

MISMIDAD/ALTERIDAD - VIDA/MUERTE DENTRO DEL UNIVERSO DE ENSOÑACIÓN, EN DOS PRODUCCIONES LITERARIAS VENEZOLANAS

Carlos Guillermo Casanova
Universidad de Los Andes–Mérida
cgcd88.cg@gmail.com

RESUMEN

Este estudio se orienta en analizar la relación *mismidad/alteridad* y *vida/muerte* dentro del mundo de ensueños, en algunos cuentos de *Desembarco en la memoria* (2006) de Luis Hernández Carmona y *Sueños enanos* (2007) de Miriam Matthey, a partir de los postulados del psicoanálisis, fenomenología y simbolismo, los cuales dan cuenta de la existencia opuesta, aunque simultánea, de estas categorías, como expresión de la lógica simbólica-onírica. Una vez desarrollada la dilucidación, se afirma que, allí, acontece una separación de la realidad referencial y el descubrimiento de un plano imaginario, abstracto y creador, donde existen sujetos, entes y demás vivencias oníricas que son construcciones transfiguradas de la psique de los personajes, quienes son capaces de orbitar entre los senderos de lo imposible.

Palabras clave: Fenómeno de ensoñación, alteridad/mismidad, vida/muerte.

ABSTRACT

This study focuses into analyze the relationship of “sameness/otherness” and “life/death”. in the world of dreams, through stories of Luis Hernández Carmona’s *Desembarco en la memoria* (2006)

and Miriam Matthey's *Sueños enanos* (2007), based on postulates of psychoanalysis, phenomenology and symbolism, that give account of the "contradictory", but "simultaneous", existence of such categories, as an expression of symbolic-dream logic. Once there's an explanation, it is affirmed that there is a separation of referential reality and a discovery of an imaginary, abstract and creative world, where exist people, entities and other dreamlike experiences that are transfigured constructions of the psyche of the characters, who are capable of orbiting along the footpaths of the impossible.

Keywords: Dreamlike phenomena, otherness/sameness, life/death.

¿Acaso el sueño no es el testimonio
del ser perdido, de un ser que
se pierde, de un ser que huye de
nuestro ser, incluso si podemos
repetirlo, volver a encontrarlo en su
extraña transformación?

Gastón Bachelard

Apuntes teóricos: mismidad/alteridad y vida/muerte, en el universo de ensoñación

Hablar de lo sueños pareciera ser un tópico inacabado. A través del tiempo, los chamanes de las tribus, los eruditos, psicólogos, escritores han hecho de este fenómeno una marca inherente de sus reflexiones, a fin de entender cuál es su origen, cuál es su auténtico significado y cuál es su incidencia en la psique, tanto individual como colectiva.

Los sueños se pueden definir como una sucesión de eventos y siluetas que, entrelazadas, edifican un universo particular, donde

el sujeto accede a espacios y temporalidades de vidas distintas, con múltiples posibilidades y cuyas imágenes no son únicamente abstractas (por su carácter efímero e indeterminado), sino también poéticas y ontológicas (porque comportan significados sobre la existencia). En este umbral, y tomando las premisas de Lacan (1977), se perciben figuraciones de lo *real* (contenido mimetizado del mundo despierto), *imaginario* (construido por la psique con forma de imágenes) y *simbólico* (con un lenguaje encriptado y polivalente) que construyen ese *lugar otro*.

Desde el psicoanálisis de Freud (1948), los procesos oníricos poseen su génesis en estímulos anímicos y son manifestaciones de las fuerzas psíquicas que durante el día no pueden desplegarse libremente. La naturaleza fragmentaria de éstos puede ser decodificada exactamente como otros productos de la psique, pues revelan el lenguaje oculto del yo inconsciente y sustituyen los pensamientos del yo consciente, a través de contenidos difusos. El estadio onírico es, al mismo tiempo, un *escenario abstracto* donde los puentes tendidos entre la realidad, la alucinación y la fantasía se difuminan y quien sueña vivencia una clase indeterminada de experiencias dentro de una coordenada difusa.

En contraste, Jung (1961) considera a estos procesos una expresión libre del inconsciente, sin ser elaborados por aspectos arbitrarios, sexuales o encubiertos. La vaguedad de los sueños les otorga cualidades equívocas, que la interpretación debe intentar desvelar para no únicamente mostrar su lenguaje (directo y simbólico), sino para ampliar la comprensión ontológica del sujeto, mientras le brinda un desarrollo compensatorio psíquico.

