabras claves: poder y sabiduría, ambos puntos se reflejan muy bien en este tipo de personaje femenino, pues el poder viene de ejercer dominio sobre la otra persona; en el caso de la sabiduría se diría que es más inteligencia. El personaje femenino expone su apariencia completa al combinar su dominio, con su astuta inteligencia y seducción sexual. Debido a esta triple combinación, es evidente como ella usa su cuerpo para engatusar y envolver al otro, saciando así su hambre de deseo, ejemplo de ello son sus acciones: seguir a su pareja con la mirada, el uso del contacto físico cuando está semi-dormido y al

escuchar los pensamientos más íntimos del personaje masculino. Como diría el autor Georges Bataille (2013) en su libro *El erotismo*: “el erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre” (p. 33), siendo más específicos de la mujer, o en este caso del personaje femenino quien usa este erotismo o seducción en el personaje masculino.

Tomando en cuenta los tres elementos de caracterización del personaje femenino, el personaje masculino recrea la imagen de una criatura rastrera, oscura, con extremidades numerosas para aprisionar a su objeto de deseo (pareja). Englobando las características anteriores y complementándolo con las citas expuestas del cuento se puede deducir que el personaje femenino es un animal o alimaña pequeña todo lo contrario a la figura de una mujer, pues el personaje masculino nunca menciona algún atributo femenino o su nombre, o algo que ella posea que sugiera feminidad, a excepción de su falda.

Ya expuesta la forma del personaje femenino, desde el enfoque del narrador, se puede dar paso a los dos mecanismos de defensa: condensación y fragmentación; los cuales hace uso el personaje masculino, debido a la censura, para distorsionar la imagen que tiene el otro personaje. Se empieza con el mecanismo de la condensación, en el libro *Literatura y psicología*:

La “condensación” del sueño explica también la creación de “personas colectivas y mixtas”, así como los productos híbridos. (Para trasvasar este mecanismo al mundo de la cultura, pensemos en la Mitología, y en la formación de seres como centauros, sirenas, la Esfinge o la Medusa). (Paraíso, 2010, p. 83)

Este mecanismo produce la imagen de un ser híbrido el cual es creado en el sueño del soñante, quien comprime todo sus deseos y miedos reprimidos en un ser externo a él, dándole forma inhumana. En la historia el narrador está configurando al personaje femenino a través del mecanismo de condensación como un animal o alimaña, al deformarla desde su inconsciente provocando que su visión consciente no la perciba como una figura femenina.

Tomando de partida la afirmación anterior existe un enunciado peculiar sobre el cual gira la caracterización, la historia, la construcción de ambos personajes y el mecanismo de defensa del narrador masculino: “le confesé que estaba arrepentido

de aquel primer impulso de rechazo y, contemplándola, me convencí de que la belleza es únicamente cosa de costumbre” (Monsreal, 1998, p. 39). La cita describe el encuentro inicial de ambos personajes e igualmente expone el primer rechazo del narrador hacia el personaje femenino.

En ese momento el personaje masculino muestra su mecanismo de defensa frente al personaje femenino, pues ella se vuelve el objeto peligroso del cual el narrador huye al inicio, pero enseguida pasa a ser un ser asqueroso con una peculiar belleza: “contemplándola, me convencí de que la belleza es únicamente cosa de costumbre” (Monsreal, 1998, p. 39). El narrador masculino da pauta a la siguiente idea, cambiar su significado de belleza al cual estaba acostumbrado (concepto implantado), aparentemente antes de relacionarse con esta criatura femenina.

Desde esta visión el personaje masculino está diciendo que su nuevo símbolo de belleza es este personaje femenino, aclarando voluntariamente su desapego a su primer referente de belleza. De hecho el personaje femenino siempre tuvo esta apariencia de ser rastrero, pero los lapsos donde es bella o es repulsiva se deben a la perspectiva del personaje masculino la cual radica en los momentos cuando la rechazaba o aceptaba gracias al efecto del deseo sexual.

Se señala que tanto la relación entre los dos personajes basada en el mecanismo de defensa reflejado por el narrador personaje al personaje femenino como la imagen de la misma nunca cambian, pues jamás vuelve a ser una mujer; siempre (desde la percepción del narrador) es un ser pequeño que mora en los lugares oscuros y su unión seguirá siendo de acoso sexual.

Al dilucidar el enunciado sobre acostumbrarse a la belleza ya se puede pasar al otro, como el personaje femenino (según el narrador) emplea el contacto físico consecutivamente para lograr intimar con el personaje masculino: “trato de liberarme del enorme peso que me sujeta a la larga parte posterior y me escucho chillar y la miró observándome desde la cama, inmóvil, serena, satisfecha de poseer por fin mi cuerpo” (Monsreal, 1998, p. 41). Aquí el narrador personaje aclara que esa es la única vez que ella lo poseyó, por ende las demás veces que estuvieron en

contacto nunca se llegó a una culminación. Desde la narración del cuento se nota cómo el personaje masculino tiene un cambio pero no para mejorar, pues su mecanismo de defensa, la condensación, se fortaleció cuando ambos personajes se unieron en el acto sexual. Para el narrador masculino esta situación es alarmante, dolorosa y peligrosa, pues es invadido por otro ser. Aunque este cambio no señala un retroceso o estancamiento para el personaje masculino al dejarse dominar por este animal repulsivo: “trato de liberarme del enorme peso que me sujeta” (Monsreal, 1998, p. 41).

Según la cita, el personaje masculino sintió con su cuerpo como el objeto al que tanto miedo expresaba se adueñó de su exterior e interior, es decir, él aún no digería la imagen de belleza que deseaba re-significar en su inconsciente, pues al inicio de la narración él solamente se figuró tal idea en su yo consciente.

El mecanismo de defensa de la condensación evidencia la angustia del personaje masculino de abandonar su primer concepto de belleza y el canal para lograr disfrazarlo e igualmente descubrirlo fue el personaje femenino: la mujer-animal, configurada por la censura que él hace desde sus instintos sexuales y el miedo a ser poseído por ella. Dicha afirmación se nota cuando el narrador masculino expulsa desde su inconsciente toda la parte negativa (contrario a su concepto de belleza) del personaje femenino, como; lo feo, asqueroso, grotesco, baboso o desagradable:

Me vuelvo hacia el rincón y encuentro, tercas frente a mis ojos, las dos pelotitas brillantes de los de ella, mirándome, con esa quietud oscura, esa penetrante fijeza. Mis parpados comienzan a hacerse pesados, a vencerse. (...) En la brevedad legamosa del sueño sentí el agudo raspar de sus pisadas, su fetidez, su empecinada presencia hurgando las partes todas de mi cuerpo, precisa, minuciosamente. (Monsreal, 1998, p. 38)

Como tal el personaje masculino proyectó todo lo carente de belleza en el personaje femenino, por eso su deseo sexual se muestra reprimido; aquí él hace uso de otro mecanismo de defensa, la fragmentación, al censurar las partes femeninas del ella, e igualmente al mostrarla casi sin ropa. Tal mecanismo es descrito por la autora Isabel Paraíso (2010), en su libro *Literatura y psicología*, así:

Fragmentación o representación fragmentada: “el contenido del sueño no consta exclusivamente de situaciones, sino que encierra fragmentos inconexos de cuadros visuales, discursos y hasta trozos de ideas no transformados”. (...) En palabras de Freud: “sufre este material psíquico [latente] una compresión que lo condensa; una fragmentación y un desplazamiento interno, que crea nuevas superficies [manifiestas]”. (p. 88)

La autora en esta cita explica que los sueños no sólo muestran escenas completas de lo deseado, igualmente expone imágenes visuales incompletas sin conexión, en todo caso pedazos de la escena(s) dispersas. Cuando señala los trozos de ideas no transformadas indica que la imagen visual no se muestra totalmente, y no se sabe en un primer momento qué forma tiene tal situación o idea que se está censurando. Este mecanismo de fragmentación el narrador personaje lo presenta en la imagen física del personaje femenino; sus ojos como dos pelotitas, su parte inferior como la frialdad de una cola, su boca como la baba de un hocico, su tacto como pisadas y su olor como fetidez.

Se marca con base a los dos mecanismos de defensa, la condensación y la fragmentación que el personaje masculino no tuvo un cambio evidente por el tajante final de la narración, dado que apenas se encontraba en la resistente aceptación del personaje femenino, en todo caso no llegó a consumir ambos lados de la imagen femenina, esta consolidación de la parte repulsiva con la bella. Con lo expuesto en la historia y lo desglosado en esta explicación, el personaje masculino no quería aceptar que el concepto de belleza y deseo sexual es lo repulsivo. Lo bello es algo imperfecto, a lo que no se está acostumbrado.

3.1.6 Relación del narrador presa con el personaje femenino, la mujer amante

Tomando en cuenta, la belleza repulsiva y deseo sexual que el narrador personaje percibe del personaje femenino, su postura ante dicha relación se expresa de dos maneras: aceptación-rechazo. El narrador masculino cruzó ambos caminos, pero lo hizo a medias, y el cierre del cuento llegó antes de que él se decidiera por alguna vía: “trato de liberarme (...) y la miro observándome desde la

cama, inmóvil, serena, satisfecha de poseer por fin mi cuerpo” (Monsreal, 1998, p. 41). Un aspecto a destacar de la cita es cómo el narrador deja que el personaje femenino sea quien guíe y culmine satisfactoriamente para sí misma el acto sexual, que se asemeja a una cacería. Tal interpretación se aprecia desde el psicoanálisis de Freud con los conceptos de Tanatos y Eros; explicado por Norman O. Brown (1980), en el libro *Eros y Tanatos, el sentido psicoanalítico de la historia*; desde el enfoque del sadismo:

El sadismo representa una extroversión del innato instinto de la muerte, una transformación del deseo de morir en el deseo de matar, transformación realizada por Eros para reducir la innata tendencia de autodestrucción en el organismo y convertirla en un útil aliado de la tarea erótica de mantener y de enriquecer la vida. (p. 100)

Aquí se maneja al sadismo como la dualidad entre Eros y Tanatos, por una parte el Tanatos es el instinto de muerte, mientras que el Eros es el instinto de vida, como ambos conceptos son los dos lados de la moneda, dichos instintos están obligados a convivir juntos, por ello la destrucción de Tanatos es calmada con la perduración de la vida de Eros. Y al convenio trazado por ambos es denominado erotismo, vital en las relaciones sexuales.

Se toma ambos conceptos de Eros y Tanatos por su dualidad la cual se ve reflejada igualmente en la relación de acoso entre el personaje masculino y el personaje femenino, quienes en lugar de parecer una pareja seduciéndose se ven como cazador y presa tendiéndose trampas, esperando a ver quién de los dos pierde ante el otro, pues ambos desean ganar:

Cuando conseguí abrir los ojos, se colaba por todas las rendijas la claridad de la mañana. Entonces resolví exterminarla.

Me procuro los viejos cajones de madera olorosa a jabón y un desmatado palo de escoba. Entro con ellos en la celda y estudio el sitio más estratégico para colocarlos. Exploro con la vista el reducido campo donde procederá la contienda; mido la longitud del salto que tendré que dar y preveo la celeridad de la carrera de ella. Su agujero está casi en la esquina de la escuadra que forman las dos paredes. Dispongo un cajón a izquierda y otro a derecha. Anulo la posibilidad de que intente un trayecto de frente; ella avanza siempre con el lomo pegado a la pared ---así se nutre, supongo, de tranquilidad--. (Monsreal, 1998, p. 40)

Según esta cita no se busca la preservación de la vida (Eros) de los dos personajes, sino la destrucción (Tanatos) de ambos; por ende la relación de los dos personajes es de sobrevivencia. Tal unión entre Eros y Tanatos, se emplea en la noción de pulsión, la cual tiene diversas funciones, pero aquí se centrará en una que, de acuerdo a Sigmund Freud; en el libro *Moisés y la religión monoteísta, Esquema del psicoanálisis y otras obras (1937-1939), volumen XXIII*; se divide en dos pulsiones esenciales:

Eros y pulsión de destrucción. (La oposición entre pulsión de conservación de sí mismo y de conservación de la especie, así como la otra entre amor yoico y amor de objeto, se sitúan en el interior del Eros.) La meta de la primera es producir unidades cada vez más grandes y, así, conservarlas, o sea, una ligazón {Bindung}; la meta de la otra es, al contrario, disolver nexos y, así, destruir las cosas del mundo. Respecto de la función de destrucción, podemos pensar que aparece como una meta última transportar lo vivo a un estado inorgánico; por eso también la llamamos *pulsión de muerte*. (Freud, 1975, p. 146)

La cita expone cómo funcionan las pulsiones de vida y muerte. La pulsión de Eros tiene dos funciones; la unión placentera de las zonas erógenas del cuerpo humano, es decir, las relaciones sexuales, y a esta pulsión sexual Freud la concibe como libido; la otra función es la de procreación, los hijos.

En general las dos funciones de esta pulsión son las del continuo goce y creación de vida; e incluso se destapan otras dos que van ligadas, provenientes de este amor a vivir: amor a uno mismo y hacia el otro. La pulsión de Tanatos, se encarga de lo opuesto: durante, las relaciones sexuales la satisfacción se vuelve en cierto punto peligrosa, quienes se unen se sienten al filo de la muerte; su otra finalidad viene enlazada al término de la vida. De esta última se desprenden dos pulsiones: odio a uno mismo y al otro.

Aplicando estas pulsiones de vida–muerte en los dos personajes, se puede ver como su relación va de un polo a otro, a veces parecen acostumbrarse a vivir juntos, pero otras priorizan el des acostumbrarse a vivir así dirigiéndose a la destrucción del otro. Aquí *Eros* y *Tanatos* juegan dos papeles en cada personaje; protección-destrucción o muerte-vida.

Se debe aclarar que sólo el narrador personaje describe muy bien cuando le parece necesario o no convivir con el personaje femenino, aunque en el caso de ella no es claro, pues no tiene voz en la historia.

Al haber dilucidado las dos ideas que censuraba el narrador detrás de los dos mecanismos de defensa, junto con los estados y pulsiones de *Eros* y *Tanatos*, se puede notar que el personaje masculino no era una presa, también participaba como depredador, aunque pasivo, pues en ningún momento rechazó o eliminó al personaje femenino, sino que se dejaba acosar o seducir por este animal. Conforme a los aspectos sobre *Eros* y *Tanatos*, desglosados anteriormente, la estructura psíquica del narrador es la perversión, pues de acuerdo al libro *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora), tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905), volumen VII*; tal estructura es descrita, como:

Si la perversión no se presenta *junto a* lo normal (meta sexual y objeto) cuando circunstancias favorables la promueven y otras desfavorables impiden lo normal, si no que suplanta {*verdrängen*} y sustituyen a lo normal en todas las circunstancias, consideramos legítimo casi siempre juzgarla como un síntoma patológico; vemos este último, por tanto, en la *exclusividad* y en la *fijación* de la perversión. (Freud, 1992, pp.146-147)

La cita explica que la perversión ocurre cuando lo que se considera normal tanto en el fin como en el objeto sexual pasa a ser sustituido por lo anormal o el llamado síntoma patológico. Por lo descrito en las características del personaje masculino, tal sustitución de lo normal a lo patológico se nota en un leve lapso (al final de la historia durante el acto sexual): “trato de liberarme del enorme peso que me sujeta a la larga parte posterior y me escucho chillar y la miró observándome desde la cama, inmóvil, serena, satisfecha de poseer por fin mi cuerpo” (Monsreal, 1998, p. 41).

La cita parece mostrar todo lo contrario de la estructura psíquica otorgada al narrador personaje, pero no es así, aquí el personaje masculino niega a través de sus pensamientos dicho goce sexual, pero al igual que la criatura carente de belleza, ambos están satisfechos de poseerse reflejándolo con su cuerpo.

Prosiguiendo con la parte sexual expuesta entre los personajes, el libro *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora), tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905), volumen VII*; explica como la perversión/perversiones trabajan desde las pulsiones sexuales destrozando las barreras de la conciencia o poderes anímicos llamadas vergüenza y asco, para instaurarse en el “yo” sustituyendo lo sexualmente normal:

El estudio de las perversiones nos ha procurado esta intelección: la pulsión sexual tiene que luchar contra ciertos poderes anímicos en calidad de resistencias; entre ellos, se destacan de manera más nítida la vergüenza y el asco. (...) estos poderes han contribuido a circunscribir la pulsión dentro de las fronteras consideradas normales. (Freud, 1992, p. 147)

Siguiendo esta explicación, tal proceso de lo normal a lo anormal sucede de forma muy evidente en el personaje masculino:

La primera vez que la vi, su aspecto me produjo una repulsión tan grande que tuve deseos de aplastarla: pero se posaron en los míos sus ojos... Y poco a poco me fui habituando a ella, a oírla corretear, a mirarla mirándome desde su rincón. (Monsreal, 1998, pp. 38-39)

El narrador personaje señala como pasó de ver con repulsión (poderes anímicos de vergüenza-asco) y deseos de matar al personaje femenino a habituarse y encariñarse con dicho ser (perversión). Esta situación de rechazo-costumbre pasa un par de veces hasta que el narrador acepta la unión sexual y por tanto el goce, es decir, elige su personalidad anormal por sobre la normal ya destruida.

3.1.7 Caracterización del narrador personaje

Conforme a los elementos del narrador masculino (pasividad, agresividad y oportunismo) los cuales son desarrollados desde los mecanismos de defensa, condensación y fragmentación; su personalidad se constituye como una perversión, por ello le corresponde el nombre de **narrador presa**.

3.1.8 Conclusión de la interpretación

En general el **narrador presa** no pudo satisfacer su deseo sexual dado el miedo a aceptar la belleza peculiar del personaje femenino, la **mujer amante**, ocasionando su necesidad de deformar la imagen de ella con los mecanismos de defensa, condensación y fragmentación.

Dicho personaje masculino durante la narración parece preocupado por dos cuestiones que le provocan miedo, aunque solamente consigue librarse de una, lograr la culminación sexual con la **mujer amante**; pero no alcanza a realizar la otra, aceptar la existencia del personaje femenino.

El narrador masculino genera una pulsión o deseo de muerte y de vida dirigidas al personaje femenino, las cuales construyen el concepto de rechazo-aceptación hacia su pareja sexual.

Se aclaró, también, que el personaje masculino no tiene una relación oficial (noviazgo, matrimonio, amistad, filial) con el personaje femenino, pues la expone como una acosadora o cazadora.

El **narrador presa** no sufre algún trastorno o convive con una pareja de este tipo, es él mismo quien se impone trabas en su relación, pues siempre huye del deseo de intimar con su acosadora mediante el juego de casería (el cual ambos llevan a cabo).

3.2 “LA ISLA DE LOS GLOBOS”

La historia trata de una pareja que no es aceptada socialmente, la cual es extraída de la memoria de un él (narrador personaje). El personaje masculino describe su encuentro con el personaje de Helena, algunas de sus citas y cómo su entorno los separó. Ambos personajes fueron arrastrados a una cruel persecución por los habitantes de su pueblo al salir de un establecimiento, tal muchedumbre les lanzó inmensos golpes y les frustró sus intentos de huida sometiéndolos al insoportable dolor físico.

El (NP) describe el suplicio de seguir caminando con la esperanza de poder llegar a la salida de la isla-parque, esos dos minutos y medio que quedaron en la memoria del personaje masculino junto con el recuerdo soñoliento de Helena y el futuro de vivir lejos para poder ser libres. Al final de la historia sólo aparece el narrador decepcionado por perder contra la presión social e impedir la desaparición del personaje femenino.

3.2.1 Descripción narratológica de los personajes: narrador personaje y personaje femenino

Como en el anterior análisis se toma la clasificación de narradores de Mieke Bal en su libro *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. La narración del cuento expone al narrador personaje de una forma peculiar: “disputándose por descargar aunque sea un mínimo trozo de su cólera sobre nosotros, como si devastándonos deslastraran su vida de insatisfacciones.” (Monsreal, 1998, p. 65). Se debe aclarar que esta cita es tomada durante el conflicto de la historia donde se describe a los dos personajes huyendo de un grupo de gente enardecida.

Volviendo al narrador éste señala su género desde la palabra nosotros, pues como uno de los dos personajes posee el nombre de Helena, el otro por ende debe ser un él. Prosiguiendo con el tipo de personajes según Bal, los cuales son redondos y llanos como se definieron en la interpretación del primer cuento. El personaje

masculino es del tipo redondo porque presenta cambios en sí mismo a lo largo de la historia. Esta transformación del narrador personaje sucede de manera física e incluso psicológica cuando describe la ausencia de una parte de él, expuesta al inicio y al final de la historia.

En el caso del personaje femenino, éste se identifica fácilmente pues el personaje masculino da a conocer su nombre, aparte ella permanece sin voz durante la narración, a excepción de una vez cuando le habla a su pareja: “--- ¿vienes a quererme? ---susurró. Y yo le acaricié los párpados con los labios” (Monsreal, 1998, p. 60). Curiosamente el narrador nunca dialoga con ella o siquiera aparecen diálogos de él.

Siguiendo la explicación de Mieke Bal, al personaje de Helena se le cataloga como redondo por sufrir una transformación durante la historia; pues inició siendo una muchacha valiente y decidida a permanecer con la persona que amaba, pero al final se convirtió en una chica con las esperanzas rotas; aunque logró realizar uno de los objetivos fijados con su pareja (según la descripción del narrador personaje): salir de la isla de los globos o parque de atracciones. El cambio del personaje femenino fue muy marcado por el personaje masculino, porque cuando ella desaparece después de la enardecida cacería realizada por la gente del pueblo, quienes están en contra de su relación; él queda encerrado en los recuerdos de un amor frustrado.

3.2.2 Personaje femenino

Este personaje femenino posee un nombre peculiar, Helena, ahora, tanto el nombre de ella como la historia del cuento presentan una alusión tópica a un personaje reconocido en la literatura creado por Homero, Helena de Troya, del libro *La Ilíada*. Aunque no se ahondará en esa posible intertextualidad, tal referencia es una muestra de cómo es el carácter, la imagen física y el contexto social que rodea a dicho personaje:

Ella vestía de azul y se amarraba el pelo a la altura de la nuca. La observé largo rato ir y venir, gritar y corretear con una energía y un entusiasmo inagotables. Cuando resonaron por todos los rumbos las campanadas de la fraternidad y se apagaron las luces, fui a su encuentro. La miré en los ojos y deshice el lazo que sujetaba sus cabellos.

--- ¿Vienes a quererme? ---susurró. Y yo le acaricie los parpados con los labios. (Monsreal, 1998, p. 60)

Como se puede ver durante la narración, Helena es un personaje joven, quizá una adolescente por estos elementos de inocencia y rasgos físicos. Dada su edad, ella apenas va adentrándose en el plano sexual-amoroso, por ello emana un tipo de seducción pura hacia la persona que le atrae, el narrador masculino. El personaje femenino se encuentra en su primera relación o primer amor, pues se aferra (según el narrador personaje) a tener un futuro junto a su pareja. En el caso del narrador personaje no se sabe si el personaje femenino sea su primera novia, pero la historia muestra como su vida gira en torno a ella al describir todo el tiempo la imposibilidad para olvidarla.

El personaje femenino se constituye por tres rasgos que la caracterizan; juventud, inocencia y sensualidad, los cuales son positivos en su totalidad; ella cumple con la primera característica que es la juventud por ser enérgica, moviéndose con una vitalidad que atrapa la mirada del narrador masculino:

Fue una velada en la que se cantó y se bailó sin descanso, igual que de costumbre. Helena conoció como somos y dijo que le gustaba, y que jamás había visto a tantos juntos. Estaba contenta de verdad, alegre como nunca". (Monsreal, 1998, p. 60)

Aquí existe un paréntesis, la cita muestra una fiesta representativa a la que el narrador personaje invitó al personaje femenino a divertirse y a conocer a sus amigos. De hecho el parque temático llamado la isla de los globos es una forma de referirse al pueblo donde ambos personajes viven:

La Isla de los Globos no tiene un trazado circular, es decir no concluye en el punto que comienza, como suele suceder en los lugares de recreo de este tipo; es, por el contrario, continuo y culmina en una avenida anchísima y velozmente transitada. Cada nueve minutos, una barra de acero baja por medio de un oculto mecanismo y detiene la circulación de vehículos; los paseantes cuentan entonces con dos minutos y medio para cruzar la cinta de asfalto y salir hacia la terminal de autobuses. Los principales de la ciudad estudian, desde hace algún tiempo, un proyecto para la

realización de un paso a desnivel que permitirá, a más de una fluidez mayor, absoluta seguridad para los visitantes al paseo. (Monsreal, 1998, pp. 59-60)

Aquí se hace referencia a un sistema muy tradicionalista, y se menciona una clasificación de los habitantes: quienes habitan dentro del pueblo, donde también se encuentra el parque de atracciones; luego están los moradores situados a las afueras, no son pobladores; y existen otros quienes visitan el parque, los turistas. También hay habitantes con mejor posición social, aunque no aparece donde radican, si a fuera o dentro del pueblo, el personaje de Helena y sus padres son parte de esta clase: "Helena partió con sus padres a pasar las vacaciones de invierno en las montañas" (Monsreal, 1998, p. 61).

Regresando a las características del personaje de Helena (descritas por el narrador personaje) ella posee otro aspecto que va unido a su edad, la inocencia muy marcada por su noviazgo con el personaje masculino. Que ella se encuentre encerrada en su mundo sin tener conocimiento del exterior se debe a esta etapa de la adolescencia:

Al día siguiente, Helena partió con sus padres a pasar las vacaciones de invierno en las montañas. Me escribió diciendo que se divertía bastante, pero que me necesitaba a su lado. Ya le había confirmado a su madre lo nuestro, en un principio se negó a aceptarlo en forma terminante, señalando que era absurdo, afirmando que dadas las circunstancias resultaría sumamente perjudicial, incluso peligroso (...) Finalmente aceptó y prometió ayudarnos. (Monsreal, 1998, p. 61)

En la cita se menciona la desaprobación de la madre del personaje de Helena hacia su noviazgo, por ser perjudicial y peligroso; estos criterios se explican por el estatus social-económico del personaje masculino, a parte el último criterio señalado por el personaje de la madre apunta a una cuestión más fuerte, es decir, la insinuación de la edad, la cual justificaría el posterior ataque violento de los habitantes del pueblo. Por ello se expone a los dos personajes de la siguiente forma; el personaje femenino de Helena como una joven o adolescente y al personaje masculino como un hombre mayor.

Volviendo al personaje femenino, su tercera característica es esa sensualidad inconsciente por su personalidad dulce y nerviosa, a la vez se nota que

no es un personaje que use su hermosura como arma para engatusar al personaje masculino, quien parece experimentado dada la manera en la cual se acercó a ella:

Vestía de azul y se amarraba el pelo a la altura de la nuca. La observé largo rato (...), fui a su encuentro. La miré en los ojos y deshice el lazo que sujetaba sus cabellos.

--- ¿Vienes a quererme? ---susurró. Y yo le acaricie los párpados con los labios". (Monsreal, 1998, p. 60)

Tal inocencia con leve sensualidad, característica de una adolescente, es descrita por la autora Marcela Lagarde (2014) en el libro *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, como:

La niña toca su cuerpo para embellecerlo, para agradar, para gustar, para ser deseada por otro, se peina, se perfuma, se arregla las uñas, se viste. El deber estético de la mujer tiene el sentido de preparar su cuerpo (y su persona) esencialmente para el placer del otro como destinatario), para lograrlo debe ser bella y atraerlo. (p. 213)

Al estar ambos personajes en edades diferentes es evidente que exista una distancia difícil de acortar, la cual imposibilita su unión mediante un lazo fuerte e íntimo creado al culminar el deseo sexual o amoroso. Sigmund Freud (2000) en su libro *Psicología de las masas, Más allá del principio del placer, El porvenir de una ilusión*; explica esta necesidad de intimar así: "el amor sensual está destinado a extinguirse en la satisfacción" (p. 53). O según el enfoque del narrador personaje:

La veo venir, avanzar hacia mí con su andar resuelto, ligeramente nervioso, acercar la curva suave de su sonrisa, su brazo perfumado y estrecho. Al separarnos, sorprendo en sus mejillas un rubor desconocido (...). Un viento infantil la despeina con sus dedos irresponsables. (Monsreal, 1998, p. 61)

Otro punto importante del personaje femenino es su fuerza, ella pese a ser alguien nerviosa y dulce en los momentos pertinentes se vuelve valiente imponiendo su voluntad cuando siente la necesidad de protegerse a sí misma y a su pareja:

---él era viejo, había experimentado mucho y lo sabía con certeza--- que donde fuésemos llevaríamos tras de nosotros la sombra del infortunio; que no deberíamos... Helena, después de un instante de vacilación y desconcierto, desenvolvió de nuevo la madeja clara de su risa y respondió que me quería, simplemente, y a manera de desafío agregó que no renunciaría. (Monsreal, 1998, p. 61)

La cita marca el diálogo del personaje de Helena con los principales de la comunidad externa al pueblo, personajes con años de experiencia. Según el narrador, se nota cómo el personaje de Helena posee más voluntad que él; pues, pese a ser su compañero no la protege o afirma sus declaraciones, mostrando así el control sutil del personaje femenino sobre el personaje masculino:

Y justo cuando supongo que cualquier contratiempo le ha impedido llegar, la veo venir, avanza hacia mí su andar resuelto, ligeramente nervioso, acercar la curva suave de su risa, su abrazo perfumado y estrecho. Al separarnos, sorprende en sus mejillas un rubor desconocido, algo como si le hubiese descubierto uno de esos mínimos secretos que todos tenemos; probablemente porque es la primera ocasión que nos encontramos a la luz del día. (Monsreal, 1998, p. 61)

Por otra parte, el narrador personaje muestra que el personaje de Helena usa una táctica de seducción para el acercamiento con su pareja en breves momentos de la noche, mediante la cual ella logra enamorar profundamente al personaje masculino. El problema de la relación entre ambos personajes se encuentra en su círculo externo; que a diferencia del mundo inmaduro del personaje de Helena y de las experiencias del narrador, trae consigo el gran peso de la tradición social. El personaje femenino desde la mitad del cuento hasta el final cambia su personalidad al no poder sobreponerse ante la desaprobación del pueblo, pasando de ser un personaje jovial y desafiante a uno con una voluntad aplastada y apariencia dolorosa:

Miro los ojos dilatados, implorantes de Helena; siento el filo de su desesperación hendir el dorso de mi mano y untarse de repente, anticiparse en la caída del cuerpo reblandecido que rueda desmadejándose por el pavimento, que me arrastra a mí también en su angustioso derrumbe. (Monsreal, 1998, p. 65)

Esta masa social por la forma en que destroza al personaje femenino interna (su individualidad) y externamente (su relación), se puede percibir como una sociedad con una radical ideología sobre cómo se deben comportar todos sus integrantes. En términos de Lagarde (2014) en su libro *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*; el personaje de Helena fue castigada por desobediente, pues: “para las mujeres desobedientes que violentan la norma y atentan contra otros sujetos, contra la sociedad y el Estado, el camino al aislamiento carcelario y al castigo judicial es la respuesta permitida como venganza

social a sus acciones fallidas” (p. 797). Aunque el personaje femenino no acabó en la cárcel como aparece en la cita, sí recibió un doloroso castigo físico y verbal por parte de la masa social, debido a esto abandonando dos de las tres características; inocencia y sensualidad, quedándose solamente con su juventud:

Helena y yo lo sabíamos, que esto sucede siempre que nace una pareja como la nuestra, que asedian, orillan a la oscuridad, escrutan sin descanso, embisten hasta convertir el amor en un padecimiento interminable, en un dolor que pocas veces, muy pocas veces se puede soportar, casi nunca vence. Helena y yo lo hemos sabido siempre. (Monsreal, 1998, p. 63)

Aparte el personaje de Helena tiene problemas con llegar a una relación más íntima por su edad y por la presión social externa a la cual están sujetos ambos personajes, lo que les imposibilita permanecer juntos y felices:

Una mujer, desencajándose de la compacta masa de sombras con un acezar brillante, enferma la boca de una saliva blanca, aceitosa, da principio a la agresión directa asestando un puñetazo sobre la oreja izquierda de Helena. Y de golpe todos, a una sola voz, prorrumpen en un aullido, el hiriente rugido ensordecedor que marca el comienzo del suplicio”. (Monsreal, 1998, p. 64)

La cita deja claro, cómo el personaje femenino es cruelmente despojado de sus características inmaduras, y es dejada por su pareja en el momento más crítico, por ende ella escapa, desapareciendo de aquel pueblo que le impidió madurar. Tal tormento, Marcela Lagarde (2014) en el libro *Los cautiverios de mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*; lo describe así:

La locura de estar sometida a la acción de los otros produce en las mujeres un inmenso sufrimiento que les viene de fuera que no depende de su acción, de su voluntad, ni de su decisión: no depende de ellas, por el contrario, la dependencia vital que las vincula a los otros está en la génesis de su sufrimiento. (p. 776)

Aquí Lagarde justifica la dependencia de las mujeres a otros, como: su familia, su pareja, sus hijos, la sociedad o cualquier clase de entorno; porque a ellas se les educó de esta manera desde la creación humana. Esta cita aplica al cuento por la situación del personaje de Helena quien es automáticamente castigada injustamente, pues la culpa de esta joven yace en los otros quienes la usan para descargar sus prejuicios, y por ende el castigo que recibe no es coherente, sin embargo se le impone tanto a ella como al narrador personaje.

3.2.3 Rol individual y grupal del personaje femenino

Por los elementos que posee el personaje femenino de Helena al inicio de la historia (juventud, inocencia y sensualidad), los cuales le fueron arrebatados por la sociedad conservadora; se le denomina como la **novia joven**, quien también pertenece a la agrupación de **las mujeres jóvenes**.

3.2.4 Narrador personaje masculino

3.2.5 Plano latente y manifiesto del narrador personaje

El narrador es un personaje con tres elementos característicos: pasividad, experiencia y necesidad por estar completo. En relación a su apariencia física, debido a su carácter junto con los aspectos señalados, se muestra como un hombre mayor de clase baja y de semblante blando.

Respecto a la necesidad de complemento del personaje masculino, parece ser compartida con el personaje femenino, pues dicha necesidad se convierte en amor. El personaje masculino por ser pasivo no da la cara por su relación, es decir, nunca se enfrenta ante la mirada de los habitantes:

Un viento infantil la despeina con sus dedos irresponsables y me río de su lucha infructuosa por componer el desorden de sus cabellos. Mientras resolvemos a dónde ir, siento cómo la gente se detiene y cómo se concentran en nosotros los murmullos y las miradas. Experimento una extraña inquietud al advertir que Helena también lo siente. Pensamos casi al mismo tiempo en el mismo sitio y hacia él nos encaminamos. (Monsreal, 1998, p. 61)

Se puede interpretar que el narrador personaje pese a ser un personaje mayor, le deja a su joven pareja la construcción de su noviazgo, por ello la visión de ambos es limitada a diferencia de la sociedad formada por los parroquianos y vigilada por los ancianos. Otro elemento característico del narrador personaje es que a través de sus rasgos, antes expuestos, perdió el lazo amoroso con su pareja, pues él lucha con la ausencia de un alguien que ya no posee:

El oculto mecanismo levanta la barra de acero en el preciso instante en el que las manos sudorosas pierden la incertidumbre de su contacto y los amantes,

impulsados por una ráfaga de espectros que se desvanecen se precipitan febriles en la flor ancha y opaca del asfalto. (...) Las estatuas, situadas de nuevo en la imposibilidad del recuerdo, se alejan gradualmente bajo las asechanzas del anochecer. Apagada la lumbre de su bullicio, lentos, fatigados, desfilan delante de mí los numerosos verdugos, desentendidos para siempre de mi fracaso, ignorantes de su victoria para siempre. (Monsreal, 1998, p. 66)

Al principio, la cita muestra el recuerdo de la separación entre el personaje de Helena y el personaje masculino marcado por el des-enlazamiento de sus manos, mientras la segunda parte es el regreso al presente o realidad del narrador personaje, quien asemeja a los turistas del parque/pueblo con los habitantes quienes los cazaron (él y su novia), por ello estos visitantes son los verdugos ignorantes.

Igor Caruso (1997) en el libro *La separación de los amantes, una fenomenología de la muerte*, explica la separación entre personas enamoradas como: “una de las experiencias más dolorosas para el hombre ---quizá la más dolorosa— es la separación definitiva de aquellos a quienes ama. En realidad esta vivencia (...) puede provocar (...) un incremento de la rebeldía o de la resignación” (p. 05). Según la cita, como vivir una separación es tan doloroso se opta por rebelarse o resignarse ante la pérdida del ser amado.

El personaje masculino elige la segunda vía, la resignación, cuando le sucede la victoria a sus cazadores/verdugos (turistas), quienes consiguieron arrebatarse al personaje de Helena. La separación de los personajes (masculino y femenino), según la voz del narrador personaje, es brutal y sin consentimiento por parte de los novios/amantes. Caruso (1997), en el libro mencionado antes, marca esta desunión como una un tipo de:

Separación “forzada” del hombre y de la mujer que se aman; (...), si bien la separación puede ser escogida “libremente” ---por consideraciones a las reglas morales, las convicciones religiosas, las situaciones sociales, las prohibiciones legales, y otras más---, sin embargo, la aceptación de estas razones obligantes se pone en duda precisamente por el conflicto interno, y, a despecho de toda elección libre. (p. 06)

El autor señala que ninguna relación entre amantes termina voluntariamente, pues ninguna de las dos partes desea separarse, esta desunión es exigida por

circunstancias externas (entorno social) que obligan a la pareja a renunciar a su libertad de amar, dicha separación crea un conflicto interno o del “yo”, el cual resulta en la destrucción del mismo “yo” o consciente para ambos amantes. Como los amantes tienden a compartir su individualidad a nivel físico y psicológico, por ende forman un sólo ser que al dividirse entra en conflicto, pues se siente profundamente solo, dolido, melancólico. O como dice Igor Caruso (1997), en su libro *La separación de los amantes, una fenomenología de la muerte*:

En la separación se produce una muerte en la consciencia (...). De [la cual] surge *la desesperación*: dos personas estaban fundidas en una unión dual que solo tiene un modelo: la “díada”, madre-hijo; la pérdida del objeto de amor, que al mismo tiempo es fuerte objeto de identificación, conduce a una autentica mutilación del Yo; a una catástrofe del Yo por la pérdida de la identidad (...), para que la muerte en la conciencia no se convierta en aniquiladora de la conciencia (psicosis) y (...) no siga la extinción física (morir sicosomático o suicidio), inmediatamente se ponen en juego *mecanismos de defensa*. (pp. 19-20)

De acuerdo a la cita el conflicto y destrucción de la conciencia y la parte física de quienes se separan se consolida en la muerte del “yo” debido a la pérdida/ausencia filial o amorosa (objeto de deseo o amado), dejando a la individualidad de cada amante herida o mutilada; aunque tal muerte es uno de los desenlaces de la desunión amorosa. El otro fin es la aceptación o resignación a la pérdida de amante a través del duelo, y a partir de ahí se llega a la superación de la pareja; tal proceso sucede gracias a los mecanismos de defensa o de la separación. El narrador personaje se queda a medias del proceso de duelo, pues, pese a aceptar y resignarse ante el poder de su sociedad sobre su noviazgo, él sigue recordando al personaje de Helena:

Eché a andar, (...), rumbo a la salida. (...).Las estatuas, situadas de nuevo en la imposibilidad del recuerdo (...). Apagada la lumbre de su bullicio, lentos, fatigados, desfilan delante de mí los numerosos verdugos, desentendidos para siempre de mi fracaso, ignorantes de su victoria para siempre. (Monsreal, 1998, p. 66)

Aunque el cuento cierra con las palabras de derrota del personaje masculino, él nunca acepta ponerle un fin a sus recuerdos de amor frustrado, y las estatuas son ejemplo de esto, pues ellas son el reflejo de la prisión que vive el narrador

personaje al permanecer en un mundo sin su pareja. Igor Caruso (1997), en su libro ya citado, marca tal pérdida como un derrumbamiento de la identidad:

Esta pérdida amenaza al Yo en sus raíces, en el Ello y en su autocomprensión (la identidad). En efecto, se ha derrumbado una "identidad": la propia identidad por identificación con el otro. (...) la identidad sucumbe más o menos lenta y dolorosamente, porque la identificación que funda aquí la propia identidad no puede abandonarse y ser sustituida por otra de un día para otro. (p. 37)

La pérdida del ser amado durante la separación resulta en una amenaza y destrucción del "yo" debido a la identificación con la pareja, es decir, como ambas partes de la relación tienden a identificarse entre sí (forman un amor narcisista, amarse a sí mismos a través de una introyección en otro), les es imposible curar su "yo" en un corto lapso, pues deben reconstruirlo y llenar el vacío que dejó su amante u otro "yo". El personaje masculino siente este dolor de ser alejado de su novia (el personaje femenino) el cual se transforma en el derrumbe de su identidad, debido a esto, él vive de los recuerdos dejados por el personaje de Helena y no en su realidad; pero aun así él nunca llega a una vivencia de muerte/deseo de muerte de la pareja, la cual resulta en la aceptación de la separación o asesinato del amante.

Caruso (1997), en el libro citado antes, explica tal muerte en la desunión, como: "la desidentificación consiste fundamentalmente *en matar al ausente en la propia consciencia*, en cuanto a su imagen es sustituida por otros ideales o se deja reducir a una idea, es decir, una idealización sin compromiso" (p. 61). El narrador personaje no puede concebir dicha idealización sin compromiso debido a su estancamiento en el pasado (recuerdos), al sigue visualizándose comprometido en una destruida relación.

Retomando otro de los elementos característico del narrador personaje, la necesidad de complementación, dirigida al personaje femenino, se debe a que existen dos razones que los unen; su gran atracción amorosa, y el recuerdo: "regresar a la vida, Helena, recuperar el primer pasado y el color de algunos amaneceres, rectificar los olvidos, Helena, y el futuro" (Monsreal, 1998, p. 65).

Con la triple caracterización anterior del narrador (experiencia, pasividad y la necesidad de unión) se puede señalar el tipo de mecanismo de defensa que él

emplea, la dramatización; la autora Isabel Paraíso (2010) en el libro *Literatura y psicología*, la denomina como:

La “dramatización” da cuenta tanto de las fabulas que el sueño nos plantea, como de los productos literarios concretos, cuyo modo de representación es la mimesis directa. En ambos tipos de manifestación el inconsciente exterioriza su problema y/o su deseo mediante figuras en conflicto que actúan en un ambiente dado. (p. 85)

La cita describe como este mecanismo recrea todo un escenario, como si se tratará de una obra de teatro con personajes, un conflicto y un desenlace ya sea feliz o no. En este caso el director de la obra es el narrador personaje, mientras que el personaje de Helena y todo el pueblo junto con el parque de atracciones y los turistas son los títeres de su puesta en escena. Por su parte el personaje femenino posee el papel de coprotagonista por ser en quien el narrador personaje pone su propia carga, pues ella se enfrenta a las reprimendas de los viejos sabios, también actúa como escudo durante los primeros ataques físicos y verbales del pueblo:

Imposibilitada para resistir más, la cuerda de la tensión se rompe, la silenciosa y casi quieta hostilidad se desenmascara de pronto y libera la virulencia de su zarpa. Una mujer, desencajándose de la compacta masa de sobras con un acezar vibrante, enferma la boca de una saliva blanca, aceitosa, da principio a la agresión directa asestando un puñetazo sobre la oreja izquierda de Helena. Y de golpe todos, a una sola voz, prorrumpen en un aullido, el hiriente rugido ensordecedor que marca el comienzo del suplicio. (Monsreal, 1998, p. 64)

Otro aspecto a tratar es la manera en cómo el narrador personaje expone la búsqueda tan repetitiva del personaje femenino dentro de su recuerdo y su ahora, junto con el hecho de que él describe cómo ambos personajes se aferran a estar unidos, mostrando dicha decisión con el entrelazamiento de sus manos. Tomando en cuenta tales puntos estos personajes no parecen ser tan reales, ya que la individualidad de uno siempre desaparece cuando la del otro aparece en escena:

Por momentos la mirada de Helena se ensombrece bajo la confusión y el asombro. Yo siento como una vigorosa ligadura ciñéndose en torno a mi pecho y a mi garganta. Sin quererlo, sin poderlo evitar, nuestra voz se ahoga en un charco de silencio. Intentamos un sonrisa que nos desfigura los labios, los en mueca en una interrogación carente de respuesta. (Monsreal, 1998, pp. 62-63)

Con base en lo anterior se nota como ambos personajes formaban un todo (imagen de las manos unidas), pues al separarse son nada (imagen de las manos

sueñas). Desde el enfoque del narrador personaje, tal rendición de su amor ante extraños, los turistas, parece ser adrede, como si él deseará exponer su infelicidad consciente al señalar la inconsciente felicidad de esos turistas. En cambio se ignora la perspectiva del personaje de Helena, pues desaparece antes de que el narrador termine de recordar y no aparece al finalizar el cuento:

Guardián inequívoco, el oculto mecanismo levanta la barra de acero en el preciso instante en el que las manos sudorosas pierden la incertidumbre de su contacto y los amantes, impulsados por una ráfaga de espectros que se desvanecen, se precipitan febriles en la flor ancha y opaca del asfalto, en un ruido uniforme, (...). En ese instante preciso irrumpe, enérgico y brutal, el canto altoparlante de la sirena que anuncia llegada la hora de cerrar. (Monsreal, 1998, p. 66)

La cuestión de que los dos personajes tiendan a parecer uno sólo se evidencia al final del cuento, cuando desaparece esta escena de cacería junto con toda clase de habitantes dentro y fuera del pueblo, pero curiosamente lo único que queda son los turistas:

Respondiendo a la exigencia del sonido me incorporo y echó a andar, el paso y los hombros taciturnos, rumbo a la salida. (...). Apagada la lumbre de su bullicio, lentos, fatigados, desfilan delante de mí los numerosos verdugos, desentendidos para siempre de mi fracaso. (Monsreal, 1998, p. 66)

Esto señala una especie de cierre en la obra creada y actuada por el narrador personaje, pues sus recuerdos parecen ser escenas elegidas por él mismo. Viéndolo desde esta perspectiva teatral, el personaje de Helena juega un papel más importante que el ser amado del protagonista, ella es el personaje protagonista, pues el personaje masculino requería a alguien moviendo las piezas dentro de la escenificación. La obra del narrador es similar a un juego de ajedrez, pero con otro procedimiento, aquí la reina (el personaje de Helena) mueve a los peones y a las otras piezas; mientras el rey (el personaje masculino), moviliza a la reina. Pero al final el director de la obra en lugar de ganar pierde el juego.

Tal puesta en escena es apreciada por personajes ajenos al reparto de teatro, los turistas o público que iba de paso observando el juego de ajedrez o dramatización, por ello son los únicos personajes, aparte del narrador, que no desaparecen: “desfilan delante de mí los numerosos verdugos, desentendidos para

siempre de mi fracaso, ignorantes de su victoria para siempre” (Monsreal, 1998, p. 66). O en palabras de Igor Caruso (1997) en su libro, *La separación de los amantes, una fenomenología de la muerte*:

La sociedad prohíbe la felicidad y la libertad ---las cuales son condición necesaria para el amor--- y lo hace supuestamente con el fin de lograr un amor legalizado y eterno. ¡Pero la verdad es que la eternidad no es posible sino donde hay libertad! (p. 33)

Tal opresión de la felicidad como sucede con los personajes lleva a un cierre trágico. Otro aspecto a señalar en la historia es la omisión de un personaje mencionado de reojo, fundamental en la vida del personaje femenino, su padre: “finalmente aceptó y prometió ayudarnos. Puso como condición no enterar al padre; era preferible que lo supiera después” (Monsreal, 1998, p. 61). La cita solo expone la opinión de la madre sobre el noviazgo de su hija, mientras la figura del padre es señalada como un individuo incomprensivo sobre dicha relación, y extrañamente es la única parte del cuento donde se menciona a este personaje.

Dicha supresión de personaje paterno puede deberse a la necesidad del narrador personaje a imponerse como única figura masculina en la vida de su novia, y para lograrlo se presenta como un nuevo padre o novio mayor. La razón de esta sustitución de la figura paterna, planteada desde la perspectiva del ajedrez quedaría así: la única pareja de la reina (personaje femenino) sólo puede ser el rey (el personaje masculino), pues la relación filial padre-hija impide una unión equivalente, como las de los reyes o amantes.