Desde la fenomenología, Bachelard (1982) estudia las imágenes oníricas a partir de la subjetividad del soñador y del lenguaje, mediante su correspondencia en la *ensoñación* (diaria o nocturna), la cual propicia la intervención de la conciencia dentro del umbral onírico; lo que proporciona un signo determinante

para revelar verdades personales. Esta labor permite, entonces, la constitución de la consciencia soñadora o el *cogito soñador*, es decir, la experimentación consciente del tránsito de ensueño por parte del soñador, quien es capaz de reconocerse sensorialmente y afirmar su identidad; por tanto, es capaz de errar, decidir y vincularse con las formaciones oníricas.

En este orden de ideas, fenomenológicamente, el plano narrativo (escrito) de la ensoñación poética permite la transmisión de un lugar alternativo que enseña múltiples posibilidades ontológicas, en el devenir del ensoñador, e intenta transportar al lector a un plano vía de escape de lo hostil. Por consiguiente, el espacio de ensoñación es un vehículo inmediato para erigir nuevos mundos; hecho que se convierte en un *exilio*. Sólo que este exilio, al llevarse a cabo en dimensiones abstractas, puede tener doble connotación: *positiva* (de desvelamiento), que brinda libertad, apertura y plenitud del ser, o *negativa* (de caída), que lleva a la pérdida de la identidad, su fractura o desarraigo de la región donde era feliz sin saberlo (De la Cruz, citada en Ortiz-Osés, 2006).

Las imágenes oníricas proyectan formaciones de lo inconsciente. Jung (1995) les otorga un carácter enigmático y oculto al igual que Ricœur (1990), quien las ubica en la dimensión simbólica. El *símbolo* es una forma expresiva subliminal y polisémica que representa algún conocimiento incomprensible de forma directa. Según Jung (1982a), los relatos oníricos poseen motivos simbólicos de significación general denominados *arquetipos*, los cuales son instintivos, dan sentido a la psique y son patrones inconscientes de contenidos históricos, culturales y mitológicos que varían en cada individuo, pero sin degradar su estructura elemental.

En este sentido, la lógica simbólica-onírica admite la *coimplicación de contrarios*, relación simultánea de implicación o contradicción de ciertos entes o fenómenos percibidos por la conciencia; en otros términos, la correspondencia de fuerzas

antagónicas que dependen entre sí. Ortiz-Osés (2009) expone que esta relación surge como mediación del mundo racional e irracional a través de la energética del símbolo. La coimplicación de contrarios, sobre esta base, es el punto axial en la naturaleza constitutiva del fenómeno de ensoñación dentro de las obras *Desembarco en la memoria* (2006) y *Sueños enanos* (2007), debido a que permite la existencia simultánea de las categorías: *mismidad/alteridad* y *vida/muerte* que contrastan y determinan la construcción existencial de los personajes.

La mismidad es la condición de ser uno mismo con relación a ser/estar consciente del propio *yo*, cuestión que conduce a la construcción de una identidad la cual evoca permanencia y continuidad en el plano inmediato del sujeto (Hornstein, 2002), mediante el pensarse y reconocerse, a partir de características afines o dispares con la otredad, relación que incluye un distanciamiento o proximidad.

Desde el psicoanálisis, existen diferencias en los términos relativos a la mismidad. Freud (1948) señala que el centro distintivo de una persona es el *yo* o el *ego*, el cual es el punto inmediato en la construcción de un *sí*; sin embargo, esa identidad puede estar influida por varias representaciones como el *ello* (deseos, instintos y pulsiones) y el *superyó* (tensión y represión en el *yo*, debido a normas y códigos morales aprendidos a través de la introyección o la incorporación de patrones de conducta no auténticos en la persona).

Jung (1991), interesado en la evaluación de la personalidad propuesta por Freud, designa unos términos para referirse al *yo*: –el *self* o *sí-mismo* e *individuación*–. El *self* es la personalidad total de un ser humano, que incluye “su cuerpo y su organización psíquica; la «propia persona», por contraste con las «otras personas» u objetos externos al sí mismo” (Moore, 1997: 378). El *sí-mismo*, por su parte, se instaura como núcleo de la mente inconsciente y se halla en un plano superior al *yo* o el *ego*, ubicados en la mente consciente.

Esto propicia la consecución del proceso de *individuación*, cuando se constituye un individuo psicológico particular distinto de las demás especies, pues sus acciones logran consolidar la condición de mismidad (física, psíquica y ontológica).

La mismidad, en el mundo de ensueños, es el estadio de la conciencia en el que un sujeto se reconoce como ensoñador, pues forma parte total del espacio onírico y distingue quién es y quién no es. Igualmente se revela el sí-mismo como centro de poder que afecta dicho universo. Cuestión compartida por Bachelard (1982) al plantear que la ensoñación requiere de la participación total del ser para afectarlo emocional y anímicamente y, al convertirse en *cogito soñador*, alcanza su plena identidad.

Sin embargo, la manifestación de múltiples entidades en ese escenario puede comprenderse como una alteración del *self*, un ser que ha tenido otras posibilidades y vivencias; entonces, a partir de su mismidad, paradójicamente, se proyecta la *alteridad*, entendida como la proyección en la cual un individuo se convierte en alguien distinto de sí; se despersonaliza, es decir, se divide el núcleo de su esencia y, aunque puede lucir similar al yo original, efectúa acciones distintas (Jung, 1982a), producto de alguna bifurcación en su naturaleza psíquica, por eso “la percepción de uno mismo se escinde en un *self* que observa y otro que participa o vivencia” (Moore, 1997: 140).

En el psicoanálisis, la expresión alterna se comprende con los procesos de: *escisión, disociación, desdoblamiento o alienación*. Freud (1948) indica que *la escisión* es un mecanismo de defensa, en el cual se quiebra el carácter del yo consciente, a fin de huir. Este dispositivo polariza, como caleidoscopio, cualquier noción que una persona posee de sí y de los objetos, para desconectarse y protegerse de ciertos sucesos que la agreden, con la aparición de múltiples yo psíquicos. Jung (1982b) expone que el estrato consciente puede *disociarse* de la realidad, por tanto, genera fantasías y se origina

el proceso de alteridad a través del *desdoblamiento*: proyección de múltiples personalidades que no comparten las mismas actitudes y sentimientos del sujeto original, por eso, parecen tener consciencia propia y voluntad distinta. Estas representaciones de individuos paralelos son producto del material sublimizado de forma inconsciente, con el objetivo de encontrar libertad psíquica. La implicación entre mismidad/alteridad, además, puede acontecer a partir de la *alienación* del sujeto, cuya identificación se neutraliza y transforma, pues altera sus sentidos y estructuras mentales, hasta creer o representarse en otras formas dentro de una realidad que puede ser real o no (Chevalier, 1986).

El *universo de ensoñación*, en consecuencia, es el foco alienante, porque produce una excitación psicológica en el ensoñador, al desvanecer sus percepciones y lo que se cree verosímil se confunde con lo inverosímil, cuando pierde derecho a su pensamiento. Según Bachelard (1982), la persona que sueña puede experimentar la bilocación; una mitad siente, actúa y vive, mientras la otra se observa actuar, sentir y experimentar como una entidad independiente. Esta personificación alterada implica una complementación de la relación de ese mismo ser con las posibilidades imaginadas en universos paralelos, entrevistados en ese escenario onírico donde se comprenden las acciones inconclusas en el plano despierto.

En otro orden de ideas, con la fragmentación del *yo*, inciden una serie de pulsiones esenciales que revelan el lenguaje del inconsciente. La permanencia del sujeto, entonces, estriba entre dos dimensiones: vida y muerte, como impulsos básicos de la psique. La *vida* es el estado de la existencia humana caracterizado por la constante actividad y movimiento del organismo durante su devenir, dentro de unas coordenadas espacio-temporales específicas; sin embargo, no se limita a una función biológica, sino que comprende un conjunto de procesos psíquicos y emocionales vinculados con fundamentos ontológicos y filosóficos.

Freud (1948) determina que las fuerzas pulsionales de vida y muerte son parte constitutiva de toda especie orgánica y se mantienen en relación de tensión, debido a que se disputan un lugar significativo en la energía de la mente. Por esta razón, las deidades griegas Eros y Thánatos funcionan para simbolizar dichos instintos (como analogía de la disputa entre estos dioses), alojados en el *ello*. Eros representa las *pulsiones de vida*; como dios del amor, el deseo irracional y el apetito sexual, personifica los impulsos primitivos por mantener la unidad psíquica a través de acciones como la reproducción, la satisfacción de necesidades y la conservación del sí-mismo.

La vida se asocia con fuerzas innatas que prolongan la existencia y le otorgan el impulso para combatir, evadir cualquier peligro y sobrevivir a cualquier peripecia, tanto externa como interna. Ortiz-Osés (2006) expone que ésta posee un amplio significado. Está en constante junción con la muerte, el sufrimiento, el amor, lo abyecto, la sabiduría, la soledad; aspectos interrelacionados y puntualizados en los imaginarios socioculturales. Puede ser concebida como un tránsito tortuoso o placentero, como circunstancia efímera o un devenir configurado en el tiempo, entre otras acepciones.