3.2.6 Caracterización del narrador personaje

Debido a las tres características de este personaje masculino: experiencia, pasividad y necesidad de unión; junto con su mecanismo de defensa, la dramatización, se le concibe como **narrador mayor**.

3.2.7 Relación del narrador mayor con el personaje femenino, la novia joven

La relación entre ambos personajes se fundamenta en un deseo de amor romántico, el cual es manejado por el psicoanalista Freud desde el punto de vista de la libido, en ella existen dos corrientes o pulsiones denominadas, como: tierna y sensual, ambas tienen la función de garantizar una conducta o vida amorosa normal. Según el libro de *Cinco conferencias sobre psicoanálisis, un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras (1910), volumen XI*, dichas pulsiones tienen el siguiente significado:

Estas fijaciones tiernas del niño continúan a lo largo de la infancia, tomando consigo cada vez más de un erotismo que, por esta vía, es desviado de sus metas sexuales. Ahora bien, en la pubertad se añade la poderosa corriente <<sensual>>, que ya no ignora sus metas. Al parecer, nunca deja de transitar por aquellos tempranos caminos y de investir, ahora con montos libidinales más intensos, los objetos de la elección infantil primaria. Pero, como tropieza ahí con los obstáculos de la barrera del incesto, levantada entre tanto, exteriorizará el afán de hallar lo más pronto posible el paso desde esos objetos, inapropiados en la realidad, hacia otros objetos. Ajenos, con los que pueda cumplirse una real vida sexual. (Freud, 2007, p. 175)

De acuerdo a la cita, las fijaciones tiernas transcurren durante la niñez donde las pulsiones de auto-conservación van dirigidas a las personas quienes crían y cuidan al infante, ya sean los padres, hermanos, otros familiares o las nanas. Tales individuos a cargo del niño son los promotores de su erotismo, que provoca en el infante pulsiones sexuales las cuales inviste como pulsiones yoicas, debido a ello estas llevan a cabo los procesos del cuerpo con el fin de conservar la vida.

En cuanto a las fijaciones sensuales, aparecen durante la pubertad cambiando las investiduras de las pulsiones yoicas impuestas a los objetos de deseo primario (padre, madre, nana, u otro), por otras más libidinales (sexuales) sobre los mismos objetos. En esta nueva forma de investir, el incesto obstruye dicha objetivación, tratando de que el individuo suelte ese objeto(s) idealizado(s) dentro de su imago y abogue por uno(s) en el plano de la realidad que le permitan llevar una vida sexual normal o sana.

Dichas pulsiones sexuales dirigidas a un objeto distinto del primero en la infancia comenzadas en la pubertad, continúan en la edad adulta, hasta poder

unificar las corrientes tiernas y sensuales, manteniendo así al individuo con los pies en la realidad, para que éste pueda encontrar su objeto/pareja sexual o amorosa. Pero si estas corrientes no logran unirse el sujeto se desvía de su meta amorosa o sexual hacia una perversa, es decir, transforma a su objeto/pareja en uno degradado. En el libro de *Cinco conferencias sobre psicoanálisis, un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras (1910), volumen XI*, al individuo u persona culta que no logra llegar a su objetivo amoroso o sexual se le cataloga en un estado de impotencia psíquica, la cual se define, así:

Casi siempre el hombre se siente limitado en su quehacer sexual por el respeto a la mujer, y sólo desarrolla su potencia plena cuando está frente a un objeto sexual degradado, lo que de nuevo tiene por fundamento, entre otros, la circunstancia de que en sus metas sexuales entran componentes perversos que no osa satisfacer en la mujer respetada. (...). A ello se debe su necesidad de un objeto sexual degradado, de una mujer inferior éticamente (...). A una mujer así consagra de preferencia su fuerza sexual, aunque su ternura permanezca por entero a una de superior condición. (Freud, 2007, p. 179)

La cita expone como las dos corrientes (tiernas y sensuales) en este individuo culto al avanzar separadas tienden a elegir a dos mujeres diferentes que lleguen a satisfacer sus pulsiones. Por ende, las primeras escogen a una mujer respetable o inocente, como lo es una esposa para colmarla de cualquier contacto ideal, pero con restricción en el plano sexual; mientras las segundas buscan una mujer a quien se le falte al respeto para saciar las necesidades sexuales perversas. Al narrador personaje le sucede algo similar, pues él nunca imagina o realiza actos sexuales con el personaje femenino, y permanece en las pulsiones de la corriente tierna.

Prácticamente el personaje masculino ve su pareja como un objeto amoroso sin deseo perverso, o quizá esta imposibilidad de cursar a la corriente sensual sucede por la represión social que impidió a ambos personajes ir más allá del anhelo de escapar juntos: “y es que hemos decidido irnos a vivir a otra ciudad, a otro país de ser posible” (Monsreal, 1998, p. 61). Como la idea de escapar de ambos personajes no se realiza es imposible saber si el narrador personaje hubiera podido ver al personaje femenino como objeto de deseo sexual. Aunque sí se puede

justificar el vacío en la vida amorosa del personaje masculino causado por la desaparición del personaje de Helena:

A la salvación, acaso. A la rendición. Dos minutos y medio. Tal vez lo lograremos, tal vez lleguemos juntos para cruzar, para dar un solo paso fuera de la Isla y volver de revés el infortunio, escapar del espanto de la soledad, de la quietud, del desamparo, huir de seguir siendo eternamente sólo dos figuras de bronce inútiles, caprichosas representaciones (...). Regresar a la vida, Helena, recuperar el primer pasado y el color de algunos amaneceres, rectificar los olvidos, Helena, y el futuro. (Monsreal, 1998, p. 65)

En la cita se muestra como la individualidad del personaje femenino va desapareciendo, volviéndose ella tanto parte del narrador como su objetivo; ambas acciones perfilan dos tiempos: el antes y el después. En este primer tiempo el personaje masculino se unifica con el personaje femenino, dicha unión tiene como meta salir del parque o isla en dos minutos; mientras en el segundo tiempo ambos personajes se desunen (según el narrador personaje), apareciendo el personaje de Helena como un tercero a quien el personaje masculino le cuenta sus planes a futuro, retomando un pasado feliz.

Siguiendo la voz del narrador personaje, los dos personajes tienen como objetivo escapar de su infortunio, la soledad, el desamparo; para dirigirse al futuro donde los espera su anhelada libertad y felicidad: “huir de seguir siendo eternamente sólo dos figuras de bronce inútiles, (...) reflejos sólo de la existencia baja de un desconocido empotrado y tenso en una banca de madera” (Monsreal, 1998, p. 65). Aquí hay una ejemplificación del presente insatisfactorio de los personajes mediante dos estatuas (situadas en la entrada del parque de atracciones), con la intención tanto de señalar la vida que llevaban encerrados los dos amantes como de mostrar una advertencia, esta última se devela cuando el narrador personaje se desenlaza del personaje de Helena:

“Regresar a la vida, Helena, recuperar el primer pasado y el color de algunos amaneceres, rectificar los olvidos, Helena, y el futuro. Pero esos dos minutos y medio mortales cierran de pronto sus tejidos, clausuran la esperanza” (Monsreal, 1998, pp. 65-66). Tal advertencia se encuentra en el nombre del personaje femenino, porque cuando el personaje masculino se dirige a ella como otro en vez

de un ser que lo complementa ella desaparece totalmente. En general como ambos personajes forman un solo individuo, cuando el personaje femenino no logra llegar a la barra de metal, el personaje masculino tampoco puede cruzarla:

Mis miembros se entumescen progresivamente, ya no sé si son mis brazos los que apoyan a Helena o si es ella la que me sostiene. Marchamos juntos pero separados, anublados los ojos, bloqueando los restos de un aire cuya aspereza nos obliga a arrojarlo de vuelta en su rigurosidad tan pronto como lo respiramos. La persecución no cede. (Monsreal, 1998, p. 65)

Cuando ambos personajes se separan antes de llegar al final del parque; se evidencia (pese a los deseos del narrador expresados posteriormente sobre el presente prisionero, el pasado añorado y el esperanzador futuro) el inevitable final después de una larga lucha donde los amantes estaban a punto de salir triunfadores. De acuerdo al libro de *Cinco conferencias sobre psicoanálisis, un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras (1910), volumen XI*; los obstáculos externos en las relaciones amorosas son indispensables pues alimentan la atracción ideal y sexual entre los amantes:

Hace falta un obstáculo para pulsionar a la libido hacia lo alto, y donde las resistencias naturales a la satisfacción no bastaron, los hombres de todos los tiempos interpusieron unas resistencias convencionales al goce del amor. Esto es válido tanto para los individuos como para los pueblos. En épocas en que la satisfacción amorosa no tropezaba con ninguna dificultad, por ejemplo durante la decadencia de la cultura antigua, el amor perdió todo valor, la vida se volvió vacía e hicieron falta intensas formaciones reactivas para restablecer los valores afectivos indispensables. (Freud, 2007, p. 181)

Según la cita las restricciones a las pulsiones amorosas provienen de la cultura o la sociedad que no solo reprime a los sujetos quienes se dejan llevar por los actos de corrientes sensuales sino también apoyan al incremento de la vida amorosa, pues al impedir algo el deseo de tenerlo se acrecienta de ahí la necesidad de transgredir lo prohibido, de otro modo tal hambre amorosa se anula. Lo mismo ocurre con los personajes de Helena y el personaje masculino quienes fortalecen más su amor al saber que no pueden estar juntos: “la persecución no cede, la avidez del ultraje trenza sus últimos cables mientras nos aproximamos al término del parque y al final de la jornada. A la salvación, acaso. A la rendición. Dos minutos y medio” (Monsreal, 1998, p. 65).

Curiosamente, pese al lazo roto entre los personajes, sólo es el personaje masculino quien aún vive en el parque o isla a diferencia del personaje femenino. En tal caso el desvanecimiento del personaje femenino parece más una muerte física (ella se fue del pueblo) si se ve desde el punto de dividir un todo por la mitad, e incluso se justifica al mismo tiempo la vida incompleta del narrador personaje, pues él no muere debido a que absorbió el recuerdo del personaje de Helena y eso le otorga cierta vitalidad espiritual: “me incorporo y echo andar, el paso y los hombros taciturnos, rumbo a la salida. Las estatuas, de nuevo en la imposibilidad del recuerdo, se alejan gradualmente” (Monsreal, 1998, p. 66).

Al final del cuento el narrador personaje señala cómo la vuelta al pasado es repetitiva, o lo que Igor Caruso (1997), en el libro *La separación de los amantes, una fenomenología de la muerte*, denomina: “la compulsión repetitiva demuestra que el fin de las pulsiones es el retorno de los estados anteriores; las pulsiones no tienden (...) a crear estados nuevos; (...) las pulsiones tienden, por consiguiente, a retornar a lo inorgánico” (p. 152). Entonces, tal compulsión expone que al terminar las pulsiones desarrolladas por los individuos, estas mismas por naturaleza deben retornar a su origen, hasta llegar a la muerte.

Al personaje masculino le sucede lo mismo con sus pulsiones de amor, es decir, él vive en un círculo vicioso interminable, representando una y otra vez la obra “el amor imposible con Helena” que él dirige y actúa dentro de su cabeza (sin llegar a la muerte del recuerdo); esto es confirmado cuando el narrador personaje presenta su inamovible destino mediante la existencia de dos estatuas:

Nadie conoce como yo la tensa medida de su sufrimiento. Ocupo mi lugar frente a ellas, en la banca de madera de siempre, para contemplarlas. Sueño una vez más, me habito de recuerdos, repito una vez más los pasos de la jornada aprendida de memoria. (Monsreal, 1998, p. 60)

El narrador se resignó, según la cita, al encierro proveído por la Isla/pueblo, o como lo explica el libro de *Cinco conferencias sobre psicoanálisis, un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras (1910), volumen XI*:

El termino privado de una doble la libertad, física y espiritual: “quien haya de ser realmente libre, y, de ese modo, también feliz en su vida amorosa, tiene que haber

superado el respeto a la mujer y admitido la representación del incesto con su madre o hermana”. (Freud, 2007, p. 179)

La cita describe cómo un individuo puede ser libre y feliz al aceptar y superar su primer objeto de deseo investido (por ejemplo la madre o la hermana), aunque esto es difícil de cumplir por la barrera de horror ante el incesto. Tal situación se asemeja a la del personaje masculino cuando no alcanza esta libertad junto a su pareja, debido a que ninguno de los dos personajes trajeron su relación al plano real (la mezcla de las corrientes tiernas/ideales con las sensuales/sexuales), pues siempre la idealizaron, esto se confirma cuando el narrador personaje lanza su deseo de un futuro con el personaje femenino, que jamás realiza, y aunque ella trata de hacerlo no lo logra y abandona a su pareja.

3.2.8 Conclusión de la interpretación

El narrador personaje debido a su debilidad para proteger su relación con el personaje de Helena ante la sociedad utiliza el mecanismo de defensa de la dramatización, que le ayuda a sobrellevar su vida sin ella, al aislarse en sus recuerdos.

La complementación del **narrador mayor** y la **novia joven** provenía del entrelazamiento de sus manos como símbolo de su amor e igualmente de fortaleza ante su sociedad. Tales personajes se conciben como uno mismo, por eso al separarse el personaje masculino se describe como un ser carente de felicidad.

El narrador personaje declara llevar una unión oficial (noviazgo) y estable en el pasado (sus recuerdos) con el personaje femenino, pero su relación es disuelta al perder a su pareja, pues ninguno de los dos personajes aguantó la tortura social, que fungía como prueba final para posteriormente salir del pueblo y ser libres.

Dicha persecución de la masa social es donde el propio personaje masculino se ve como el responsable de perder el amor del personaje de Helena, pues su pasividad le impidió afrontar las situaciones hostiles antes y durante la cacería del pueblo.

Por esta necesidad del **narrador mayor** a recordar su relación destrozada, él presenta un amor ideal hacia el personaje femenino; y debido a dicho rompimiento forzado con su pareja, el narrador personaje declara su derrota ante su sociedad, a quien describe como el enemigo que salió victorioso.

Pese a su pérdida el personaje masculino no parece aceptar el término de su relación, por ende continuamente regresa al lugar donde le arrebataron al personaje de Helena reviviendo de nuevo su pasado, es decir, permanece en un eterno retorno de lo igual (término de Freud).

3.3 “CONTRADANZA”

El cuento trata de un personaje masculino (NP) quien vive recluso en una habitación cerrada dentro de otra casa diferente a la de su madre y hermanos (estos últimos le temen), para impedir que este personaje dañe a los miembros de su familia; durante dicho encierro él es vigilado por un personaje llamado Jovita, ella es fuerte y posee una gran presencia a diferencia de su madre biológica quien es una persona débil, que lleva de lastre a sus hijos mayores.

Este narrador personaje debido a un trastorno mental tiende a ser: agresivo, presenta dificultades para mantener la compostura, tiene dolores de cabeza, un miedo enorme a estar solo y sufre de alucinaciones; junto a dichos síntomas el (NP) también muestra problemas emocionales: desprecio hacia sus hermanos enclenques, e igualmente expresa una necesidad de amor hacia su madre, y al personaje de Jovita.

El encierro físico del personaje masculino empeoró su estado mental apareciendo en él este sentimiento de persecución; esto produjo su huida de la casa a la sala de cine, pero, después de dejar dicho lugar se comienzan a desatar todos sus temores, a través de un acosador quien lo asecha sin descanso. Entonces llega un momento cuando el narrador personaje termina estallando en preocupaciones sin poder tener la ayuda de su cuidadora, el personaje de Jovita; aquí él convierte su miedo en la necesidad de matar para no morir, por ende, el personaje masculino se vuelve el perseguidor de un hombre que él cree su acosador, y a quien le encaja una navaja.

3.3.1 Descripción narratológica de los personajes: narrador personaje y personajes femeninos

El narrador, igual que los otros dos cuentos, es un (NP), como lo explica Mieke Bal; su género queda al descubierto a través del lenguaje: “estaba totalmente desconcertado; no sabía dónde me hallaba ni qué rumbo tomar” (Monsreal, 1998, p. 68). Aquí se observa a un “él”, por la palabra “desconcertado” con terminación

“o”. Con respecto al tipo de personaje masculino que es el narrador personaje, desde la explicación de Bal, se presenta como uno redondo dado que sufre una transformación radical en varios aspectos debido a su estado mental.

Los dos personajes femeninos son seres maternos, por esta razón se nombrarán de la siguiente forma: el personaje femenino de la madre (madre biológica del narrador personaje) y el personaje femenino de la enfermera (cuidadora del personaje masculino); e igualmente se señala que ambos nombres cambiarán al otorgarles una clasificación según sus roles.

Al personaje femenino de la madre le corresponde la categoría de personaje llano por el hecho de no generar un cambio, pues conserva el semblante de madre distante y frágil durante toda la narración: “lo malo de mi madre era su carácter, muy débil, muy como sus manos, que de tan suaves que eran me causaba horror tocarlas” (Monsreal, 1998, p. 68).

En cuanto al personaje femenino de la enfermera parece ser una especie de nana, pues el narrador personaje siente una conexión especial con ella; también se le asigna el tipo de personaje llano porque tampoco llega a una transformación; curiosamente este personaje es la única con un nombre:

Pero mi madre le dio las llaves de la casa a Jovita, que resultó ser una mujer de una estatura enorme, y demasiado enérgica, aunque eso sí sabía a la perfección qué pastilla me calmaba el dolor de cabeza y cuál era la inyección que me tranquilizaba y me hacía dormir. (Monsreal, 1998, p. 67)

3.3.2 Personaje femenino de la madre

Este personaje femenino tiene un físico débil, pues el narrador personaje se basa en la constitución de sus manos para referirse a su cuerpo; aparte posee una personalidad fría al ser distante con su hijo menor. Ella tiene tres elementos distintivos de su carácter: fragilidad física, distanciamiento y carente maternidad. Su primera característica parece ser su naturaleza:

Lo malo de mi madre era su carácter, muy débil, muy como sus manos, que de tan suaves que eran me causaba horror tocarlas. Mi madre jamás sería un barco, jamás

sabría lo que es mar; mi madre sería siempre una barquita de papel bogando en las tranquilas aguas de una palangana. (...) En fin, mi madre era así, no había nada que hacerle. (Monsreal, 1998, p. 68)

El segundo punto característico proveniente del personaje de la madre es su notorio distanciamiento impuesto con más ahínco hacia el hijo menor (narrador personaje). Como se aprecia en la cita anterior, ella parece utilizar esta distancia emanada de su ser, a través de sus palabras y cuerpo, como una forma de manipulación hacia su familia y con ello negar el contacto físico, volviéndose así indispensable para sus hijos. Por ende, este personaje femenino se convierte en un veneno tan irritante e incondicional para su hijo menor:

Ellos permanecían siempre de pie, cerca de la puerta, sonriendo como idiotas y tratando de aparentar naturalidad, mi madre dejaba sobre la cama los regalos que traía ---pinturas de agua, coches para armar, títeres de barro--- y luego se sentaba en la silla acojinada que colocaba Jovita en el centro de la pieza. Y ahí nos estábamos, nada más mirándonos unos a otros, los cinco minutos que duraba la visita. (Monsreal, 1998, p. 68)

Tal personaje femenino no aparenta insatisfacción sobre sí misma o sobre la relación que lleva con su pequeño círculo social (su familia), tampoco con la relación de extremo dominio con su hijo menor, a quien dirige gran parte de su lado negativo. El aspecto de los hijos no lo poseen los otros tres personajes maternos, dos de ellas tienen un hijo, contrario a este personaje que tiene cinco; tal vez este factor hace que su control mental no se note tanto:

Y estoy convencido de que mi hermano el grande, para vengarse, propuso que me tuvieran bajo llave. Pero los cuatro eran culpables lo mismo, y por eso se turnaban los viernes, y por eso permanecían todo el tiempo junto a la puerta, hasta el momento en que mi madre se levantaba y se subía la mantilla a la cabeza y decía bueno, ya vimos que estás bien, ya nos vamos. Y se iban. (Monsreal, 1998, pp. 68-69)

El tercer punto característico del personaje femenino, su carente maternidad, es fácil de identificar por su falta de cercanía hacia uno de sus hijos, mientras mantiene a su lado a los otros cuatro. Aunque la relación que lleva el personaje femenino con su hijo menor (narrador masculino) es más aprensiva porque llega al grado de encerrarlo sometiéndolo física y mentalmente. Dicha

reclusión ejercida por tal personaje materno tiene la intención de que el personaje masculino no se lastime o lastime a otros debido a su estado mental:

Lo que me irritaba era que me mantuviese bajo llave la mayor parte del tiempo, y por eso a veces sentía yo el deseo de pegarle con la tranca y descalabrarla y dejarla medio muerta, como dejé a mi hermano el grande cuando me cansé de que por su culpa me tuvieran los días enteros encerrado ---allá en la otra casa, en la de mi madre, que olía a flores y a pan recién horneado y a limones---. (Monsreal, 1998, p. 67)

Curiosamente el encierro del narrador personaje le hace explotar violentamente, pero también lo tranquiliza, pues esto sucede porque él odia estar encerrado y alejado de su madre, por ende, cuando la recuerda, este personaje femenino actúa como su sedante, y esta interacción entre ambos personajes es un tipo de relación madre-hijo. Pero este lazo es negativo, ya que el personaje femenino violenta la mente del narrador personaje al impedirle estar con ella.

3.3.3 Rol individual y grupal del personaje femenino de la madre

Habiendo desglosado los anteriores aspectos sobre este personaje femenino, ahora viene la parte de su caracterización, para ello antes se debe citar la explicación de Carl Gustav Jung (2009) sobre el arquetipo de la madre proveniente de su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo*:

Las características de éste son: lo <<materno>>, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, (...), fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión. (p. 115)

Algunos de estos elementos que construyen una específica imagen femenina, como: lo que devora, envenena y no permitir evasión; son similares a los tres elementos del personaje de la madre (fragilidad, distancia y carente maternidad). Debido a esta comparación que señala la parte negativa del personaje femenino, se le concede el nombre de la **madre carcelera**, y se le ubica en el grupo de las **mujeres madres**.

3.3.4 Personaje femenino de la enfermera

Este personaje femenino es una mujer mayor, llamada Jovita, quien es aliada de los dos personajes quienes llevaban una relación de encarcelamiento. El personaje de Jovita es lo contrario a la **madre carcelera** por su aspecto físico, pues es fuerte, grande, enérgica; pero posee otra característica que no concuerda con sus fortalezas, la soledad, la cual es un elemento fundamental de su personalidad y apariencia. Tal soledad la vuelve dependiente, ya que la hace sentirse vacía y el ser que la llena es el personaje masculino a quien ella cuida:

Mi madre dijo que la había alquilado para mí solo, que Jovita se encargaría únicamente de hacer la limpieza y de darme de comer. (...) Pero mi madre le dio las llaves de la casa a Jovita, que resultó ser una mujer de una estatura enorme, y demasiado enérgica, aunque eso sí, sabía a la perfección qué pastilla me calmaba el dolor de cabeza y cuál era la inyección que me tranquilizaba y me hacía dormir. (Monsreal, 1998, p. 67)

El personaje de Jovita posee determinados aspectos que conforman su carácter: paciencia, cariño dependiente y soledad. El primer punto a analizar en ella es la paciencia, rasgo ideal debido al trabajo que desempeña, el de enfermera. Aunque tal personaje femenino no parece realizar su trabajo con profesionalismo, pues entabla una relación con el personaje masculino:

Cuando Jovita abría la puerta y me dejaba salir a jugar al patio, yo me ponía a escarbar la tierra y a buscar lombrices; luego que juntaba suficientes las colocaba sobre una piedra lisa y en seguida las reventaba con una piedra gorda que les dejaba caer desde la altura de mi cabeza; después corría a buscar más lombrices para repetir el juego, y así hasta que me aburrí. Entonces, iba yo al lado de Jovita y ella me contaba historias. (Monsreal, 1998, p. 67)

El siguiente elemento que caracteriza al personaje de Jovita es el cariño dependiente hacia su paciente (el personaje masculino), este tipo de afecto es una forma en la que ella sustituye su falta del mismo. Ahondado a este aspecto se señala que dicho lazo creado por el personaje femenino con su paciente no es del todo amoroso, también tiene restricciones, pues su relación posee dos caras: la profesional enfermera-paciente y la personal madre sustituta - hijo sustituto:

No podía hacer nada sino llamar a Jovita para que viniera a salvarme, y Jovita debía estar muy lejos, demasiado lejos, ya que el piso comenzaba a levantarse y ella no

oía que yo pateaba contra la puerta y gritaba sin descanso, (...) Jovita acudía por fin y me aplicaba la inyección y me acariciaba la cabeza y yo le decía gracias, Jovita, es usted muy buena, pero no me deje solo, (...), por favor, ya no voy a gritar ni a romper nada, pero no me deje solo, Jovita, por favor Jovita. (Monsreal, 1998, p. 70)

De acuerdo a la cita se puede ver que el personaje de Jovita controla al narrador con medicamento y cariño. Cuando no hay ataques de ira por parte del personaje masculino la vida de ambos personajes avanza con tranquilidad, misma que es rechazada a la mitad del cuento por el narrador personaje cuando se descontrola derribando la única barrera que se encontraba entre él y la sociedad:

Empecé a llamar a Jovita, a pedirle perdón por haberme escapado, por haber traicionado su confianza, por haberla encerrado bajo llave en mi cuarto, perdóneme usted, Jovita, le juro que no volveré a hacerlo, le juro que nunca más, Jovita, pero perdóneme, pero cúreme de este frío, cúreme de estas piedras que me están destrozando la cabeza, por favor, Jovita. Jovita. (Monsreal, 1998, pp. 72-73)

El personaje de Jovita representa un obstáculo y una protección porque cumple esta doble función, primeramente ella realiza la acción de proteger a nivel personal y profesional al personaje masculino brindándole los cuidados necesarios. Por otro lado, el personaje de la enfermera se vuelve un impedimento por ser una burbuja protectora que aprisiona la libertad del personaje masculino. El otro elemento del personaje de Jovita, la soledad, es su sello personal por dos aspectos: la manera en que alude a su pasado señalando su avanzada edad e igualmente sus tristes experiencias; luego su cambiante temperamento le permite interactuar y dominar al narrador masculino con un limitado afecto y rechazo (medicamento):

Ella me contaba historias de mujeres que iban de aquí para allá, como barcos, y que a cada vuelta que dan la vida las va gastando, y que un día, sin que nadie lo advierta, el oleaje de la vida se las traga, igual que el mar se traga los barcos. ¿Por qué?, preguntaba yo a Jovita. Porque así es la vida, respondía ella. Y entonces se levantaba y volvía a encerrarme en el cuarto, y yo la odiaba con tanta fuerza que apenas si podía aguantar las ganas de sacar la navaja y hundírsela en el corazón o en el estómago. (Monsreal, 1998, p. 68)

Como se muestra en la cita al narrador personaje le sucede lo mismo que al personaje femenino, éste también se encuentra entre dos vías dependientes: el sentimiento de cariño y odio.

3.3.5 Rol individual y grupal del personaje femenino de la enfermera

De acuerdo a los tres elementos del personaje femenino, Jovita; la paciencia, el cariño dependiente y la soledad; junto con otros dos aspectos: su edad mostrada a través de la manera de hablar sobre su pasado y su nombre en forma de diminutivo, el cual refleja cariño; tomando esto en cuenta tal personaje se vuelve el remplazo del amor materno. Siguiendo tales elementos su caracterización individual es la de **madre sustituta** mientras la grupal la ubica dentro de las **mujeres madres**.

3.3.6 Narrador personaje masculino

3.3.7 Plano latente y manifiesto del narrador personaje

El narrador personaje aparece como un paciente al cuidado de otro por su estado mental, debido a ello posee dos elementos característicos de su físico y carácter: la dependencia y la necesidad que tiene de destruir. La dependencia hacia su madre, señala que ella es un personaje indispensable, pero intocable por ser su carcelera, es decir, en la mente del personaje masculino, ella se volvió su fuente vital, y como no puede rebelarse ante ella decide volcar esa ira contenida contra los otros personajes que lo rodean:

RECUERDO que cuando entré al cine la película estaba por empezar. La sala se encontraba casi desierta y olía a desodorante y a humedad, igual que mi cuarto los viernes por la tarde, cuando mi madre y alguno de mis hermanos iban a visitarme. La casa donde vivía era amplia, con patio y todo. Mi madre dijo que la había alquilado para mí solo (...). En un principio me sentí de veras contento, ya no iba a tener que soportar a mis hermanos y podría salir y regresar cuando se me diera la gana. (Monsreal, 1998, p. 67)

Era imposible la independencia del niño (narrador personaje) por el encierro que le proveía su madre, pues lo manejaba de tal forma que en la mente de él, este personaje femenino canalizaba su condición. Pero la realidad era otra, tal personaje materno mantenía al personaje masculino encerrado en un espacio alejado (la segunda casa), que fue disminuyendo hasta obligar al narrador personaje a auto asfixiarse en un rincón. Tal dependencia a su madre sufrida por el personaje

masculino, Sigmund Freud (1999) en el libro *I Inhibición, síntoma y angustia, II La neurosis de defensa y otros ensayos*, la explica como:

La situación traumática de la ausencia de la madre difiere en un punto decisivo, de la situación traumática del nacimiento. (...) Repetidas situaciones de satisfacción crean luego el objeto materno, que, al emerger la necesidad, recibe una intensa carga, a la cual hemos de clasificar de carga de "anhelo". El niño "anhela", la presencia de la madre, que ha de satisfacer sus necesidades. (Freud, 1980, p. 104)

Aplicándolo al narrador personaje, quien ansia ver a su madre (personaje femenino) los viernes de cada semana, al mismo tiempo se le niega en gran medida su figura materna; por eso la ausencia de la madre genera en el personaje masculino un trauma de separación filial que termina por unirse con su condición mental. Tal cárcel instaurada por el personaje materno contaba con niveles por los cuales el narrador personaje fue trasladado hasta quedar en el último piso.

El primer nivel era la casa de su madre de donde fue transferido al segundo nivel, el lugar donde se encuentra el personaje de Jovita; de ahí a un cuarto (el tercer nivel); y por último el narrador personaje se mudó a su encierro interno dentro de su mente (cuarto nivel). La prisión final que fungía como resguardo para el personaje masculino se deformó de tal manera que desvirtuó parte de su realidad causando su brutal huida de la casa donde él vivía con su cuidadora:

Eran las cinco y diez, según el reloj instalado a un lado de la pantalla. A esa hora (desde antes, quizá) mi madre y mis hermanos sabían ya que había yo escapado (ellos seguramente preferían escapar a salir) y me buscaban como locos por toda la ciudad, con unas caras de susto que nada más de figurármelas apenas si podía yo contener la risa; la risa llena de satisfacción y de ira al mismo tiempo, y la ira me venía sólo de pensar que, aunque no quisiera tendría que retornar donde Jovita. (Monsreal, 1998, p. 69)

Este narrador personaje posee un estado que lo vuelve dependiente y agresivo, el cual fue imposible detener, pese a tener la medicación adecuada. Sigmund Freud (1992) denominó a tal condición mental y física como psicosis, que en el libro *El yo y el ello y otras obras (1923-1925), volumen XIX*, es: "el desenlace análogo de una similar perturbación en los vínculos entre el yo y el mundo exterior" (p. 155). Dicha cita señala cómo la psicosis presenta un problema para el sujeto que lo sufre al no poder distinguir la realidad de las alusiones que su mente crea, cómo

las imágenes distorsionadas que emite el individuo van a la par con el mundo exterior que le rodea su percepción termina dañada. Para Freud esta desconexión del sí mismo con el exterior es una ruptura entre el “yo” y el “ello”.

El “yo” concretamente es el mundo foráneo percibido por el sujeto, mientras el “ello” es el mundo interno de él mismo originado por lo que experimenta en su entorno; dado que el “yo” y el “ello” están intrínsecamente unidos es imposible afectar a uno sin dañar al otro. El psicoanalista explica cómo surge el síntoma de la psicosis, en el libro mencionado arriba:

La etiología común para el estallido de una psiconeurosis o de una psicosis sigue siendo la frustración, el no cumplimiento de uno de aquellos deseos de la infancia, eternamente indómitos, que tan profundas raíces tienen en nuestra organización comandada filogenéticamente. Esa frustración siempre es, en su último fundamento, una frustración externa. (Freud, 1992, p. 157)

Aquí se muestra cómo la psicosis nace del lazo roto entre madre e hijo, en el cual el último siente el incumplimiento de una de las tareas que la madre debió realizar para satisfacer uno de sus deseos, tal deseo no correspondido se vuelve frustración proveniente del exterior. La caracterización de este personaje masculino evidencia los elementos de una psicosis, aunque violenta, pues la historia describe que durante su infancia él aún no era tan agresivo; pero con el tiempo su estado mental empeoró (no se especifica cuánto ha transcurrido entre entonces y el ahora desde donde narra) dadas sus alusiones:

En fin, mi madre era así, no había nada que hacerle. La culpa la tenían mis hermanos, de ellos fue la idea de lo de la segunda casa. Y estoy convencido de que mi hermano el grande, para vengarse, propuso que me tuvieran bajo llave. Pero los cuatro eran culpables lo mismo, y por eso se turnaban los viernes, y por eso permanecían todo el tiempo junto a la puerta, hasta el momento en que mi madre se levantaba. (Monsreal, 1998, p. 68)

Como se aprecia en la cita, el hijo menor (narrador personaje) no gozaba de las mismas circunstancias que sus demás hermanos, ni tampoco de un lazo estable con su madre. Entonces el carácter violento junto con la falta de amor materno del narrador personaje, fueron los dos factores para generar la psicosis. Quizá, por eso el personaje masculino no agrede al personaje femenino, pues espera una relación afectiva madre-hijo. La ausencia de amor materno condujo al narrador personaje a

lo que Sigmund Freud (1992) denomina, en el libro *El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*, volumen XIX; como el complejo de Edipo/Edípico:

Ofrecía al niño dos posibilidades de satisfacción, una activa y una pasiva. Pudo situarse de manera masculina en el lugar del padre y, como él, mantener comercio con la madre. A raíz de lo cual el padre fue sentido pronto como un obstáculo; o quiso sustituir a la madre y hacerse amar por el padre, con lo cual la madre quedó sobrando. (p. 184)

La cita señala dos vías por las que el niño satisface su comercio/deseo amoroso hacia la madre o el padre: cuando elige a una de sus dos figuras paternas de inmediato la otra se vuelve ese objeto indeseado, pues al ser la pareja del progenitor(a) a quien el infante desea pasa a ser un estorbo o rival constante en la relación que el niño tiene con su madre o padre. El niño al elegir a su madre como objeto de comercio se ve a sí mismo como el padre, y esto mismo sucede cuando escoge al padre ocupando el sitio de la madre. Evidentemente la primer vía de satisfacción aplica al personaje masculino:

Mi madre dejaba sobre la cama los regalos que traía –pinturas de agua, coches para armar, títeres de barro—y luego se sentaba en la silla acojinada (...) De vez en cuando mi madre abría la boca para decirme te ves bastante repuesto, si necesitas algo, qué tal los cochecitos, o cualquier otra cosa. (Monsreal, 1998, p. 68)

Aquí se nota el apego del personaje masculino hacia el personaje de la madre, pese a que ella no demuestra signos de cariño hacia él, pero esta unión entre ambos personajes no puede ocurrir (según el narrador personaje) por la presencia de sus cuatro hermanos mayores, quienes gozan de buena salud mental y pueden permanecer con la madre:

Mis hermanos, a pesar de ser mayores que yo, me tenían miedo; un miedo que les ponía los ojos saltones y bailadores y que les secaba la boca cuando entraban en mi cuarto, los viernes que acompañaban a mi madre. Ellos permanecían siempre de pie, cerca de la puerta, sonriendo como idiotas y tratando de aparentar naturalidad. (Monsreal, 1998, p. 68)

Esta cita demuestra cómo el narrador personaje no soporta la presencia de sus hermanos, pues ellos representan un obstáculo, ya que desde la perspectiva de Joël Dor en el libro *Estructuras clínicas y psicoanálisis*, son sus rivales. Según el autor el niño crea su propia explicación al darse cuenta de que su madre transmite

un doble deseo, del cual es él quien menos recibe, causando así que el infante transforme: “imaginariamente esta verificación en una apuesta de rivalidad. Se esfuerza por ocultar que la madre pueda desear al padre y, al mismo tiempo, inviste al padre como *un objeto fálico rival de él mismo ante ella*” (Dor, 2006, pp. 38-39).

Según la cita el rival fálico del niño desde su imaginación es el padre. Siguiendo esta afirmación el personaje masculino debe implantar esta concepción de rivalidad hacia su padre, pero como nunca aparece, se dirige a los personajes que puedan sustituirla, sus hermanos. El personaje masculino rivaliza con sus cuatro hermanos por dos razones; la posesión del amor materno y el alejamiento de la madre: “la culpa la tenían mis hermanos, de ellos fue la idea de lo de la segunda casa. Y estoy convencido de que mi hermano el grande, para vengarse, propuso que me tuvieran bajo llave” (Monsreal, 1998, p. 68).

Como indica la cita (según el narrador personaje) la culpa de la ausencia materna se debe a sus hermanos mayores, pero específicamente al primogénito, quien es el más cercano al seno materno, pero también porque ambos personajes tienen una relación vengativa: “a veces sentía yo el deseo de pegarle con la tranca y descalabrarla y dejarla medio muerta, como dejé a mi hermano el grande cuando me cansé de que por su culpa me tuvieran los días enteros encerrado” (Monsreal, 1998, p. 67).

Cuando el narrador le otorga la mayor culpabilidad a su hermano mayor, éste ya no es sólo un fragmento de la figura paterna, sino la imagen completa. De acuerdo al libro *Estructuras clínicas y psicoanálisis* la imagen del padre es la representación del “Amo”, tanto de la madre como del hijo, pero ejerce más dominio sobre el infante debido a su posición:

Tratar de tomar el sitio del Amo es esforzarse siempre por tener la seguridad de que este lugar codiciado es ilegítimo; en otras palabras, que el Padre no puede ser suplantado. Ese Amo inmovible sigue, metafóricamente, prohibiendo y condenando la erotización incestuosa de la relación con la madre, en la cual está prisionero el obsesivo. (Dor, 2006, p. 142)

La cita expone cómo el hijo siempre trata de tomar el lugar del padre, pese a saber que nunca lo obtendrá, dado que la figura paterna es la barrera entre la

necesidad del deseo materno y el incesto, por ende el niño involuntariamente debe conformarse con estar sumergido en este contradictorio deseo de: querer tener, pero no poder tener a la madre. Lo mismo ocurre con el personaje masculino quien no puede sustituir el lugar de su hermano mayor o padre.

Regresando al complejo de Edipo está solamente dirigido a los niños, pero el personaje masculino lo expande más allá de la niñez, pues él muestra tal complejo en dos momentos de su vida: cuando es un niño y cuando deja de serlo. Antes se expuso la cita donde el narrador se describe así mismo como un infante, la siguiente cita hace alusión a una etapa más grande:

Mi navaja es lo que más quiero en el mundo. Me la compraron hace muchos años, cuando salía yo de excursión con los muchachos de la escuela; todos me la envidiaban y mis hermanos a cada rato le decían a mi madre que era peligroso que yo cargara una navaja. (Monsreal, 1998, p. 68)

Con esta cita se muestra cómo el narrador personaje expone dos etapas de su vida, al igual que el cuento éste se divide en dos historias: cuando el narrador describe su niñez en casa de su madre y cómo fueron sus primeros momentos en la segunda casa en compañía del personaje de Jovita; mientras la otra muestra al personaje masculino con más edad desarrollando una personalidad psicótica que lo orilla a escapar de la casa compartida con su cuidadora. Retomando la condición del personaje masculino, de acuerdo a Joël Dor en el libro antes citado, las estructuras psíquicas de la personalidad señalan que la psicosis puede desencadenar la obsesión, porque:

El obsesivo no puede perder (...) [él] presenta una disposición favorable para constituirse como todo para el otro, así debe despóticamente controlarlo todo y dominarlo todo para que el otro no se le escape de ningún modo, es decir, para que el no pierda nada. La pérdida de algo del objeto, en efecto, no puede sino remitirlo a la castración, o sea, para el obsesivo, a un desfallecimiento de su imagen narcisista. (Dor, 2006, p. 141)

La cita explica que el obsesivo vive en su propio mundo, el cual es su pareja, quien ocupa la figura del objeto, el cual pasa de ser la propiedad del obsesivo a ser él mismo, de esta concepción proviene la imagen narcisista, por ende, cuando esta persona pierde parte del objeto su todo comienza a colapsar. Este mismo

derrumbamiento le sucede al personaje masculino dos veces: al ser movido de la casa materna a la casa que sirve para aislarlo, de esta forma pierde mucho contacto con su madre, ocurriendo así esa pérdida de “algo del objeto”; la otra pérdida es más intensa, ocurre al abandonar la casa donde permanecía con el personaje de Jovita, en dicho escape el personaje de la madre se desvanece. Al ir desapareciendo el personaje de la madre carcelera, el personaje masculino pierde totalmente este “objeto materno”:

Gente que caminaba sin prisa, gente que me hizo sentir protegido nuevamente (de él, Jovita, de quien haya sido él). Me dejé conducir por la multitud hasta una plaza que me parecía familiar; seguramente estaba yo en el barrio cerca de mi casa ---la mía, no la de mi madre y mis hermanos—. (Monsreal, 1998, pp. 71-72)

En la cita el narrador personaje ya no ve desconocida la casa usada para distanciarlo de su madre, sino que se apropia de ella junto con el personaje de Jovita, quien parece tomar el puesto de personaje materno. Cuando el “objeto materno” del personaje masculino se le escapa en ambas situaciones mencionadas arriba él lo sustituye con el personaje de Jovita, pero ella no es intocable como su primera madre, por ello el narrador personaje es más violento con este “segundo objeto”. Joël Dor (2006) en su libro *Estructuras clínicas y psicoanálisis* explica que:

Nada es más tranquilizador y amable que un muerto femenino, de igual modo nada es más inquietante y odiable que una mujer viva, es decir, que puede gozar. El obsesivo puede padecerlo todo, (...) excepto una sola cosa: que el otro goce sin él, sin que él tenga o haya podido tener algo que ver con ese goce. (p. 152)

El obsesivo entre más inmóvil este su “objeto amoroso”, éste se siente mejor, y según el orden establecido por él, ella debe estar muerta para que así nunca lo abandone. Se puede apreciar en la cita cómo la raya divisora entre lo tranquilo e intranquilo se puede desvanecer en cualquier momento, dependiendo de qué tan solo o impedido de goce se sienta el sujeto obsesivo. Lo mismo ocurre con el personaje masculino al buscar al personaje de Jovita cuando necesita su tacto y el medicamento (durante la huida de la segunda casa):

Empecé a llamar a Jovita, a pedirle perdón por haberme escapado, por haber traicionado su confianza, por haberla encerrado bajo llave en mi cuarto, perdóneme usted, Jovita, le juro que no volveré a hacerlo, le juro que nunca más, Jovita, pero

perdóneme, pero cúreme de este frío, cúreme de estas piedras que me están destrozando la cabeza, por favor, Jovita. Jovita. (Monsreal, 1998, pp. 72-73)

Habiendo alejado al “objeto” por su propio comportamiento, según la cita, el obsesivo trata de recuperarlo, pues es su todo y Joël Dor (2006), en el libro antes mencionado, describe esta situación como: “[el obsesivo] emprende los proyectos más inesperados para reconquistar el objeto que, al escapársele, lo remite a la pérdida. Con ocasión de tales estrategias de <<recuperación>> (...). Este viraje servil tiene más bien por consecuencia alejar más aún al objeto” (p. 153).

Esta cita expone la imposibilidad de que el obsesivo posea de nuevo el objeto que él encerró en sí mismo hasta matarlo. Tal desenlace es idéntico al del narrador personaje cuando él se disculpa con el personaje de Jovita por encerrarla, mientras le suplica que regrese a cuidarlo, pero ya no existe ninguna relación entre ellos, y ella ya no vuelve. Dicho proceso obsesivo recorrido por el personaje masculino con ambos personajes femeninos fracasa al perder a ambas madres, la sanguínea y la sustituta.

Respecto al instinto asesino que el narrador personaje emana constantemente, Norman O. Brown (1980), en el libro *Eros y Tanatos, el sentido psicoanalítico de la historia*, los describe con el nombre de Tanatos:

El sadismo representa una extroversión del innato instinto de la muerte, una transformación del deseo de morir en el deseo de matar, transformación realizada por Eros para reducir la innata tendencia de autodestrucción en el organismo y convertirla en un útil aliado de la tarea erótica de mantener y de enriquecer la vida. (p. 100)

El sadismo es la dualidad entre vida (Eros) y muerte o (Tanatos), el segundo término se refiere al instinto de muerte, mientras que primero es el instinto de vida, ambos instintos están obligados a convivir juntos, por ende uno es sedante del otro y viceversa. Pero según la cita tanto las pulsiones de vida como las de muerte tienden a variar, pues unas atentán contra la vida del individuo que las experimenta o contra quienes lo rodean, y otras perduran la vida del sujeto junto con su reproducción.

En este caso las pulsiones reflejadas en la historia son las de muerte, que presentan de apoco durante la niñez del personaje masculino, pero se vuelven más fuertes tiempo después, cuando él comienza a ver a un supuesto acosador (inicio de la psicosis), causando la explosiva huida circular del narrador: de la calle al cine y de regreso. Este proceso psicótico del personaje masculino tiende a mezclar sus alucinaciones ficticias con el ambiente externo, por ello, su mente transforma a un acosador (ser oscuro) en varios perseguidores, causándole una angustia terrible; tales individuos desencadenan su miedo a la muerte:

Y entonces una mano se posó en mi hombro y yo me volví, cubriéndome instintivamente la garganta con las manos (pero la navaja estaba en el bolsillo de mi pantalón, y emprendí una carrera ciega que me llevó dando tumbos por avenidas y callejones y atajos. (...) paré bruscamente (...) y esperé. El sonido de sus pasos se fue acercando, y cuando llego al sitio donde yo estaba, pasó corriendo (...). Lo pensé. Un segundo después, corría yo detrás de él. (Monsreal, 1998, p. 73)

Debido a la sesión de persecución, el personaje masculino termina siguiendo a un desconocido a quien piensa matar para impedir su propio asesinato. Tal pensamiento más que un instinto de supervivencia, o pulsión de Eros, es una pulsión de Tanatos, pues el personaje masculino desea y goza cortando a su perseguidor: “nos encontramos a las puertas del cine (...) yo me iba acercando a él, lentamente, con la mano firme, y cuando el hombre sintió mi presencia a sus espaldas y trató de volverse (...), surgió ese tajo espectacular, ese relámpago maravilloso” (Monsreal, 1998: 73). De acuerdo a las dos citas el narrador personaje ya no era la víctima perseguida, sino el victimario perseguidor desde que su sentido de la realidad se apagó al ser acorralado por su acosador/(es):

Abracé el poste de un farol; todo era borroso y lejano, menos la forma del hombre. (...) y de pronto, de un modo apenas perceptible, la figura del desconocido se abrió en abanico, y luego el abanico se abrió a su vez, y la plaza entera quedo poblada por una multitud de figuras idénticas entre sí que repetían infinitamente a mi acosador y que poco a poco adquiría movimiento propio y tenían un cerco cada vez más estrecho a mi alrededor. Empecé a llamar a Jovita. (Monsreal, 1998, p. 72)

Como las pulsiones de Tanatos que primero atentaban contra la vida del narrador personaje, se dirigieron a eliminar a su acosador, este perseguidor no es externo a él, en sí es parte del personaje masculino, por ello no puede deshacerse

de este ser. El hecho que el acosador tenga una apariencia oscura demuestra que toma la forma de una sombra, la cual Carl Gustav Jung (1997), en su libro *El hombre y sus símbolos*, se presenta como:

La sombra lanzada por la mente consciente del individuo contiene los aspectos escondidos, reprimidos y desfavorables (o execrables) de la personalidad. Pero esa oscuridad no es exactamente lo contrario del ego consciente. Así como el ego contiene actitudes desfavorables y destructivas, la sombra tiene buenas cualidades: instintos normales e impulsos creadores. (p. 117)

La sombra es el reflejo consiente de todo lo reprimido en el inconsciente, tanto lo negativo como lo positivo, es decir los impulsos destructivos y creadores que rigen los actos y actitudes que conforman la personalidad de individuo. Siguiendo la cita la sombra que asecha al personaje masculino es la suya, a quien él arrojó sus partes indeseables y sus objetos de deseo. La sombra del narrador personaje posee dos caras: el miedo a la soledad, junto con las tendencias violentas; y el amor filiar (complejo de Edipo) hacia los dos personajes maternos.