Los impulsos de vida poseen una lectura opuesta cuando se polarizan en la noción de *muerte*, la cual se define, desde una perspectiva racional, como la culminación del proceso vital de cualquier ser, quien deja de respirar y cesa su existencia; aunque, también está referida a otros aspectos en los que el alma del sujeto se separa del cuerpo y adquiere un fin que implica, en realidad, el comienzo de un nuevo estadio no corporal.

Freud (1948) expone que la muerte se asocia con Thánatos (símbolo de las *pulsiones de muerte*) quien, como dios de la muerte voluntaria y no violenta, personifica los mecanismos de destrucción y del displacer, con el objeto de cesar el impulso vital. Estos dispositivos pueden conducir a acciones voluntarias de separación, concretadas con el acto suicida, además de la búsqueda de un estado

de sosiego, en un intento de regresar al momento inorgánico inicial (principio del nirvana). El fenómeno de la muerte, según Jung (1991), no significa la conclusión del proceso físico, sino el comienzo de la eternidad. Sus estudios sobre alquimia y mitología le permiten aseverar que aquélla se proyecta como umbral minúsculo, mientras garantiza la continuidad de la existencia en una nueva dimensión donde se alcanzará un estado de plenitud que el yo inconsciente ya conoce; por tanto, la psique reguarda de por sí la imagen de esa cesación.

El mundo de ensoñación transciende la línea divisoria entre la vida y la muerte, pues se concibe como el puente que conecta al soñador con otras instancias ajenas a su vida terrenal. Cuando éste fallece transita en esos espacios. La muerte equivale a la vida hasta adquirir personificación o, incluso, errar en dichos espacios. En este sentido, no es indispensablemente una culminación orgánica; es una metáfora, revestida de connotaciones de transformación psíquica, corporal y espiritual, arraigadas en los imaginarios colectivos de la humanidad; pues se percibe como: armonía, extinción, resurrección, reencarnación, suicidio, decadencia, separación, salvación o nihilismo (Ortiz-Osés, 2006).

Apuntes interpretativos en las producciones literarias seleccionadas

En el libro *Desembarco en la memoria* (2006), el narrador conduce al lector por senderos paradójicos en la ensoñación, pues constituye una muestra de un estado abstracto que quiebra los puentes entre la realidad y la fantasía. En el cuento *Alicotero*, por ejemplo, se describe el vuelo alegórico de un personaje cuando irrumpe en dicho universo; territorio, desconocido y hostil, que parece revelar sus miedos íntimos mediante representaciones supuestamente aleatorias. El conflicto de los deseos inconscientes construye una historia dramática, cuyo hilo narrativo se condensa en las imágenes oníricas

de una cueva inhóspita, lobos hambrientos y un sujeto vigilante y vigilado de las circunstancias simultáneamente. La inaparente abstracción del tiempo y del espacio le brinda inexactitud de su real posición, aunada al temor producido por los lobos y a su propósito dentro de la narración, que le impiden definirse a cabalidad. Su confusión onírica así es descrita:

No sé si estoy soñando. Pero sigo atrapado en esta hendidura de tierra, rodeado de lobos que rasgan la noche con sus lamentos. Estoy buscando un color que me permita asociar todo esto y poder definir el estado en que estoy —sueño o vivo— [...]. No puedo saber la hora, tal vez si fuera de día pudiera orientarme a través de la posición del sol, pero la luna me deja a ciegas en ese juego de ocultarse entre las nubes (Hernández Carmona, 2006: 29-30).

El ensueño permite entablar un debate ontológico vinculado con la pérdida de su identidad, al sentir la fractura y el desarraigo de una zona feliz de donde fue arrancado —el mundo referencial— (Ortiz-Osés, 2006). Este exilio negativo le hace dudar sobre su permanencia, porque no puede afirmar si sobrevivirá o será consumido por las lecturas de un autor que tal vez se durmió. Él se ha convertido, entonces, en un *cogito soñador*, al experimentar un reconocimiento de sí. Este sujeto afirma la ambigüedad de ser/ estar, desconoce si se encuentra en vigilia o está transitando el umbral de la muerte, cuestión que desemboca en su desdoblamiento onírico: su *mismidad*, cuestionada por el sujeto proyectado, el cual posee características físicas similares al sí-mismo. La verdadera voz narradora interroga si existe o no, si es imagen de alguna sombra, es un ente presente y si, finalmente, puede desplazarse en el escenario descrito:

Soy yo porque me veo semi-erguido a manera de

sombra vacilante en mi refugio. No diviso mis facciones pero soy yo porque siento la angustia de la desorientación y el acoso de los lobos, y al mismo tiempo, me veo como espectador de una cinta filmica (Hernández Carmona, 2006: 30-31).