Cuando el personaje masculino mata a esta sombra no lo hace con la intención de asesinar imaginariamente a sus madres y olvidarse de su soledad al caer en sus impulsos de muerte; en realidad comete este acto para poder acceder a una vida pacífica, pues su psicosis no le permite estar con sus objetos de amor materno: "(como si hubiera querido despertar y en vez de salir se hundiera más en el sueño), surgió ese tajo espectacular, ese relámpago maravilloso con el que daba principio la expiación" (Monsreal, 1998, p. 73).

Por la cita se deduce que el narrador personaje carga con una culpa que comienza a disolverse cuando asesina a su sombra, debido a que creó ser responsable de todos los males generados por su psicosis, pero como no puede apropiarse de dicha culpa la exterioriza en los personajes masculinos a su alrededor: el acosador(es) (su sombra) y sus hermanos, especialmente el mayor. Lo contrario ocurre con los personajes femeninos, quienes al ser sus objetos deseados les son imposibles culpar, pese a ser quienes lo encarcelaron y le abrieron paso a su psicosis.

3.3.8 Caracterización del narrador personaje

Según las características del narrador: la dependencia junto con el comportamiento violento dirigido a los otros y hacia él mismo; que perfilan su estructura psíquica como la de un psicótico obsesivo, se le denomina con la caracterización del **narrador hijo**.

3.3.9 Relación del narrador hijo con los personajes femeninos, la madre carcelera y la madre sustituta

Se comienza señalando el elemento negativo que posee el personaje de la madre, unas manos que simbolizan debilidad:

Lo malo de mi madre era su carácter, muy débil, muy como sus manos, que de tan suaves que eran me causaba horror tocarlas. Mi madre jamás sería un barco, jamás sabría lo que es el mar; mi madre sería siempre una barquita de papel bogando en las tranquilas aguas de una palangana. (Monsreal, 1998, p. 68)

El horror del narrador personaje hacia las manos de su madre es concebido con más énfasis en la imagen de la barquita flotando en un recipiente; tal representación de las manos mediante la barquita señala el carácter débil del personaje materno, pero también se nota cómo el personaje masculino no evita ser tocado por temor a las manos de su madre, sino que tiene miedo a recibir su amor. Al contrario de ella, el personaje de Jovita está tan cerca del narrador personaje que puede tocarla:

Algo semejante a lo que ocurre cuando dentro del sueño advierte uno que está soñando y trata de despertar, y no puede por que ignora siempre cuál es la vía que conduce a la realidad y cuál la que lo hunde más en el sueño (así decía Jovita, cuando amanecía de buenas para escucharme y calmar mi dolor acariciándome la cabeza). (Monsreal, 1998, p. 71)

Siguiendo la cita se muestra cómo el narrador personaje es apegado al personaje de Jovita, quien es, según el libro *Conferencias de introducción al psicoanálisis (parte III) (1916-1917), volumen XVI*: “el primer objeto de amor” (Freud, 1991, p. 300). Aunque realmente el primer objeto de amor materno es el personaje de la madre, mientras el segundo objeto amoroso es el personaje de Jovita, pues

ella sustituye al primero. Respecto al diferente apego amoroso del narrador personaje hacia los personajes maternos, que él posee una doble significación relacionada a la imagen materna, la cual en el libro *Estructuras clínicas y psicoanálisis*, es denominada como “la imago de la madre fálica”:

La ambigüedad investida psíquicamente por el niño entre una madre seductora que alimenta al niño a hacerla gozar, y una madre amenazadora y prohibidora que se hace <<intermediaria>> de la palabra simbólica del padre. Este intervalo donde el niño se encuentra capturado, tiene la consecuencia de alimentar en el fantasma de la madre todopoderosa, es decir, de la *madre fálica*. (Dor, 2006, p. 71)

La madre fálica se construye mediante dos figuras: por una parte, ella es un ser seductor quien tiene el objetivo de satisfacer a su hijo mediante afecto; por otra ordena al infante a obedecer por medio de amenazas las prohibición del padre. Por ende el niño termina en una contradicción durante este proceso de alimentar a su madre con un amor no del todo libre. Esta madre todopoderosa es imaginaria, creada por el infante, quien pertenece a otro, el padre, y debido a ello está prohibido desearla libremente, de ahí la rivalidad o desafío hacia esta figura paterna, contra la cual el niño lucha.

En el caso del narrador personaje, su imagen materna está constituida de la siguiente manera: el personaje de la madre representa la figura de la madre amenazadora y prohibidora, mientras el personaje de Jovita es la figura de la madre seductora. Según la explicación del primer personaje femenino, ella aboga por la palabra del padre o por la imagen de él, que en el libro ya citado del autor Joël Dor (2006), se señala como el: “*padre simbólico*, es decir, el padre en cuanto representante de la Ley para el niño, y por ende el padre en tanto mediación estructurante de la prohibición del incesto” (p. 54).

Entonces este padre simbólico o la Ley del padre representa la prohibición del incesto la cual se liga con la castración, mejor dicho, si el niño intenta transgredir dicha ley, éste le quita su objeto de deseo, su madre. Para el personaje masculino, el personaje de la madre es la aliada de este padre simbólico, quien amenaza con arrebatarse su objeto de deseo, el personaje de la madre sustituta, Jovita. Siguiendo dicha afirmación, el narrador personaje en ambas etapas de su vida, señaladas

antes, separa en dos a su figura materna, formando dos madres (biológica y sustituta), quienes son una misma. A tal imagen de la madre fálica, en el libro *Estructuras clínicas y psicoanálisis*, se la describe con aspectos que se contraponen, pero que también se asocian, creando así a una mujer idealizada:

La mujer que encarna a la madre fálica será fantasmaticada como una mujer *totalmente idealizada*. (...). Esta mujer, idealizada como todopoderosa, no sólo es virgen de todo deseo en cuanto objeto puro y perfecto, sino que también, por esta misma razón, es objeto intocable, fuera de alcance puesto que está *prohibida*. Para el niño, constituye el prototipo del *ideal femenino*, del que no puede esperar nada más que benevolencia y protección. (Dor, 2006, p. 72)

La madre fálica o mujer idealizada todopoderosa es poseedora de aspectos tanto negativos como positivos respecto al niño quien la desea, e igualmente el infante espera de ella su afecto. De ahí que los dos personajes femeninos posean atributos maternos que conforman la imagen total de madre, y pese a ello, el narrador personaje no está satisfecho, pues no recibe el amor que anhela:

A esa hora (desde antes, quizá) mi madre y mis hermanos sabían ya que había yo escapado (ellos seguramente preferían escapar a salir) y me buscaban como locos por toda la ciudad, con unas caras de susto que nada más de figurármelas apenas si podía yo contener la risa; la risa llena de satisfacción y de ira al mismo tiempo, y la ira me venía sólo de pensar que, aunque no quisiera tendría que retornar donde Jovita, porque ella era la única que conocía la fórmula para hacerme dormir y aliviarme los dolores. (Monsreal, 1998, p. 69)

Aunque ambas reacciones (risa e ira) hacia los dos personajes maternos son contrarias, para el personaje masculino son lo mismo, pues quiere su atención y amor. De acuerdo a Joël Dor (2006) en su libro antes mencionado, un individuo obsesivo concibe al: “fantasma de una mujer fálica todopoderosa. En el caso presente, el sujeto sobre todo debe prohibirse saber que él mismo la desea, so pena de sentirse comprometido” (pp. 73-74). El obsesivo se escuda en un querer y evitar al mismo tiempo su objeto de deseo por ser tanto prohibido como deseable. Lo mismo ocurre con el personaje de Jovita, desde la perspectiva del narrador personaje, pues él constantemente expresa su necesidad de agredirla para salir de su encierro, pero a la par buscaba su afecto:

A lo mejor, el odio desmesurado que a veces sentía yo por Jovita, era de tanto como la necesitaba; a lo mejor también ella me necesitaba a mí, y por eso no me dejaba

salir del cuarto así me pasara yo los días enteros gritando y aporreándome contra la puerta. (Monsreal, 1998, p. 69)

Aquí el personaje masculino muestra como él y el personaje de Jovita tienen ese vínculo de afecto-desafecto por la necesidad de no estar solos. Dada el tipo de relación entre ambos personajes, cuidadora-paciente, existe un límite en la demostración de afecto; en el libro de Joël Dor (2006), *Estructuras clínicas y psicoanálisis* tal limitación conlleva al objeto de investidura:

La oposición arcaica entre el amor y el odio frente al objeto de investidura. (...). Es un mecanismo doble de investiduras y desinvestiduras característico de la economía del deseo obsesivo: escapar de su deseo y anularlo tanto como sea posible, cada vez que se encuentra auténticamente comprometido. (p. 147)

Tal investidura-desinvestidura surge para evitar la pérdida del objeto de deseo a través de este sentimiento contradictorio de amor-odio. El narrador personaje inviste al personaje de Jovita para evitar perderla, aunque tal deseo es imposible debido a su psicosis y a la necesidad de obtener amor materno. Tal deseo amoroso del personaje masculino resulta del tipo obsesivo, ya que siguiendo la explicación de Joël Dor (2006) en el libro antes citado, cumple con los siguientes aspectos:

Por un lado, el deseo del obsesivo *implica siempre la marca imperiosa de la necesidad*. Por el otro, el obsesivo *padece menoscabo en la expresión de su demanda*. La pasividad masoquista que también le conocemos resulta, en gran medida, de su imposibilidad para demandar. Así se esfuerza en hacer adivinar y articular por el otro lo que él desea y no logra demandar él mismo. (p. 138)

El deseo del individuo obsesivo es característicamente pasivo y masoquista, por ello él no demanda su necesidad del mismo. El narrador personaje no se siente impedido para exigir afecto del personaje de Jovita, pero cuando se trata de su madre (el otro personaje femenino) no puede hacerlo, excusándose en el horror que le causa sus débiles manos, como si temiera dañarla. Este personaje femenino es responsable por ausentarse e impedir la relación entre el personaje de Jovita y el personaje masculino, porque ella escogió al segundo personaje femenino como la cuidadora de su hijo, no como sustituto materno, por ende el personaje de la madre carcelera genera más sufrimiento al narrador personaje con este dar a medias.

A este martirio en el libro *Estructuras clínicas y psicoanálisis* es señalado así: “semejante actitud pasiva constituye una invitación favorable a hacerse *sadizar* por el otro” (Dor, 2006, p. 138), siguiendo la cita, este círculo sádico-masoquista expuesto en la relación del narrador personaje con los personajes femeninos, también es ejemplificado en su trayectoria de huida: cuando va al cine y decide salir para dirigirse a su casa, “la segunda casa”, pues aunque tal recorrido empieza y termina en una sala de cine, sucede de diferente forma (al inicio el personaje masculino era la presa, y al final el acosador fue la víctima).

Existe otro círculo que también se identifica con la trayectoria de huida sufrida por el narrador personaje, el proceso del complejo Edípico: el cual inició con una separación profunda entre él y su madre biológica (etapa de la niñez) descubriendo una nueva imagen materna, el personaje de Jovita; y finalizó con la huida del narrador de los senos maternos debido al disparo de la psicosis (etapa adulta). De acuerdo al autor Joël Dor (2006) en el libro mencionado antes, el individuo “obsesivo es un mercenario impertinente comprometido en una lucha interminable para asegurarse el *control omnipotente del objeto*” (pp. 143-144). La cita explica cómo el obsesivo, pelea por controlar a su objeto de deseo ocupando el lugar del “Amo” (el padre) para ser él quien tenga a la madre, pero tal resultado jamás se hará realidad.

El narrador personaje al final del cuento señala que al asesinar a su perseguidor (su sombra) inicia su expiación, generando el término de su estado psicótico junto con su insatisfactorio amor materno, aunque no hay forma de saber si realmente la consiguió o no; en contraste con el incierto estado del narrador, la estructura del cuento marca este círculo de eterno retorno de lo igual del deseo materno inalcanzable tanto al comienzo como al final de la historia: al inicio:

“RECUERDO que cuando entré al cine la película estaba por empezar. La sala se encontraba casi desierta y olía a desodorante y a humedad” (Monsreal, 1998, p. 67). Y en el último párrafo: “nos encontramos a las puertas del cine, al que entramos cuando la película estaba por empezar. La sala se encontraba casi desierta y olía a desodorante y a humedad” (Monsreal, 1998, p. 73).

3.4 Conclusión de la interpretación

El **narrador hijo** se sentía culpable por no recibir el amor de sus dos figuras maternas: el personaje de la madre (la **madre carcelera**), y el personaje de Jovita (la **madre sustituta**) debido a su psicosis.

Este narrador personaje genera una pulsión de muerte y de vida hacia el personaje de Jovita pues crea un lazo con ella de amor-odio, dado que ella tiende a limitar las muestras de afecto hacia él por tener una relación enfermera-paciente.

La relación del personaje masculino con la **madre carcelera** también es generada por la misma pulsión, pues mientras ella lo aleja, él busca su amor.

El **narrador hijo** parece ser torturado por su psicosis junto con el insuficiente amor recibido por sus figuras maternas, quienes construyen la imagen de su imago materno. Como esta figura es la unión de un personaje femenino distante y de otro limitador el personaje masculino no se siente complacido con el amor materno recibido.

Cuando el narrador personaje, durante su escape al cine, es la víctima de su estado mental (psicosis) sufre de una persecución ocasionada por su propia sombra, a la cual decide matar con su amado cuchillo, creyendo así borrar su pasado (la culpa) y ser libre (espiarse); pero no alcanza a cumplir con dicha liberación porque comete este acto en su ficción, por ende jamás obtiene el amor materno que desea.

3.4 “HABITACIÓN DESHABITADA”

Aquí se presentan tres personajes; Darío, él y ella. Él, es el personaje masculino (NP) quien describe a detalle fragmentos de la vida de ella (personaje femenino). Este narrador personaje conoce todas las expresiones de ella, durante sus momentos tanto destructivos como maternos, debido a la pérdida del personaje de Darío, su hijo.

La existencia del personaje del hijo deteriora el matrimonio de los personajes, por ejemplo: el narrador personaje durante la primera mitad de la historia se niega a seguirle la corriente a su pareja sobre la existencia del hijo perdido, pero en la segunda parte comienza a aceptar la condición de ella e incluso deja que lo mime como si fuera el personaje de Darío, procurando complacer tanto de forma amorosa como sexual a su incompleta compañera, quien no puede ser madre. El (NP) también explica que debido a dicha pérdida el personaje femenino adquirió dos tipos de actitudes, la primera se presenta adolorida y auto-agresiva, mientras la segunda es sumisa y cariñosa.

3.4.1 Descripción narratológica de los personajes: narrador personaje y personaje femenino

En el cuento aparecen dos personajes, el narrador personaje (según la teoría de Mieke Bal) y el personaje femenino. La siguiente cita muestra el género del primero por la palabra quieto con terminación masculina: “permaneceré sordamente quieto no sé cuánto, soportando el martilleo incesante de la idea resurgente instalando su certidumbre” (Monsreal, 1998, p. 77). Es importante aclarar que él no tiene un nombre. Con respecto a los tipos de personaje, igualmente señalados por Bal, dicho narrador personaje es del tipo redondo, pues atraviesa un cambio durante el contacto físico entre él y el personaje femenino, este acto reflejo como el personaje masculino pasa de una fuerte represión a una profunda y parcial libertad.

El personaje femenino, quien tampoco posee un nombre, es constantemente mencionando como “ella”, así: “entonces ella se pondrá de pie, apoyará las manos

sobre la mesa y adelantará el cuerpo hacia mí” (Monsreal, 1998, p. 74). Este personaje es del tipo redondo al pasar a un estado de paz después de permanecer por mucho tiempo en un estado depresivo, donde huye de la realidad al no poder aceptar la pérdida de su hijo, creando una familia ficticia.

Tal personaje tiene una doble actitud, la cual muestra un estancamiento de su “yo” en el pasado; el primer polo de su actitud es el de una buena madre y esposa, el otro es una criatura auto-destructiva y llena de dolor. Aparte el narrador personaje le da al personaje femenino una apariencia poco clara, centrándose en su parte psicológica:

La recuerdo niña con flores en la mano, ajena a los temores, niña clara, flor ella misma despertando a la esperanza; y la recuerdo revolcándose en los estertores de la impotencia cuando supo de su malogro, de su sangre seca; recuerdo sus gemidos inacabables, y mientras camino palpo sobre la ropa los lugares de mi piel marcados por las uñas afieradas de su desesperación. (Monsreal, 1998, pp. 76-77)

3.4.2 Personaje femenino

El personaje femenino posee dos actitudes diferentes, la primera es una madre y esposa amorosa, que realiza sus acciones pensando en complacer a su pareja y mostrar afecto a su hijo, un rasgo físico de ella son sus ojos claros:

Ella acariciará mis cabellos con las puntas de sus dedos, se pondrá tierna y me pedirá a su vez, dando al tono de su voz modos de regaño mimoso, comprender: él depende íntegramente de nosotros, no podemos dejarlo solo, tan pequeño. (Monsreal, 1998, p. 75)

La otra actitud del personaje femenino proviene de su figura negativa, que el narrador perfila como un felino solitario que tiende a valerse de sus encantos para hacer sucumbir la voluntad de su pareja y se hiere a sí misma desde adentro al mostrar las cicatrices externas en su cuerpo:

Sentiré contra mi pecho su cuerpo frágil, desvalido; despejaré su frente de cabellos y ella se acariciará la mejilla con el dorso de mi mano, tierna como una gata, y murmura un breve quejido gozoso, u apenas ruido de sabor cruel, y conteniendo una explosión de alegría a punto de manifestarse, imaginaré que ya todo ha pasado (...): un despertar penoso provocado por un mal sueño: una sensación de vacío (...).

Le diré que se recueste un rato, que descanse, se ve un poco mal; entonces ella, intempestivamente, hará un ademán brutal sobre su vientre, como queriendo hincarse las uñas en las entrañas. (Monsreal, 1998, pp. 78-79)

La razón por la que el personaje femenino hiere brutalmente su vientre tiene que ver con la inmensa desesperación que siente durante las noches al emanar su dolor, soledad y angustia; estas tres partes negativas son debidas a la pérdida de su hijo, a partir de la cual se disparó en ella un estado depresivo. Sigmund Freud (1980) explica en el libro de *Inhibición, síntoma y angustia. La neurosis de la defensa y otros ensayos*; el significado de la angustia y el dolor: “el dolor es pues, la verdadera reacción a la pérdida del objeto, y la angustia, la verdadera reacción al peligro de tal pérdida trae consigo, y dado un mayor desplazamiento, el peligro mismo de la pérdida del objeto” (pp. 104-105).

Aunque en el personaje femenino se pueden ver tanto la angustia como el dolor, sólo debería presentar el segundo, pues como la pérdida del personaje de Darío sucedió tiempo atrás no debería de existir como tal la angustia, pero ella la expresa al rasguñarse el vientre, tratando de evitar el peligro de perder a su hijo: “y la recuerdo revolcándose en los estertores de la impotencia cuando supo de su malogro, de su sangre seca” (Monsreal, 1998, p. 76); este ser que perdió el personaje femenino es lo que la construiría como una esposa y madre por completo, pero al serle negado sin razón es un hecho que la está auto-destruyendo. Por ende construye un mundo desde su psique donde ella pueda vivir con su hijo:

--- SABES, Darío se te parece mucho.

Supondré que se trata de una broma, de mal gusto, fuera de lugar y de hora, pero broma, al fin y al cabo, una manera de extrañarse de no sentir dolor, como quien muestra el horror de la cicatriz y se sorprende de que una vez por ahí haya estado a punto de escapársele la vida. (Monsreal, 1998, p. 74)

Como se mostró antes, el personaje femenino debido a su actitud presenta dos tipos de polos: el primero se caracteriza por tres aspectos; la complacencia, maternidad y dominio; mientras en el segundo se destacan; la autodestrucción, culpa y soledad. Para poder diferenciar a los dos polos del personaje femenino, se les denomina así; la parte con aspectos más positivos se le nombra como la niña; mientras la otra con rasgos negativos pasa a ser la gata.

Ambos polos bifurcados del psique del personaje femenino viven en dos mundos internos diferentes: el personaje de la niña crea un universo el cual gira entorno a su necesidad de ser madre, donde existen tres integrantes que conforman su familia: su marido, su hijo y ella. El otro mundo es concebido por el personaje femenino de la gata en el cual solamente vive ella, mostrándose durante la noche, como un ser torturado al tocarse violentamente el vientre:

Ella de seguro me estará aguardando para dolerse sobre mi pecho, de seguro lo acuna y lo duerme entre sus brazos en ese momento, se calma calmándole los lloros. Mentira, es una visión, ella no adormece a nadie, ella está sola, grave de recuerdos, pero sola, metida en la obsesión de los recuerdos, sola, mentira, sola, puros lejanos dolorosos recuerdos. (Monsreal, 1998, p. 74)

Los dos polos del personaje femenino son como el día y la noche del cuerpo femenino, ambos forman una cárcel creada en el pasado para frenar el dolor de su pérdida, tal encierro es brutal porque aprisiona su oscuridad dentro de sí misma para protegerse del exterior/la realidad. La manera como se presenta tal personaje femenino, según American Psychiatric Association, (APA, 1995), es característica de un trastorno esquizoafectivo (parte de otros trastornos de ánimo) catalogado como una enfermedad con síntomas psicóticos, afectivos y algunos de la esquizofrenia junto con episodios depresivos, maníacos (hipomaniacos) y mixtos (unión de ambos), todos ellos son leves, moderados o graves.

Dicho trastorno, siguiendo su elemento afectivo, se divide en dos tipos, el depresivo y el bipolar. Aquí se toma en cuenta el segundo tipo de trastorno, el bipolar, el cual se divide en cuatro: trastorno bipolar I, trastorno bipolar II, trastorno ciclotímico, y el no especificado: el primero tiene uno o más episodios maníacos o mixtos, junto con episodios depresivos mayores; el otro posee uno o más episodios depresivos graves a la par de un episodio hipomaniaco; el tercero posee numerosos síntomas hipomaniacos y depresivos leves; el último contiene síntomas indefinidos. Los episodios depresivos mayores encontrados en estos diversos trastornos bipolares (de acuerdo al libro mencionado arriba) poseen los siguientes aspectos:

Si los síntomas empiezan antes de transcurrir 2 meses de la pérdida de un ser querido y no persisten más allá de estos 2 meses, generalmente se consideran el resultado de un duelo, a menos que esté asociado a un deterioro funcional

importante o incluyan preocupaciones mórbidas de inutilidad, ideación suicida, síntomas psicóticos o enlentecimiento psicomotor. (American Psychiatric Association, [APA], 1995, p. 329)

Según la cita dichos episodios depresivos graves para presentar sus síntomas debe pasar más de dos meses de la pérdida del ser querido o iniciarse enseguida del fallecimiento, pero con la condición de cumplir con uno de los cinco tipos de preocupaciones mencionados. El personaje femenino muestra dicho episodio al recordar al hijo perdido, en general, ella no enfrenta un duelo, dado que construye una familia feliz en su propia dimensión anulando la realidad.

Las características del episodio depresivo mayor, de acuerdo al American Psychiatric Association, (APA, 1995), son: “cambios de apetito o peso, del sueño y de la actividad psicomotora; falta de energía; sentimientos de infravaloración o culpa; dificultad para pensar, concentrarse o tomar decisiones, y pensamientos recurrentes de muerte o ideación, planes o intentos suicidas” (p. 326). Todos estos síntomas afectan varias áreas en la vida del individuo (laboral, matrimonial, social, etc.).

Algunos de estos aspectos los presenta el personaje femenino, por ejemplo: cambios durante la actividad del sueño (sonambulismo), culpabilidad (imposibilidad de salvar a su hijo), junto con la aparente anulación de decisión o intención de enfrentar su realidad (aislamiento de su sociedad). Este personaje aparte de poseer un episodio depresivo también muestra un episodio maníaco, específicamente, presenta episodios mixtos, descritos como:

Algunos sujetos, en especial los que tienen síntomas psicóticos, se vuelven físicamente agresivos o suicidas. Las consecuencias adversas de un episodio maníaco (...) a menudo son el resultado del empobrecimiento del juicio y la hiperactividad. (...). Cuando hay síntomas catatónicos (p. ej., estupor, mutismo, negativismo y trastornos posturales), (...). El estado de ánimo puede cambiar muy rápidamente de la ira a la depresión. Los síntomas depresivos pueden durar unos momentos, horas o más raramente días. (...) El episodio se considera mixto si los criterios para un episodio depresivo mayor y para un episodio maníaco se cumplen cada día. (APA, 1995, p. 336)

Aquí se explican los episodios maníacos y depresivos junto con dos tipos de síntomas, psicóticos y catatónicos; los primeros provocan agresividad corporal y

tendencias suicidas; mientras los segundos se inclinan por los ejemplos señalados en paréntesis. Junto a lo expuesto, se incluye un factor principal, el estado de ánimo que drásticamente cambia en el individuo dependiendo de sus momentos depresivos o de ira. De acuerdo con tales episodios, síntomas y el estado de ánimo se puede ver cómo el personaje femenino posee dichos elementos, por ejemplo: su agresividad suicida mediante sus ataques de auto-violencia que dejan cicatrices en su cuerpo, e igualmente los trastornos posturales junto con la negatividad cuando duerme en posturas agonizantes:

La imagen de ella dormida, su cuerpo acentuadamente indefenso, encogido, anulado, (...); y el cabello enmarañado y espeso chorreando por su garganta, por su cara, algunas hebras atrapadas en su boca ligeramente abierta; y su respiración sin ruido. (Monsreal, 1998, p. 76)

Los elementos anteriores son una parte de más factores que conforman diversos trastornos del estado de ánimo, dirigidos al trastorno de bipolaridad I, que según el American Psychiatric Association, (APA, (1995), es “un curso clínico caracterizado por uno o más episodios maníacos o episodios mixtos. Es frecuente que los sujetos también hayan presentado uno o más episodios depresivos mayores” (p. 358). Entonces, el personaje femenino posee el trastorno bipolar I evidenciado por sus estados o polos de ánimo, la niña y la gata:

Lo habrá dicho con tal ingenuidad, que me veré precisado interiormente a reconocer ese terrible valor que ella siempre ha tenido para minimizar los recuerdos dolorosos, esa colérica determinación para pasar sobre el sufrimiento a como dé lugar; y todo en forma tan sencilla, tan de niña el modo en que sus ojos me miraran entre escrutadores y complacidos, fijos aguardado el brote de sorpresa que seguramente desbordará por mi cara, el acostumbrado agolpamiento de sangre cuando surge lo imprevisto. (Monsreal, 1998, p. 74)

Regresando al encierro causado por el mismo personaje femenino (aislamiento debido a su trastorno bipolar), este se presenta en tres niveles; el primero se encuentra en su casa, pues no sale de ella a menos que sea indispensable; el segundo es uno interno, exteriorizado alrededor de ella cuando se imagina su propia familia feliz; el tercero es doblemente interno al aprisionarse en sus pesadillas nocturnas que provocan una ligera fuga o escape de su soledad.

Dichos niveles de encierro son explicados por Carl G. Jung (2009) en su libro *Los complejos y el inconsciente*, como:

Un comportamiento que difiere de una manera manifiesta de la norma general y admitida produce el efecto de una perturbación introducida en el orden del mundo; es como un error que debe ser reparado lo antes posible, como una falta que es un deber denunciar y reprimir. (p. 35)

El comportamiento del personaje femenino coincide con la explicación de la cita, pues al encerrarse en sí misma tiende a parecer ante los ojos de su pareja (el narrador personaje) como alguien fuera de un estado sano. Tales encierros son provocados por dos razones que el personaje femenino usa como escudo, la negación y la huida, características de un mecanismo de defensa, descrito por Calvin Hall (2001) en su libro *Compendio de psicología freudiana*, así:

Una de las tareas más importantes del yo es enfrentar las amenazas y peligros que acechan a la persona y suscitan angustia. El yo puede tratar de dominar el peligro adoptando métodos realistas para resolver el problema, o puede tratar de aliviar la angustia utilizando métodos que nieguen, falsifiquen o deformen la realidad y le impidan desarrollar su personalidad. Estos últimos métodos son llamados *mecanismos de defensa* del yo. (pp. 95-96)

Tal mecanismo manejado por el “yo” o el consciente le sirve al personaje femenino para protegerse de una realidad externa y sobrellevar su propia culpabilidad al no poder llevar el papel de madre. En dado caso este mecanismo de defensa cumple la labor de negar y deformar la realidad aliviando un poco la angustia que sufre el personaje femenino tanto de forma externa como interna. Ahora, los elementos de ambos polos que construyen el trastorno bipolar del personaje femenino, son: el vacío interno el cual es vital que sea llenado por el hijo; el triple encierro proveniente de ella; la creación de sus dos mundos (que conforman uno) para sustituir la ausencia de su anhelada maternidad:

Y nos hallaremos tranquilos de respiración y sueño, robustamente calmos, azularropados contra cualquier inclemencia, sin un raspón, sin una nube, sin asomo siquiera de temor a leve hacedor de grietas, sanos, unidos queriéndonos para siempre. Al amanecer, holgados de mirarnos en el siempre solo mismo vacío de la cuna, nuestra voz, opaca, volviendo a su interior guarida, dirá:

---Sabes, me la parezco mucho a Darío. (Monsreal, 1998, p. 80)

En la parte final, el narrador describe como él mismo se dejó adentrar al mundo creado por el personaje femenino, con ello este lugar imaginario está lleno pues ella posee una familia completa; aquí el personaje femenino sustituye a su compañero como la representación de su hijo, es decir, ella emplea el mecanismo de defensa del desplazamiento. Como se describe en el libro *Compendio de psicología freudiana*, tal mecanismo es: “el proceso por el cual se re-canaliza la energía de un objeto a otro” (Hall, 2001, p. 89). Y las causas de este mecanismo son: “las mismas que las del desarrollo de la personalidad, a saber, la maduración, la frustración, los conflictos, las inadecuaciones y la angustia” (Hall, 2001, p. 89).

El desplazamiento se explicó antes desde la perspectiva de Isabel Paraíso en el libro *Literatura y psicología*, y aunque el concepto de Calvin Hall es algo similar, la diferencia recae en la segunda cita del autor donde se señalan las causas del desplazamiento, las cuales se adecuan a la personalidad del personaje femenino por su rasgo dominante, la angustia. Como tal mecanismo se caracteriza por enviar las energía que el sujeto desea expulsar a un objeto distinto de su objeto de deseo. De acuerdo a esta afirmación, es evidente que el objeto deseado por el personaje femenino, el hijo, remplace a su pareja, el personaje masculino.

Otro elemento indispensable durante la caracterización del personaje femenino, la idea de lo sano e insano. Ella es un personaje insano debido a su trastorno de bipolaridad el cual le permite aislarse de la realidad, razón que la orilla a crear su propio, donde ella sufre con su falsa máscara de esposa y madre, de ahí que se le catalogue como un personaje femenino con una profunda soledad. Retomando el trastorno de bipolaridad del personaje femenino construido a través de los polos positivos y negativos (de la niña y de la gata), su segundo polo posee tres aspectos claves (autodestrucción, depresión y soledad) que son residuos de fugas ocasionadas por ella cuando se aferra a sostener su mundo, pero como son lanzadas tan destructivamente terminan por dañar su espacio ficcional.

Dichas fugas inconscientes del personaje femenino se presentan durante las noches cuando duerme reflejadas en su dolorosa postura, por ende sus sueños se

vuelven pesadillas; término que Sigmund Freud (2011) asocia con el inconsciente explicándolo, en su libro *Introducción al psicoanálisis*, así:

La pesadilla es muchas veces una realización no cubierta de un deseo, pero de un deseo que lejos de ser bien acogido por nosotros es rechazado y reprimido. La angustia que acompaña a esta realización toma entonces el puesto de la censura. (p. 276)

La perspectiva de Freud se nota en el comportamiento del personaje femenino durante sus horas de sueño, pues dicha pesadilla es interpretada como una fuente de angustia que no la deja descansar:

Palpo sobre la ropa los lugares de mi piel marcados por las uñas afieradas de su desesperación en aquel entonces de pesadilla que nos orilló al recogimiento en el silencio y la oscuridad como única posible vía de salvación y cura; palmo mi piel y los recuerdos y su aire de inquietud se cuele entre el aire nuevo de la mañana: camino, solo, sabiéndola sola, niña marchita en quien tiro a perderme y me encuentro. (Monsreal, 1998, p. 77)

Esta angustia que permea la vida del personaje femenino de noche y de día la hace acreedora del rasgo de la histeria, pues de acuerdo al libro de *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud (1886-1899), volumen I*, “es una neurosis en el sentido más estricto del término (...). La histeria descansa por completo en modificaciones fisiológicas del sistema nervioso” (Freud, 1992, p. 45). Como indica la cita, la histeria es un tipo de neurosis que tiene una característica esencial: “unos estados histéricos se desarrollan a menudo con ocasiones ínfimas u oscuras” (Freud, 1992, p. 55).

Estos episodios ínfimos u oscuros, siguiendo la descripción del narrador personaje, están presentes cuando el personaje femenino duerme, causándole dolorosas pesadillas junto con lapsos de sonambulismo. Tales momentos son los denominados “estados histéricos”, debidos a la pérdida del hijo; la cual se vuelve (según el rasgo de la histeria) un trauma; explicado en el libro citado antes, así:

El trauma es una causa ocasional frecuente de afecciones histéricas, en doble dirección: en primer lugar, un fuerte trauma corporal, acompañado de terror y parálisis momentánea de la conciencia, despierta una predisposición histérica inadvertida hasta entonces; y, en segundo lugar, por convertirse la parte del cuerpo afectada por el trauma en sede de una histeria local. (Freud, 1992, p. 56)

La histeria tiene dos funciones, desde sus respectivas afecciones, la primera es presentar el trauma tanto físico como consciente y la segunda es la permanencia de dicho trauma. Entonces el trauma del personaje femenino (como muestra el narrador personaje) aparece por la pérdida del hijo, e igualmente dicha pérdida es el núcleo del trauma, es decir, cuando sucedió la pérdida ella estaba en posición de absorber la histeria, puesto que su “yo” se encontraba debilitado, por ende ella permitió alojarse al trauma en su vientre, causando así que su “yo” (parte consciente) empezará a ser derrocado por su inconsciente y debido a esto, el personaje femenino no puede abandonar su ficción y regresar a la realidad.

Tales afecciones histéricas tienen como objetivo invadir a través de un lugar corporal a la parte física-sexual y al sistema neuronal, es decir, sacar de equilibrio al “yo”; para esto el trauma causa ciertos aspectos que, según el libro de *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud (1886-1899), volumen I*: “suelen presentar el aspecto más sombrío y grave, van unidos a una depresión y a una desazón melancólica” (Freud, 1992, p. 56). Partiendo desde los elementos de depresión y melancolía encontrados en la histeria se entiende porque el personaje femenino permanece en el inconsciente al estar despierta o al dormir. En el libro citado antes, la histeria tiene otro aspecto fundamental, esta:

Es una anomalía del sistema nervioso que descansa en una diversa distribución de las excitaciones, probablemente con formación de un excedente de estímulo dentro del órgano anímico su sintomatología muestra que este excedente de estímulo es distribuido por representaciones consciente o inconscientes. (Freud, 1992, p. 63)

La cita señala cómo la histeria es un tipo de anomalía que esparce demasiados estímulos al órgano anímico que crea imágenes conscientes o inconscientes, las cuales llegan sin control, por ende tal desorden en las excitaciones causan en el individuo un estado anormal (trastorno de bipolaridad) fuera de la realidad, justo como el narrador expone al personaje femenino, cuando repite constantemente lo perfecta que era ella antes de su pérdida:

Le diré que se recueste un rato, que descanse, se ve un poco mal; entonces ella, intempestivamente, hará un ademán brutal sobre su vientre, como queriendo hincarse las uñas en las entrañas, y después de un rato largo de inmovilidad

absoluta, distenderá el cuerpo y susurrará, haciendo su voz un eco hueco: ---Darío duerme; podríamos lastimar su sueño si entramos ahora. (Monsreal, 1998, p. 79)

Según la personalidad del personaje femenino, se nota que a diferencia de las tres instancias del aparato psíquico encontradas en los individuos sanos, las suyas están incompletas, pues posee sólo dos, el “ello” y el “super-yo”, eliminando la del “yo”. De acuerdo a Isabel Paraíso (2010) en el libro *Literatura y psicología*, la instancia del: “*ello* es el polo pulsional de la personalidad: está formado por pulsiones innatas que tienden a satisfacerse” (p. 28). Por una parte la instancia del “ello” es donde se ubican las pulsiones de vida o de Eros, y las pulsiones de muerte o de Tanatos. Las primeras se dedican a satisfacer los deseos del individuo, mientras las segundas buscan infringir todo tipo de dolor.

En la otra parte está la instancia del “super-yo”, Paraíso (2010) explica que: “sus funciones principales son la conciencia moral, la auto-observación y la formación de ideales” (p. 28); entonces, tal área de la estructura psíquica maneja: el aspecto ético de la vida humana basada en un juicio racional (hacer lo correcto); toma de conciencia personal; y la capacidad de lograr metas u objetivos planeados.

Siguiendo la instancia de “ello”, el personaje femenino permanece en su mundo ficcional inclinándose hacia las pulsiones de muerte, pues constantemente se infringe dolor (al dormir, al estar acompañada o al quedarse sola); solamente hubo un lapso cuando ella se dirigió a las pulsiones de vida (durante las relaciones sexuales con su pareja). A la par, el personaje femenino posee conciencia moral cuando siente culpabilidad al perder a su hijo (acción de rasguñar su vientre), pues ella carece del elemento que construye a las mujeres (la maternidad), el cual es la meta del matrimonio según las leyes sociales; e incluso es un impulso de vida, el de procrear o reproducirse.

Continuando con la instancia del “super-yo”, el personaje femenino aquí no expresa una auto-observación, pues no aparece su voz, pero con la percepción del narrador personaje se nota su situación; al traer la figura del personaje de Darío a su presente, ella puede reconocerse a sí misma como una imagen materna. La

tercera función (objetivos planeados) de la instancia del “super-yo” no se cumple pues el personaje femenino no lleva acabo u obtiene la maternidad real o imaginaria.

Junto a los rasgos de histeria mostrados por el personaje femenino, también se puede notar un comportamiento obsesivo en ella. Siguiendo las palabras del autor Joël Dor (2006) en su libro *Estructuras clínicas y psicoanálisis*:

El obsesivo no puede perder (...) [él] presenta una disposición favorable para constituirse como todo para el otro, así debe despóticamente controlarlo todo y dominarlo todo para que el otro no se le escape de ningún modo, es decir, para que el no pierda nada. La pérdida de algo del objeto, en efecto, no puede sino remitirlo a la castración, o sea, para el obsesivo, a un desfallecimiento de su imagen narcisista. (p. 141)

Las características de la persona obsesiva (como en la interpretación del cuento de Contradanza): control, dominio y la necesidad de no perder su objeto deseado; forman parte de su personalidad dependiente de otro, a tal grado de ser el todo para su pareja amorosa. El personaje femenino ya tiene dos aspectos del individuo obsesivo debido a uno de los elementos que la caracterizan: el dominio, al movilizar a su propia familia en un mundo ficcional creado por ella; y la necesidad de no perder su objeto deseado, el personaje de Darío.

Tal ausencia del hijo señala la otra parte del último aspecto del obsesivo: recobrar el objeto deseado, eso mismo hace el personaje femenino al sustituir su objeto con su pareja, puesto que el original ya murió. Ahora, debido a esta traumatizante necesidad de obtener la maternidad, al personaje femenino no le basta la sustitución padre-hijo, por ello sigue reviviendo el recuerdo de la muerte del personaje de Darío, pero por más que regresa el tiempo en este mundo ficcional no logra salvar a su hijo/objeto de deseo:

Ella de seguro me estará guardando para dolerse sobre mi pecho, de seguro lo acuna y lo duerme entre sus brazos, se calma calmándole los lloros. Mentira, es una visión, ella no adormece a nadie, ella está sola, grave de recuerdos, pero sola, metida en la obsesión, reflejada por todos lados por la obsesión de los recuerdos, sola, mentira, sola, puros lejanos dolosos recuerdos. Y me vendrá una inmensa gana de aporrearme contra sus oídos y mentira y terca y ya basta, y despertarla. Pero en algún lugar de mí, muy hondo, andará sonando su voz en suplica por él, tan pequeño, por nosotros, hijos de Darío. (Monsreal, 1998, p. 78)

3.4.3 Rol individual y grupal del personaje femenino

A través de los aspectos positivos y negativos de los dos tipos de polos, ubicados en el trastorno de personalidad del personaje femenino: la niña (complacencia, maternidad, dominio) y la gata (autodestrucción, depresión, soledad); se develó su mecanismo de defensa, el desplazamiento. Gracias a ello, este personaje se perfila con una estructura psíquica de histeria con rasgos obsesivos. Siguiendo lo anterior, su caracterización individual es la de **mujer esposa-madre**; perteneciente a dos tipos de agrupaciones: las **mujeres madres** y las **mujeres esposas**.

3.4.4 Narrador personaje masculino

3.4.5 Plano latente y manifiesto del narrador personaje

Este narrador personaje es característicamente activo, evasivo y complaciente, él trabaja en una oficina, y pese a la falta de información de su imagen física se puede inferir un poco sobre él: un hombre casado, agotado, de aspecto formal. El narrador personaje se siente continuamente perseguido por el miedo de no saber cómo relacionarse con su esposa (personaje femenino):

Y pensaré que sería bueno que fuese por mí a la salida de la oficina, que podríamos ir a comer por ahí, en cualquier parte, y después al cine, y después sentarnos en la banca de algún parque durante horas, como antes; cuánto hacía que no lo hacíamos, cuánto que evitábamos salir más allá de lo necesario: el trabajo, las compras. Pensaré en proponérselo instado por mi debilidad. (Monsreal, 1998, p. 75)

La cita muestra las tres características del personaje masculino; la actividad cuando él busca al personaje femenino para solucionar la soledad de ella (proveniente de su trastorno de bipolaridad), pues aunque él se da cuenta del estado de su esposa, al ser alguien evasivo no quiere despertarla de su trauma, por eso se excusa argumentado debilidad, la cual es una forma de complacer al personaje femenino, con ello el narrador personaje prologa la estancia de ella fuera de la realidad.

Siguiendo el elemento de la evasión del narrador personaje, él quiere creer que todo estará bien como en el pasado porque insiste en que ambos personajes son los mismos que antes, es decir, él está consciente de la situación de su matrimonio y sobre qué debe hacer para cambiarla, pero a propósito no quiere enfrentar ambas cuestiones: “yo lucré con todas mis fuerzas por creer aún que se trata solamente de un juego, que la cosa no va en serio, para reírnos después (...). La besaré quedo (...); ella, en silencio amargo y tenso me verá salir” (Monsreal, 1998, p. 75).

El elemento de la complacencia del narrador, que de acuerdo a la cita de arriba es para satisfacer al personaje femenino, proviene de dejarle la carga de arreglarlo todo a ella, aun sabiendo que su esposa no posee un deseo consiente, o real: “determinaré hacer como si nada, como si hubiese escuchado un comentario común y cotidiano; me encogeré de hombros y ladearé despreocupadamente la cabeza al tiempo de masticar un pedazo de pan y pasar un trago largo de leche” (Monsreal, 1998, p. 74).

Para el personaje masculino, el personaje femenino es el causante de todo lo negativo en su relación, por ello evade estar mucho tiempo a su lado, aunque no parece culparla por la pérdida del hijo, Darío. En esta intención del personaje masculino de evadir y complacer a su pareja tiende a desaparecer del panorama dejándola expandir su mundo contaminado en dos direcciones; la pérdida de la maternidad (su hijo) y el destrozado vínculo entre esposos (matrimonio joven):

La enfermedad que pondrá a prueba una vez más el sentido de nuestra vida con esta voltereta, esta transición de la realidad como un único asidero para evitar la caída de la ausencia total de nosotros mismos: muertos prematuros, hacedores del engaño para sobrevivirnos. (Monsreal, 1998, pp. 77-78)

La cita señala cómo ambos personajes están al límite de su situación, pero también se están refiriendo a la muerte de su hijo cuando el narrador personaje señala la frase muertos prematuros, la cual marca la disolución de la familia al no estar el niño, e igualmente expone tanto la edad (iniciando la infancia) como la enfermedad por la que el personaje de Darío murió (quizá neumonía):

Se escucha el timbre del teléfono provocando el sobresalto (podría ser hoy, mañana, cuando suceda), y uno contesta sintiendo la presión de un calor en el pecho, escucha la voz apremiante de ella diciendo que repentinamente la respiración de Darío muestra serios síntomas de dificultad y que arde en calentura, ella tiene mucho miedo, por favor, que vaya a casa de inmediato (...), no era una broma, no era un juego, entonces de verás, la pobre. (Monsreal, 1998, p. 77)

De acuerdo a la cita el personaje femenino revive una y otra vez el suplicio de perder al hijo, pero específicamente ese día el personaje masculino no pudo seguir evadiendo la enfermedad de ella e intenta complacerla de un modo más empático, de ahí viene la debilidad voluntaria del narrador personaje que lo lleva a unirse al juego inconsciente que plantea el personaje femenino, pero, pese a esto, no deja de permanecer en la realidad.

Desde la perspectiva de Isabel Paraíso (2010) en el libro *Literatura y psicología*, el personaje masculino está gobernado por el principio de realidad, este: “es el principio regulador que hace que la búsqueda de satisfacción por parte del sujeto no se lleve a cabo por el camino más corto, sino que se ajuste a las condiciones impuestas por el mundo exterior” (p. 34). En general este principio trabaja para el tópico del “yo”, por ende al ser un tipo de energía controlada por la parte consciente del sujeto, esta maneja tales pulsiones conforme a las leyes de la sociedad, permitiendo que el individuo pueda comunicarse con los demás, el mundo externo. Tal principio de realidad es evidente en el personaje masculino al no separarse de las convenciones sociales, ejemplo de ello, su trabajo:

Desceñiré el nudo de la corbata (...); todos me mirarán, de fijo que todas las tiasas imágenes habituales a la pulcritud me estarán mirando, sin comprender, siseando su desaprobación a mi conducta, a mi manera de salir violentando el equilibrio perfecto del orden y la compostura. (Monsreal, 1998, p. 78)

La cita muestra como la insatisfacción del narrador personaje respecto a su situación sin equilibrio y tormentosa que insiste en evitar, le causa estragos en el trabajo y en su matrimonio pues el principio de realidad trata de imposibilitar la intención del deseo obstaculizando la búsqueda del mismo; por eso, al personaje masculino le cuesta enfrentar a su pareja, dada la condición de ambos: ella permanece en su ficción y él en la realidad; a parte ninguno de ellos desea vivir en el mundo del otro. Pese a que los dos personajes se encuentran en dos sitios

distintos, según su psique (realidad y ficción), ambos tienen una meta, abandonar el trauma que obsesiona al personaje femenino y asfixia al personaje masculino. Entonces, para sobrevivir a este mundo ficcional-real el matrimonio usa dos mecanismos de defensa: el personaje femenino emplea el de desplazamiento (sustitución), mientras el narrador personaje utiliza el de identificación. El último mecanismo para Calvin Hall (2001), de acuerdo a su libro *Compendio de psicología freudiana*, es la: “incorporación de las cualidades de un objeto externo, generalmente las de otra persona, a la propia personalidad” (p. 83).

La identificación es como el desplazamiento pero desde otro enfoque: el sujeto quiere ser deseado por otro, para ello adopta elementos de la persona a quien ese otro vuelve su objeto. Existen cuatro tipos de identificación, la ideal aquí es la identificación de pérdida del objeto; la cual, según Hall (2001) en el libro mencionado arriba, es: “cuando ha perdido o no puede poseer un objeto, puede tratar de recuperarlo o alcanzarlo haciéndose igual al objeto” (p. 86). Conforme a la cita, el personaje masculino se vuelve el objeto anhelado por el personaje femenino, el hijo, para poder intimar con el personaje femenino. Siguiendo dicha interpretación se entiende porque el personaje masculino tiene la necesidad de permanecer al lado de su pareja con un trastorno bipolar:

Un último resto de razón me llamará a arrastrarla a la habitación contigua y hacer pedazos la falsedad que había vuelto después de tanto, forzarla a salir del pozo insano en el que sin yo poder evitar me sumerge, y despertarla. Pero ya mi cabeza, de tan acariciada por sus dedos, respirando estará sobre el mundo de sus piernas; poco a poco iré resbalando hasta quedar protegido, oculto, a salvo de ella. Sera cuando escuche un lloro pequeño, un mínimo lloro apoderarse del silencio, dominarlo, y no sabré precisar si proviene de mí o de Darío. (Monsreal, 1998, p. 79)

La cita describe al narrador queriendo sacar al personaje femenino de su trauma mediante relaciones íntimas, por ello menciona la habitación. En palabras de Sigmund Freud (2011) de su libro *Introducción al psicoanálisis*: “ciertos símbolos, tales como armarios, estufas, y sobre todo habitaciones, se refieren más bien al seno materno que al aparato sexual propiamente dicho” (pp. 195-196). Los tres símbolos mencionados en la cita aluden a objetos que representan la maternidad en el sentido de que guardan algo dentro de sí, esto hace alusión tanto a tener un

bebe en su interior como a cargarlo entre sus brazos. Tomando en cuenta la cita del psicoanalista junto con la del cuento, se deduce que el personaje masculino a pesar de desear sacar a su pareja del pozo insano (citando a Monsreal) o trauma, no logra hacerlo porque le gusta recibir afecto de ella; en ese momento él ya no es el esposo sino el hijo perdido. Tal sustitución del padre por el hijo se evidencia con la segunda acción del femenino:

Entonces ella me alzaré con todo su cuidado y me dará a beber de la parte de su carne suave como cera calentada, y yo percibiré su ternura por encima del ligero daño causado por la mordiente glotonería de mis encías. (Monsreal, 1998, p. 799)

La cita refleja la acción de amamantar a un bebe, enseguida de este juego sexual donde se expresa la maternidad del personaje femenino y la necesidad del personaje masculino de dejarse arrastrar por el placer; aquí se muestra una escena íntima de pareja olvidando momentáneamente al personaje de Darío:

Entonces nos incorporaremos lentos, hartos de penar en la tristeza, y nos besaremos labios secos, bocas rastreándose el aliento, y desembocaremos, serenos y livianos, en la habitación contigua, tibiamente alumbrada por una luz tenue, una luz de sabor dulce a las pupilas; y nos hallaremos tranquilos de respiración y sueño, robustamente calmos, azularropados contra cualquier inclemencia, (...), sin asomo siquiera de temblor aleve hacedor de grietas, sanos, unidos queriéndonos para siempre. (Monsreal, 1998, p. 80)

El narrador personaje alude al término de una relación sexual, la cual sucedió cuando él y el personaje de Darío parecían sustituirse y a la vez mezclarse. Aunque tal acción no sólo reflejo un contacto físico sino también amoroso. A raíz de esto el narrador personaje explica cómo ambos olvidaron el trauma o pozo insano que los persigue al afirmar su amor aparentemente sano:

Al amanecer, holgados de mirarnos en el siempre solo mismo vacío de la cuna, nuestra voz, opaca, volviendo a su interior guarida, dirá:

---Sabes, me le parezco mucho a Darío. (Monsreal, 1998, p. 80)

En este momento se nota el cambio del personaje masculino entre el inicio de la historia y el final donde se muestra su doble evasión: el primer momento evasivo ocurre cuando el personaje femenino dice: “---SABES, Darío se te parece mucho” (Monsreal, 1998, p. 74); aquí él se enoja por esas palabras (trauma de la

esposa), reclamándole y huyendo de ella. El segundo momento evasivo sucede en la última línea del cuento cuando es el personaje masculino quien habla: “---Sabes, me le parezco mucho a Darío” (Monsreal, 1998, p. 80). Dicha transformación en el narrador personaje sucede por su necesidad de intimar con el personaje femenino, ya que para él la unión amorosa es el único escape o liberación temporal a la situación que enfrentan ambos personajes, pues sabe que no puede destruir o vencer al personaje femenino en su juego familiar.

Aquí se hace un paréntesis para señalar que ambos personajes son evasivos al evitar enfrentar el trauma del pasado ubicado en dos partes del cuento: al principio cuando el narrador personaje se contamina con el comportamiento de su pareja; y a la mitad cuando el personaje masculino decide ser parte del mundo imaginario del personaje femenino.

Retomando el juego de parecerse a Darío, el cual, mientras no acabe los personajes lo reanudarán nuevamente, ocasionando un eterno retorno de lo igual de partidas perdidas y satisfacciones temporales; tal afirmación se nota a través de los siguientes dos enunciados: “nosotros, hijos de la inermidad de Darío” (Monsreal, 1998, p. 78); y “cuando escuche un lloro pequeño (...) no sabré precisar si proviene de mí o de Darío” (Monsreal, 1998, p. 79).

Regresando a la caracterización del personaje masculino (los tres elementos: activo, complaciente y evasivo) y su convivencia con el personaje femenino con rasgos obsesivos e histéricos quien genera en él una especie de tormento; la personalidad del narrador personaje se perfila como neurosis, pues según el libro de *Conferencias de introducción al psicoanálisis (parte III) (1916-1917), volumen XVI*:

Una persona se enferma de neurosis únicamente si su yo ha perdido la capacidad para colocar {*unterbringen*} de algún modo su libido. Mientras más fuerte sea el yo, tanto más fácilmente desempeñará esta tarea; todo debilitamiento del yo, cualquiera que sea su causa tiene que producir (...) la contracción de una neurosis. (Freud, 1991, p. 352)

El neurótico es quien no posee equilibrio sobre su libido debido a que su “yo” carece de fuerza. La libido son las pulsiones sexuales y de enamoramiento que son

niveladas por el “yo”, entonces cuando aparece algo que interrumpe dichas funciones, la neurosis se presenta. En el caso del narrador el desequilibrio en su consciente fue el personaje femenino, quien al perder a su hijo debilitó en él su funcionamiento del “yo”.

3.4.6 Caracterización del narrador personaje

El personaje masculino posee el mecanismo de defensa de la identificación desglosado gracias a su caracterización triple (evasivo, complaciente y pasivo); y a partir de ella se perfiló su personalidad de neurosis con rasgos histéricos. Por ende, es pertinente denominarlo como el **narrador esposo-hijo**.

3.1.3 Relación del narrador esposo-hijo con el personaje femenino, la mujer esposa-madre

Según la historia el momento donde ambos personajes logran una comunicación sin evadirse sucede durante la intimidad. En referencia a esto, el autor Georges Bataille en el libro *El erotismo*, describe que todo hombre posee una sexualidad contenida o vergonzosa la cual desemboca en el erotismo o placer sexual, ahondado a esta función, el erotismo tiene otra: “no solamente estos datos precisos, que nos llegan de todos lados, podrían oponerse a la *experiencia interior* que corresponde a ellos, sino que la ayudan a salir de lo fortuito que es propio de la individualidad” (Bataille, 2013, p. 39).

La conducta humana según Bataille se divide en tres: trabajo, conciencia de muerte y sexualidad contenida; esta última es una vía de escape a los problemas que generan angustia en la rutina diaria del sujeto, tal proceso erótico consiste en rebasar los impulsos de vida durante las relaciones sexuales rozando por un momento los instintos de muerte ocasionando el desequilibrio consciente del individuo.

Este proceso ocurre de la misma forma en el personaje masculino cuando lleva a su pareja al cuarto contiguo para tener intimidad; aprovechando ese instante de auto-violencia y dolor del personaje femenino (posterior a su angustia) al recordar el lapso cuando perdió al hijo:

Se ve un poco mal; entonces ella, intempestivamente, hará un ademán brutal sobre su vientre, como queriendo hincarse las uñas en las entrañas, y después de un rato largo de inmovilidad absoluta, distenderá el cuerpo y susurrará (...): ---Darío duerme; podríamos lastimar su sueño si entramos ahora. Esperemos a que oscurezca. (...). Un último resto de razón me llevará a arrastrarla a la habitación contigua. (Monsreal, 1998, p. 79)

Se muestra el anhelo del personaje femenino por tener de nuevo a su hijo (el personaje de Darío) por ello amamanta al personaje masculino y también lo enreda entre sus piernas. Esta segunda acción ocurre porque para el personaje femenino el vientre es el lugar donde se localiza su trauma histérico (la pérdida de Darío), y el cuerpo de ella asocia esa parte íntima con la culpa de no poder ser madre; por ende cuando el personaje masculino entra en contacto con ese lugar el personaje femenino parece estar complacida.

Dicha liberación del trauma, para ambos personajes ocurre mediante este proceso erótico culminado en un silencio amoroso. Bataille (2013), en el libro antes mencionado, describe tal lapso al final de la relación erótica, así: “en efecto el momento supremo se da en silencio y, en silencio, la consciencia se oculta. Escribía hace un rato:<<en ese momento de profundo silencio—en ese momento de muerte (...)>>” (p. 280). Tal silencio es una especie de clímax producido por el placer de la unión sexual, aquí la mente queda en blanco por un breve tiempo y con ello viene la sensación de estar muriendo.

En el cuento sucede algo diferente, pues este momento silencioso se presenta después del acto íntimo, mostrando un tipo de confirmación existencial, es decir, el personaje masculino se siente vivo y liberado al estar contemplando a su pareja en silencio y al mismo tiempo cree que el personaje femenino corresponde a esta libertad atemporal:

Todo a nuestro alrededor habrá cobrado una apariencia extraña, fluctuante, como si las cosas, y nosotros más que las cosas, hubiésemos adquirido cierta textura elástica y húmeda, y cierta ingravidez; todo estará tan quieto ahora, tan callado; apenas si se advertirá el golpeteo monótono de algún segundero de reloj, lejano y como extraviado, como tratando de encontrarse en el tiempo; y nuestra respiración meciéndose tímida, casi en secreto. (Monsreal, 1998, p. 79)

El narrador personaje describe una especie de sueño diurno dividido en dos: el primero ocurre en un estado semi-despierto, donde él se siente cómodo al estar en contacto con el personaje femenino; el segundo va a la par del primero, es un tipo de sueño lejano, en el cual el personaje masculino oye su realidad. Tal perspectiva del soñante (personaje masculino) demuestra cómo ese breve momento de ensueño es un lugar secreto a donde huir del histérico juego impuesto por el personaje femenino, incluso tal escape se transforma en una especie de complacencia mutua o doble victoria temporal:

Nos acariciaremos una y otra los cabellos, sin atrevernos a despertar del todo, retardando el momento hasta que ya no aguante más y se rompa, de golpe, y nos bañe, y nos ponga en los ojos como una marca la holladura del asombro (...); y nos hallaremos tranquilos de respiración y sueño, robustamente calmos (...), sanos, unidos queriéndonos para siempre. (Monsreal, 1998, pp. 79-80)

Cuando los dos personajes despiertan y regresan a un mundo ficticio, esto no quiere decir que la pareja se haya alejado de su respectivo mundo: el personaje masculino perteneciente al principio de realidad y el personaje femenino instalado en su inconsciente, entre el “ello” y el “super-yo”.

3.4.8 El lenguaje del narrador personaje

El narrador personaje al contar su historia lo hace mediante recuerdos empleando verbos conjugados en presente y futuro, mayormente en este último. Tal estructura del lenguaje es idéntica a como el personaje masculino se refiere al estado de su pareja, el personaje femenino, quien crea su propio juego y también participa en este. Según la descripción del narrador personaje su matrimonio está basado en un juego o broma dolorosa, debido al trastorno bipolar del personaje femenino.

Curiosamente, este trastorno posee don polos que representan la imagen del juego, aunque el personaje masculino les otorga elementos negativos (soledad, dolor, culpabilidad, autoagresión, miedo, tristeza, obsesión).

En el caso del polo de la niña el narrador personaje la describe así: “niña marchita en quien tiro a perderme y me encuentro; niña bogando de la tristeza al sueño, y del sueño aspirando las bocanadas envolventes del miedo, no temas, (...); verás: nos recobramos” (Monsreal, 1998, p. 77). Mientras que al polo de la gata, el personaje masculino la muestra como: “despejaré su frente de cabellos y ella se acariciará la mejilla con el dorso de mi mano, tierna como una gata, murmurará un breve quejido gozoso, un apenas ruido de sabor cruel, imaginaré que ya todo ha pasado” (Monsreal, 1998, p. 78).

Tal concepto de juego no sólo se utiliza para denominar el trastorno de bipolaridad del personaje femenino y a su estado (la histeria con rasgos obsesivos), sino también para el lenguaje del cuento. Por ejemplo, en las citas de arriba el narrador personaje emplea muchos verbos en futuro (verás, volverá, murmurará) y algunos en presente (perderme, encuentro, no temas), pese a que él habla sobre sus recuerdos.

Entonces el personaje masculino juega con el tiempo al conjugar los verbos en futuro como si quisiera alejar el cruel trauma que encierra a ambos personajes en un sueño sin fin, y dada la imposibilidad de borrar su pasado, manda sus recuerdos al después, pues este tiempo señala lejanía y esperanza: “no temas, en unas horas me reintegraré a ti, en unas horas estarás en mí, como parte de mi carne inevitable; verás: nos recobramos, nunca más la ola del dolor volverá a inundarnos” (Monsreal, 1998, p. 77).

La cita expuesta desde el presente del narrador describe en futuro la unión amorosa-erótica que tuvo con el personaje femenino antes. El lenguaje empleado adrede por el personaje masculino se complementa con la narración presentada en forma de recuerdos, pues él va de un tiempo a otro buscando una salida a la asfixiante vida llevada por ambos personajes, pero no una solución y por ello actúa a medias, evitando tener un matrimonio sano.

3.4.9 Conclusión de la interpretación

La relación que el narrador personaje lleva con su pareja es del tipo asfixiante, pues él va siendo atormentado por el estado del personaje femenino debido a la pérdida del hijo y esto ocasiona que ella viva en la ficción.

El narrador personaje es débil frente a su pareja al dejarla sola afrontar situaciones externas que perjudican tanto su individualidad como su matrimonio. Debido a que el personaje masculino no tiene la fuerza para sanar la herida del personaje femenino él se vuelve responsable por prolongar el trastorno e histeria obsesiva del personaje femenino, la **mujer esposa-madre**.

El narrador **esposo-hijo** tiende a huir del personaje femenino, esperando que ella lo necesite; por ello, él solamente evita a su esposa la mitad del cuento, y le sigue el juego de una familia (identificación: esposo-hijo, e inversa) lo que sigue de la historia.

Aparte este narrador personaje posee una unión de amor-erótico con la **mujer esposa-madre** y tal intimidad proporciona él un lapso de liberación, aunque la situación de su matrimonio no cambia.

4 COMPARACIONES Y RESULTADOS INTERPRETATIVOS DE LOS CUATRO CUENTOS

4.1 Semejanzas y diferencias entre los cuatro narradores personajes

La tabla 1 presenta a los narradores personajes (NP) poseedores de elementos que conforman sus personalidades o estructuras psíquicas, donde se desarrollan los mecanismos de defensa y a partir de ello, se les asignan nombres que los caracterizan.

Tabla 1

Cuentos	(NP)	Aspectos característicos	Mecanismos de defensa	Estructura psíquica
<i>En el cautiverio</i>	Narrador presa	Pasivo, agresivo y oportunista	Fragmentación y condensación	Perversa
<i>La isla de los globos</i>	Narrador mayor	Experiencia, pasividad y necesidad de unión	Dramatización	No
<i>Contradanza</i>	Narrador hijo	Dependiente y violento	No	Psicosis obsesiva.
<i>Habitación deshabitada</i>	Narrador esposo-hijo	Evasión, complacencia y actividad	Identificación	Neurótico con rasgos histéricos

Fuente: elaboración propia

La tabla 2 indica cómo los narradores personajes poseen similitudes y diferencias entre ellos, según sus aspectos.

Tabla 2

Cuentos	(NP)	Similitudes	Diferencias
<i>En el cautiverio</i>	Narrador presa	Pasivos	Narrador esposo-hijo Activo
<i>La isla de los globos</i>	Narrador mayor		
<i>En el cautiverio</i>	Narrador presa	Agresivos o violentos.	Narrador presa Dependiente
<i>Contradanza</i>	Narrador hijo		
<i>La isla de los globos</i>	Narrador mayor	Dependientes/la necesidad de unión. Complacientes.	Narrador presa Dependiente
<i>Contradanza</i>	Narrador hijo		

<i>Habitación deshabitada</i>	Narrador esposo-hijo		
<i>Isla de los globos</i>	Narrador mayor	Presente inamovible. Pasado tormentoso y cercano. Futuro esperanzador y lejano.	Narrador mayor Doble pasado (Felicidad al estar con su pareja - Infelicidad al perderla).
<i>Habitación deshabitada</i>	Narrador esposo-hijo		
<i>En el cautiverio</i>	Narrador presa	Miedo y debilidad	Narrador esposo-hijo Debilidad
<i>Contradanza</i>	Narrador hijo	Culpabilidad y miedo	Narrador mayor Debilidad y culpabilidad

ETERNOS RETORNOS DE LO IGUAL: HISTORIA Y ESTRUCTURA			
HISTORIA			
Cuentos	Narradores personajes	Similitudes	Diferencias
<i>Habitación deshabitada</i>	Narrador esposo-padre	La muerte del hijo, Darío.	<i>En el cautiverio</i> Narrador presa Aceptación-rechazo (culminación del deseo sexual).
<i>La isla de los globos</i>	Narrador mayor	Recuerdo de un noviazgo.	
<i>Contradanza</i>	Narrador hijo	Expiación falsa	
ESTRUCTURA			
Cuentos	Narradores personajes	Similitudes	Diferencias
<i>Habitación deshabitada</i>	Narrador esposo-hijo	In media res	<i>En el cautiverio</i> Narrador presa Inicio-fin
<i>La isla de los globos</i>	Narrador mayor	En partes	
<i>Contradanza</i>	Narrador hijo		
<i>En el cautiverio</i>	Narrador presa	En fragmentos	

Fuente: elaboración propia

4.2 Semejanzas y diferencias entre los cinco personajes femeninos

La tabla 3 expone los tres elementos característicos de los personajes femeninos (PF).

Tabla 3

Cuento	(PF)	Rasgos característicos
<i>En el cautiverio</i>	Personaje repugnante	Dominio sexual, astucia para cazar y desvergüenza.
<i>La isla de los globos</i>	Personaje de Helena	Inicio: juventud, inocencia y sensualidad Final: personaje roto.
<i>Contradanza</i>	Personaje de la madre	Fragilidad, distancia y carencia maternidad.
	Personaje de la enfermera	Paciencia, cariño dependiente y soledad.
<i>Habitación deshabitada</i>	Personaje con trastorno bipolar	Polo de la niña: complacencia, maternidad y dominio. Polo de la gata: autodestrucción, depresión y soledad.

Fuente: elaboración propia

La tabla 4 muestra los roles tanto individuales como grupales provenientes de la caracterización de los personajes femeninos.

Tabla 4

Cuentos	Roles individuales de los (PF)	Roles grupales
<i>En el cautiverio</i>	Mujer amante	Mujeres amantes
<i>La isla de los globos</i>	Novia jovial	Mujeres jóvenes
<i>Contradanza</i>	Madre carcelera	Mujeres madres
	Madre sustituta	Mujeres madres
<i>Habitación deshabitada</i>	Mujer esposa-madre	Mujeres madres Mujeres esposas

Fuente: elaboración propia

La tabla 5 presenta varias similitudes y diferencias entre los personajes femeninos.

Tabla 5

Cuento	(PF)	Similitudes	Diferencias
<i>Habitación deshabitada</i>	Esposa-madre (polo de la niña)	Maternidad	<i>Contradanza</i> Madre carcelera (Aleja al narrador personaje).
<i>Contradanza</i>	Madre sustituta		
<i>Habitación deshabitada</i>	Mujer esposa-madre (polo de la gata)	Soledad	
<i>Contradanza</i>	Madre sustituta		
<i>La isla de los globos</i>	Novia jovial	Sensualidad inocente.	<i>En el cautiverio</i> Mujer amante (Dominio sexual).

Fuente: elaboración propia

La tabla 6 indica el característico dominio corporal por parte de los personajes femeninos hacia los narradores personajes.

Tabla 6

Cuento	(PF)	Dominio corporal	Semejanzas
<i>Habitación deshabitada</i>	Mujer esposa-madre	Erotismo	Culminación de sus deseos.
<i>En el cautiverio</i>	Mujer amante	Acoso sexual.	
<i>La isla de los globos</i>	Novia jovial	Sedución inocente.	
<i>Contradanza</i>	Madre carcelera	Distancia físico-emocional.	
	Madre sustituta	Amor maternal limitado.	

Fuente: elaboración propia

4.3 La infructuosa búsqueda del amor de los cuatro narradores personajes

Siguiendo la interpretación y clasificación de los narradores personajes, ellos anhelan poseer una relación ya sea amorosa, maternal o sexual con sus respectivas parejas o madres, los personajes femeninos, pero existe un impedimento, lo siniestro que les trunca la realización de sus deseos. Tal búsqueda amorosa sufrida por los personajes masculinos es del tipo platónica fallida, pues no se lleva a cabo

la unión “dar-recibir igualmente” señalada por el filósofo Platón en su libro *los Diálogos*, e incluso de los dos requisitos de dicha unión (la persecución de los amantes a los amados y la relación de reciprocidad entre ambas partes), sólo se completa el primero.

La tabla 7 señala la clasificación sobre los objetos de amor y deseo de los narradores personajes (NP) hacia sus parejas o madres.

Tabla 7

Cuento	Los (NP) y los personajes femeninos	Objetos de amor o deseo de los NP
<i>En el cautiverio</i>	Narrador presa con la mujer amante	Objeto de deseo sexual
<i>La isla de los globos</i>	Narrador mayor con la novia jovial	Objeto de amor ideal
<i>Conradanza</i>	Narrador hijo con la madre carcelera y la madre sustituta	Objeto de amor materno
<i>Habitación deshabitada</i>	Narrador esposo-hijo con la mujer esposa-madre	Objeto de amor-erótico

Fuente: elaboración propia

Según dicha catalogación, ambos tipos de objetos buscados por los narradores personajes señalan incompatibilidad de ellos con sus compañeras y madres.

La tabla 8 expone el segundo tipo de relación entre los narradores personajes y los personajes femeninos (PF) denominada como juego de cacería y de apostar.

Tabla 8

JUEGO DE CACERÍA		
Cuentos	Los (NP) y los (PF)	Tipo de relación de los personajes
<i>En el cautiverio</i>	Narrador presa con la mujer amante	Cazados entre ellos
<i>Conradanza</i>	Narrador hijo con la madre carcelera y la madre sustituta	
<i>La isla de los globos</i>	Narrador mayor con la novia jovial	Cazados por su sociedad.
JUEGO DE APOSTAR		

Cuentos	Los (NP) y los (PF)	Tipo de relación de los personajes
<i>Habitación deshabitada</i>	Narrador esposo-hijo y la mujer esposa-madre	Apuesta de parecerse a Darío

Fuente: elaboración propia

A lo anterior, se le suma una excepción con respecto a la búsqueda del amor de los cuatro narradores personajes: el personaje masculino del cuento *En el cautiverio* no tiene o espera este tipo de unión con el personaje femenino, la **mujer amante**. Entonces, los cuatro narradores personajes tienen como meta ubicarse dentro de las pulsiones del Eros, ya que estas abarcan los deseos de creación-procreación de vida, junto con los amorosos y sexuales.

La tabla 9 muestra las búsquedas maternas, sexuales o amorosas de los narradores personajes.

Tabla 9

Cuentos	Los (NP) y los (PF)	Persecuciones amorosas, sexuales o maternas
<i>En el cautiverio</i>	El narrador presa con la mujer amante	Presa-cazador / Cazador-presa (Aceptación-rechazo e inversa).
<i>La isla de los globos</i>	El narrador mayor con la novia jovial	Recuerdo de un amor ideal (Obra teatral o juego de ajedrez).
<i>Contradanza</i>	El narrador hijo con los personajes de la madre carcelera y la madre sustituta	Amor-odio hacia la imago de la madre fálica (Expiación de una maternidad tortuosa).
<i>Habitación deshabitada</i>	El narrador esposo-hijo	Amor-erotismo (Escape temporal al trauma por una pérdida).

Fuente: elaboración propia

4.4 Lo siniestro en las relaciones de los narradores personajes con los personajes femeninos

El concepto de lo siniestro u ominoso se presenta como obstáculo en las búsquedas amorosas platónicas de los narradores personajes, pues son ellos mismos quienes lo desarrollan o es un factor externo que se les adhiere.

El primer cuento *En el cautiverio* el personaje masculino huye del acoso del personaje femenino porque no sabe enfrentar su deseo sexual, pero su miedo causante de inclinarse por las pulsiones de muerte (asesinar o ser asesinado por la mujer amante), no proviene de esta figura femenina sino de su vientre, este lugar que curiosamente es el único que el narrador personaje cubre, también señala como el contacto con esta parte femenina lo inmoviliza y acorrala (durante el acto sexual): “sentí el asqueroso contacto mórbido de su vientre, la frialdad áspera y morosa de su cola, y baba que su hocico iba sembrando en mi piel. Estaba paralizado” (Monsreal, 1998, p. 39).

La cita muestra la inmovilidad del personaje masculino y en la siguiente se describe su acorralamiento: “no soporto más la infinita presión y se deslindan los cordones de mi garganta y lanzo un alarido que concluye sólo cuando estoy totalmente doblegado, comprimido dentro de esta prisión minúscula y grisácea (Monsreal, 1998, p. 41). Siguiendo ambas citas al narrador personaje lo inunda un sentimiento siniestro durante los momentos de negación al contacto físico.

En el cuento *Habitación deshabitada* ocurre una circunstancia similar, el narrador personaje quien evade el estado de su esposa al principio, pero posteriormente se deja llevar debido a la necesidad de satisfacer su deseo amoroso-erótico; él presenta tal cambio debido a su debilidad para afrontar la causa que lo atormenta a él y aleja al personaje femenino de terreno consciente, la pérdida del personaje de Darío. El sentimiento ominoso se manifiesta cuando el personaje femenino atenta contra su vientre, el símbolo de su falsa maternidad: “ella, intempestivamente, hará un ademán brutal sobre su vientre, como queriendo hincarse las uñas en las entrañas” (Monsreal, 1998, p. 79).

Los personajes masculinos de los otros dos cuentos guardan similitud respecto al lugar donde se concentra lo siniestro: en el cuento *La isla de los globos*, el pueblo donde viven los personajes (novios) prohíbe su relación y los hacen víctimas de un caza inhumana, la cual conlleva a su separación, aquí la sociedad (los cazadores) generan el miedo y dolor físico en ambos personajes, de ahí proviene el sentimiento de lo ominoso, concentrado específicamente cuando el narrador personaje y el personaje femenino separan sus manos: “mis miembros se entumescen progresivamente, ya no sé si son mis brazos los que apoyan a Helena o si ella es la que me sostiene. Marchamos juntos pero separados” (Monsreal, 1998, p. 65).

Ocurre lo mismo en el cuento de *Contradanza* cuando el personaje masculino se siente auto-culpable por desarrollar su condición, la psicosis, que provocó el distanciamiento de sus madres (los personajes femeninos de la madre y de Jovita), por ello, se desencadena el miedo del narrador personaje a recibir amor y de ahí proviene este sentimiento de lo siniestro: “lo malo de mi madre era su carácter, muy débil, muy como sus manos, que de tan suaves que eran me causaba horror tocarlas” (Monsreal, 1998, p. 68).

Entonces, las manos del personaje de la madre biológica simbolizan no el horror, sino el miedo al contacto maternal, por ende, aunque el personaje de Jovita acaricie al personaje masculino, no es suficiente, pues ella al igual que su madre (la **madre carcelera**) limita su amor. Tal narrador personaje posee un complejo materno debido a este anhelo por su madre, y el efecto ominoso en él, según Freud (1992) en el libro *De la historia de una neurosis infantil* (el <<hombre de los lobos>>) y otras obras (1917-1919), volumen XVII; es igual:

Eso ominoso es la puerta al antiguo solar de la criatura, al lugar en que cada quien ha morado al comienzo. <<Amor es nostalgia>>, se dice en broma, y cuando el soñante, todavía en sueños, piensa acerca de un lugar o de un paisaje: <<Me es familiar, ya una vez estuve ahí>>, la interpretación está autorizada a remplazarlo por los genitales o el vientre de la madre. (p. 244)

Esta cita expone una de las circunstancias donde se presenta lo ominoso en la vida anímica infantil o los complejos infantiles reprimidos, pues esto se evidencia

con la nostalgia del amor materno proveniente de este sentimiento familiar anterior a la etapa de madurez o superación de lo antiguo (niñez). Tal complejo infantil envuelto por el sentimiento de lo siniestro se presenta en el **narrador hijo** a quien se le aleja del seno materno por sus propias madres (personajes maternos).

La tabla 10 presenta el tipo de sentimiento siniestro, las partes ominosas del cuerpo de los personajes femeninos y la simbolización del efecto ominoso en los personajes masculinos.

Tabla 10

Cuento	(NP)	Tipo de sentimiento siniestro	Partes ominosas del cuerpo de los (PF)	Simbolización del efecto siniestro en los (NP)
<i>En el cautiverio</i>	Narrador presa	Miedo	Vientre	Deseo sexual
<i>Habitación deshabitada</i>	Narrador esposo-hijo	Debilidad		Deseo de amor-erótico.
<i>La isla de los globos</i>	Narrador mayor	Ablandamiento o debilidad.	Manos	Deseo de amor ideal.
<i>Contradanza</i>	Narrador hijo	Culpabilidad		Deseo de amor materno.

Fuente: elaboración propia

CONCLUSIONES

De acuerdo al análisis realizado en los cuatro cuentos elegidos se definieron los conceptos del sueño, la creación literaria, el inconsciente y los mecanismos de defensa para diferenciar el contenido en los planos manifiesto y latente, se identificaron los narradores personajes y la caracterización que cada narrador hace de los personajes femeninos de cada texto.

Se mostró cómo los narradores personajes cumplieron con los parámetros abordados en la teoría narratológica de Mieke Bal, todos cuentos cuentan un narrador que cumple la función de personaje masculino, redondo o llano. Los narradores personajes develaron su personalidad mientras iban configurando a los personajes femeninos y fueron clasificados con los siguientes nombres: **narrador presa, narrador mayor, narrador hijo y narrador esposo-padre.**

Desde la focalización de los narradores personajes se analizó la configuración individual y grupal a los cinco personajes femeninos, tomando la perspectiva sociológica basada en los roles femeninos de la autora Marcela Lagarde: prostitutas, madresposas, niñas, suegras, divorciadas, presas, mujeres-manzanas, monjas, locas, entre otras.

Todos los personajes presentan un círculo de fracasos continuos con finales anticlimáticos, debido a dos cuestiones: los personajes masculinos basaban su relación con los personajes femeninos en el auto castigo, proveniente del pasado; infligido por y hacia ellos mismos, el cual se refleja en sus parejas, por ende avanzar hacia el futuro es imposible; ellos reconocen la derrota de su situación de manera explícita e implícita.

Los narradores personajes se presentan anhelando o evitando su pasado; sosteniéndose en un presente que los asfixia, ya sea por la indecisión, culpa, rendición o debilidad; por ello emplearon ciertos mecanismos de defensa: condensación, fragmentación, desplazamiento, dramatización, sobredeterminación e identificación. A excepción del personaje masculino del cuento *Contradanza*; quien presenta un trastorno patológico.

Los también llamados mecanismos de los sueños, se presentan en tres de los cuatro narradores personajes de la siguiente manera:

En el cautiverio, el personaje masculino usa la fragmentación al narrar las piezas corporales del personaje femenino, de este mecanismo deriva otro, más general, la condensación (mujer + alimaña = personaje femenino repugnante). También se halla el mecanismo de sobredeterminación, vinculado con la falda del personaje femenino, que determina el género, el deseo sexual, miedo a intimar y la parte baja donde el contacto sexual culmina.

La condensación, también, aparece en el cuento *Habitación deshabitada* el mecanismo utilizado por el personaje femenino quien desplaza las características del hijo perdido en el esposo, quien se convierte en hijo y amante. El otro mecanismo usado en el cuento, pero por el personaje masculino es el de identificación al conseguir el amor de su esposa mediante la figura del hijo: Darío.

El mecanismo del desplazamiento es empleado por dos personajes: el personaje femenino de *Habitación deshabitada* ante la pérdida del hijo, pasar este amor materno al esposo, es decir al narrador personaje. Un caso similar al del personaje masculino de *Contradanza*, quien traslada el amor materno, distante y frío de su madre biológica, al amor materno sustituto/limitado del personaje de Jovita.

En *La isla de los globos* el narrador personaje emplea el mecanismo de la dramatización en la obra de teatro o juego de ajedrez (“el amor fallido del personaje masculino”).

La figurabilidad, se presenta en la lógica del sueño, integrada por: analogía, inversión o transformación en el contrario, inexistencia de alternativa y anteposición del efecto causa; que en los cuatro cuentos de Monsreal, se encuentra en:

La inversión (cambio de papeles) se observa en *Contradanza* y *En el cautiverio*; en el primero el **narrador hijo** se siente perseguido por un acosador, pero es él quien acosa a un desconocido y lo asesina. En el otro cuento el **narrador**

presa describe ser cazado por el personaje femenino (criatura asquerosa), pero él también es quien la persigue para poder intimar con ella.

La inexistencia de alternativa ocurre en los cuatro cuentos, pues para todos los narradores personajes no hay otra forma de sobrevivir a su frustrante relación con los personajes femeninos, tampoco proponen una salida.

La anteposición del efecto a la causa se manifiesta en dos cuentos: *Habitación deshabitada*, donde el narrador personaje describe estar molesto por el comportamiento de su esposa, pero posteriormente recuerda que debido a la pérdida de su hijo ella desarrolló cierta condición mental (trastorno bipolar). En *La isla de los globos*, el narrador personaje aparece como una figura desesperanzadora, y mediante sus recuerdos narra la razón de su semblante, es decir, la disolución de su noviazgo con el personaje de Helena.

La fachada del sueño o elaboración secundaria es el último mecanismo de defensa, este se encarga de la organización de las imágenes que construyen los sueños del individuo soñante. Aplicando dicha descripción a la labor del escritor o el poeta, (como Sigmund Freud (1999) lo describe en el libro *En torno a El poeta y los sueños diurnos*) él tiene la capacidad de organizar sus fantasías o sueños de forma coherente para la creación de sus obras o cuentos.

Isabel Paraíso (2010) concluye refiriéndose a los mecanismos de defensa, así:

Estos “mecanismos del espíritu humano” en realidad podríamos también llamarlos “mecanismos del funcionamiento de la imaginación inconsciente”, ya que actúan tanto en los sueños –donde Freud los localizó—como en la Literatura, en la asociación de ideas, en la creatividad y en los demás productos de la imaginación inconsciente. No sabríamos, pues, ponderar la importancia que tiene para nosotros, teóricos de la Literatura, el hecho de que el Psicoanálisis haya detectado y explicitado estos procedimientos básicos del Imaginario. (p. 91)

Cabe resaltar que en los cuentos seleccionados los personajes masculinos no muestran figuras paternas u otras masculinas que compitieran o fueran mejor que ellos; sólo en el **narrador hijo**, se representa a un padre que terminó refugiándose en el complejo de Edipo o Edípico.

Se descubrió que existen en dos cuentos narradores personajes que permanecen en un estado semi-despierto o semi-dormido: el **narrador presa** lo emplea involuntariamente (no logra dormir - asecho de un ser asqueroso, su acompañante); mientras el **narrador esposo-padre** lo hace voluntariamente (despertar = a ser atormentado por la condición de su pareja - dormir = vivir en un espacio inconsciente). En cuanto al desarrollo interpretativo las personalidades o estructuras psíquicas de tres de los narradores personajes son: perversión, psicosis obsesiva y neurosis.

Respecto a los personajes femeninos, se mostró siguiendo la teoría de Mieke Bal, como ellas cumplen con la tipología de la autora, en *La isla de los globos* y *Habitación deshabitada* los personajes femeninos son redondos, ya que ellas lograron una transformación. El personaje de Helena sufre un cambio a través de la brutalidad social; mientras la madre- esposa (del otro cuento) se transforma mediante la relación amorosa-erótica. En los otros cuentos los personajes femeninos son llanos, debido a que no presentaron cambios, aunque el del cuento *En el cautiverio*, ella logró su objetivo: intimidad con su pareja.

El género de los personajes femeninos, quedó confirmado gracias al lenguaje de cada cuento y a través de aspectos visuales, como: una falda cubriendo una parte íntima, que sumerge y enredar al personaje masculino entre las piernas, intención de arañar el vientre, denominación de madre o niña, alusión a animales con sexo femenino (gata y alimaña). Solo dos personajes femeninos poseen nombre, Jovita y Helena.

Las participaciones de los personajes femeninos fueron focalizadas por los cuatro narradores personajes, en dos cuentos ellas se manifiestan en un diálogo, pero no se muestran independientes de sus parejas, en ambos diálogos se dirigen a los personajes masculinos; y los otros tres personajes femeninos no poseen voz. A diferencia de ellas, los narradores personajes masculinos todo el tiempo describen sus pensamientos y acciones, e incluso uno de ellos se expresa en un diálogo al final del cuento. Los personajes femeninos posee una caracterización individual y

grupales que permite catalogarlos como: la **mujer amante**, la **novia jovial**, la **madre carcelera**, la **madre sustituta** y la **mujer esposa-madre**.

Otra cuestión fue la edad en los personajes femeninos, aunque es poco clara, se dedujo en cada cuento, de la siguiente manera: una mujer joven o adulta con bastante experiencia sexual, una adolescente, una madre con cinco hijos posiblemente en sus cuarenta años, una mujer mayor soltera quien puede estar en sus cuarenta o cincuenta años y una mujer casada en sus veintes o treintas.

Estos personajes femeninos expresaron varias similitudes: dominio sexual y corporal; diferencias entre ellas: la excepción más evidente fue la **mujer esposa-madre** del cuento *Habitación deshabitada*, debido a que ella es la única con personalidad idéntica a la de los narradores personajes; pues emplea el mecanismo de defensa del desplazamiento y posee una estructura psíquica de histeria con rasgos obsesivos.

Se identificó que la relación entre los narradores personajes y los personajes femeninos solamente ocurre en ambientes oscuros e íntimos, ya sea para relacionarse sexual o eróticamente, maternalmente, amorosamente; o para desatar las fugas inconscientes derivadas de una pérdida.

Está demostrado cómo los cuatro cuentos de acuerdo a la narración y a la interpretación del trabajo marcan dos temas centrales: el concepto de represión social, conyugal o maternal a partir de la cual los personajes masculinos intentan una liberación fallida, a través del contacto corporal: amor de pareja o filial, interacción sexual o erotismo. El segundo tema es la inalterable soledad donde ellos sobreviven esperando a que se disuelva mediante la dependencia hacia los personajes femeninos.

El eterno retorno se encuentra en los cuatro cuentos al existir cuatro círculos sadomasoquistas, el primero abarca: el juego de roles de cazador y presa; la necesidad de amor materno; la obra teatral llamada “el amor imposible con Helena”; y “el juego de parecerse a Darío”.

Respecto al tema abordado sobre la búsqueda de amor de los cuatro narradores personajes se realizó una tipología sobre el amor no correspondido de cada uno, y esto fue logrado tomando en cuenta el cierre de los cuatro cuentos. A partir de esta explicación, existen dos clasificaciones: la primera abordó los tipos de objetos de deseo o amor (los personajes femeninos) perseguidos por los personajes masculinos.

El segundo círculo viene de los tipos de relaciones o juegos entre los personajes masculinos y femeninos, juego de cacería y juego de apuestas. Aunque aquí las relaciones, pese a ser no correspondidas y deformadas, al menos los narradores personajes sí logran completar un aspecto del enamoramiento, la búsqueda de su amada es siempre frustrante e inalcanzable (exceptuando el primer cuento *En el cautiverio*, donde la persecución es de carácter sexual).

El tema de lo siniestro u ominoso dejó de aparecer en el ambiente, impregnado en los cuatro cuentos, a manifestarse en el obstáculo que enfrentan los personajes masculinos para alcanzar su objeto de deseo, dado que ellos mismos son los causantes de desarrollar tal impedimento en sus relaciones o son víctimas de una situación externa. Según las consecuencias de lo ominoso vistas en los narradores personajes, estas fueron develas en dos lugares del cuerpo de los personajes femeninos: el vientre y las manos; para los personajes masculinos, dichos sitios femeninos representan tanto lo que les causaba horror y al mismo tiempo les generaba sentimientos familiares, como: amor, cariño, placer o atracción.

Otro tema a tratar es la similitud entre los títulos de los cuentos con su historia: el nombre del cuento *En el cautiverio* alude al personaje femenino como una prisión, la cual encierra al personaje masculino; en *La isla de los globos* donde vive los personajes principales, se presenta un pueblo denominado con el mismo nombre del título, cuyo mayor interés es un parque de atracciones.

En el cuento de *Contradanza*, los recuerdos del narrador sobre su infancia y posteriormente su huida, persecución y el asesinato que cometió; se asemejan a un baile con velocidad tanto lenta como rápida. En *Habitación deshabitada* existe

semejanza entre la imagen de una habitación vacía con la pérdida del hijo, el duelo repercute en tres áreas: maternidad, matrimonio e individualidad.

Durante el desarrollo del trabajo se descubrieron dos cuestiones interesantes: primero los trastornos de personalidad representados por dos de los narradores personajes y uno de los personajes femeninos. Otra cuestión se encuentra en el apartado de la interpretación de los cuentos donde hubo una referencia intertextual con el libro de *La Ilíada*. Pese a que ambos temas no fueron abarcados como parte de los objetivos aquí, se mencionan en espera de emplearlos en futuras investigaciones.

La hipótesis del trabajo se centró en la clasificación de los narradores personajes masculinos y sus respectivas relaciones con los personajes femeninos a los que caracterizan desde su focalización que desplazan o deformaban por una tendencia a censurar el deseo. A partir de ello se analizaron los cuatro cuentos con el fin de encontrar cuál era la razón que los unía, se concluyó que tal razón es la búsqueda del amor obstaculizada por lo siniestro u ominoso, dicho sentimiento tanto los ayudó (aferrándose al ser amando) como los perjudicó (eternos retornos de fracasos amorosos o sexuales).

Finalmente se puede afirmar, a partir del análisis de los cuatro cuentos, que la narrativa de Agustín Monsreal refleja la complejidad de las relaciones humanas, desde la focalización masculina, empleada como mecanismos de defensa por los hombres para presentar a las mujeres como objetos del deseo, a partir de los cuales la unión entre ellos se vuelve insatisfactoria, construyendo así una representación de eterna persecución de amates en el terreno cotidiano. De tales relaciones Monsreal se apropia para hacer surgir una diversidad de historias literarias.

BIBLIOGRAFÍA

- American Psychiatric Association, [APA]. (1995). *DSM-IV, Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Barcelona: Masson.
- Bal, M. (1999). *Teoría de la Narrativa (Una introducción a la narratología)* (3ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bataille, G. (2013). *El erotismo*. México: Tusquets Editores.
- Brown, N. O. (1980). *Eros y Tanatos, el sentido psicoanalítico de la historia*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Caruso, I. A. (1997). *La separación de los amantes, una fenomenología de la muerte*. México: Siglo XXI Editores.
- Dor, J. (2006). *Estructuras clínicas y psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Echeverry, J. L. (Trad.). (1975). *Moisés y la religión monoteísta, Esquema del psicoanálisis y otras obras (1937-1939), volumen XXIII, Sigmund Freud Obras completas*. Argentina: Amorrortu Editores.
- _____ (1991). *Conferencias de introducción al psicoanálisis (parte III) (1916-1917), volumen XVI, Sigmund Freud, Obras completas*. Argentina: Amorrortu Editores.
- Echeverry, J. L. (Trad.). (1992a). *De la historia de una neurosis infantil (el <<hombre de los lobos>>) y otras obras (1917-1919), volumen XVII, Sigmund Freud, Obras completas*. Argentina: Amorrortu Editores.

Echeverry, J. L. (Trad.). (1992b). *El yo y el ello y otras obras (1923-1925), volumen XIX, Sigmund Freud Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Echeverry, J. L. (Trad.). (1992c). *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud (1886-1899), volumen I, Sigmund Freud, Obras completas*. Argentina: Amorrortu Editores.

Echeverry, J. L. (Trad.). (1992d). *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora), tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905), volumen VII. Sigmund Freud, Obras completas*. Argentina: Amorrortu Editores.

_____ (2007). *Cinco conferencias sobre psicoanálisis, un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras (1910), volumen XI. Sigmund Freud, Obras completas*. Argentina: Amorrortu Editores.

Freud, S. (2000). *Psicología de las masas, Más allá del principio del placer, El porvenir de una ilusión*. Madrid: Alianza Editorial, Biblioteca del Autor.

_____ (2011). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial.

Hall, C. S. (2001). *Compendio de psicología freudiana*. México: Paidós, Psicología Profunda.

International Psychoanalytical Association [I.P.A.]. (1999). *En torno a <<El poeta y los sueños diurnos>> de Freud*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Jung, C. G. (1997). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Biblioteca Universal, Caralt.

Jung, C. G. (2009a). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

Jung, C. G. (2009b). *Los complejos y el inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial.

Lagarde, M. (2014). *Los cautiverios de Mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Siglo XXI Editores, UNAM.

López-Ballesteros, L. (Trad.). (1973). *Obras completas de Sigmund Freud. Tomo II*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

_____ (1980). *I Inhibición, síntoma y angustia, II La neurosis de defensa y otros ensayos, Obras completas de Freud*. Traducción directa del alemán. México: Editorial Iztaccíhuatl.

Paraíso, I. (2010). *Literatura y psicología*. Madrid: Editorial síntesis.

Platón. (2010). *Diálogos*. Madrid: Editorial Gredos.

MESOGRAFÍA

“Agustín Monsreal (1941-)”. *Escritores en Yucatán*. Recuperado de: https://escritoresenyucatan.wordpress.com/2010/07/21/agustin_monsreal/

“Bibliografía de obras de Marcela Lagarde” (s.f.). Recuperado de: <https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/marcelalagarde/bibliografia.doc>

Campos, M. A. (19 de abril 1980). “Monsreal: punto de fuga y los ángeles enfermos”. *Proceso, Cultura y espectáculos*, pp. 01. Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/128402/monsreal-punto-de-fuga-y-los-angeles-enfermos>

COORDINACIÓN NACIONAL DE LITERATURA CNL (INBA) (2011-2018). "Agustín Monsreal". *Enciclopedia de la literatura en México*. Recuperado de: <http://www.elem.mx/autor/datos/721>

Fernández, M. (2010). "Monsreal, Agustín". *Yucatán literario, escritores*. [Blog]. Recuperado de: <http://yucatanliterario-escritores.blogspot.com/2010/07/monsrealagustin-agustin-monsreal-nacio.html>

Pérez Gay, R. (01 de julio 2015). "Renuncia del ondero entusiasta". *Nexos, Cultura*, pp. 127. Recuperado de: <https://www.nexos.com.mx/?p=3641%20%E2%80%93%20Revista%20digital>

Quintana Gómez, M. (2014, 01 de diciembre). "El cuento es un regalo que nos da la literatura: entrevista a Agustín Monsreal". *Revista digital universitaria (RDU)*, vol.15, no.12, pp.01-02. Recuperado de: <http://www.revista.unam.mx/vol.15/num12/art99>