El suceso de ensoñación alienó al personaje y ha producido una excitación psicológica, con lo que difumina los códigos de su mismidad. El sí-mismo (*mismidad*) encarna otro 'yo' (*alteridad*), al haberse descentrado de la totalidad de su vida anímica (Jung, 1991). El sujeto descrito conserva los aspectos y significados ontológicos del personaje principal al cual alude. Su alteridad es vulnerable a la caída y a la muerte. Desde esta perspectiva, la relación mismidad/alteridad es un hilo muy delgado:

No sé cómo voy vestido o de qué color es mi ropa, pero sé que soy yo, con el aliento entrecortado y comenzando a sentir miedo y frío. Soy yo, pues, me veo y siento el filoso cuchillo de la desesperación hacer mella en mi espalda como una danza macabra y sensual [...]. No tengo idea de dónde soy, no conozco mi procedencia, rasgos físicos u otra señal que ayude a identificarme, sólo soy una sombra trasnochada que espera el avance de los lobos (Hernández Carmona, 2006: 31-32).

Existe, además, otro sujeto alterno dentro del relato, el creador del mismo; el cual es cuestionado por el narrador; es un protagonista referencial. Su rol fundamental es ayudarlo a salir de ese estado de letargo, pues es el marionetista de la historia. Este ser alterno se mantiene ausente a pesar de su vital participación; debe encargarse de expulsarlo de ese sitio mediante un movimiento, un simple llamado, pero no está, es una abyección. Por esta razón, el

personaje principal se halla en el constante debate narrativo sobre la condición de la identidad del hombre narrado y la del narrador: “Si esto es un sueño, es tiempo de despertar, a menos que el encargado de despertarme se quedó dormido o está ausente y cuando despierte o regrese, los lobos me habrán devorado y no exista ya algún remedio” (Hernández Carmona, 2006: 34).

El posible fin de este individuo le permite asumir la *vida* como destino último en vez de la *muerte*. La preservación del sí le conduce a extender su supervivencia mientras intenta combatir el peligro externo acechante. Su instinto de conservación es determinante para sobrevivir ante el peligro, por lo que sus cavilaciones luchan por mantenerse *despierto*. La pulsión de vida, como representación de Eros, se manifiesta con la posibilidad de conseguir un arma para defenderse de las criaturas y evitar ser derribado por ellos; la muerte no es asumida como salida. La destrucción de la existencia corporal atenta contra su continuación narrativa:

Si estoy soñando por lo menos debería tener un arma para complementar este ambiente de madrugada tornada de amarillo y bajo la sonata de lobos hambrientos [...], porque con un arma en la mano todo sería diferente, no sé exactamente el tipo de arma, sólo que me permita hacerle frente a los lobos que han terminado una especie de reunión y comienzan a ubicarse estratégicamente alrededor de esta hendidura de tierra que me sirve de refugio provisional. Aunque creo que no voy a morir, puesto que estoy observando todo lo que ocurre y con sólo levantarme e irme todo se termina (Hernández Carmona, 2006: 30-34).

Rasgos similares acontecen en el cuento *Destino de oficio*. El universo de ensoñación es un umbral difuso, el cual se degrada con el ambiente de tensión descrito por el personaje central, un joven

confundido en un papel narrativo que él mismo construye a medida que describe cuál es su historia, aparentemente creada por un agente extra-literario.

Desde la fenomenología de Bachelard (1982), el proceso de ensoñación, en este cuento, es un *acto de creación*; el lenguaje funda un mundo paralelo difuminado con el real, con actores y escenarios (imágenes) que son recuerdos del anciano (antagonista). Dicho estado se evidencia, cuando expresa: “el verdadero narrador de esta historia es [el anciano], debe escribir cuando se encierra en su cuarto y mientras yo duermo. Así domina mi vida a su antojo. De noche teje los hilos sobre mí. Escribe y domina” (Hernández Carmona, 2006: 46).

Similar a *Alicotero*, el universo de ensoñación de este cuento es un exilio negativo; el entorno es descrito como espacio agreste, aburrido y desencantado, que no brinda resguardo al protagonista, mientras degrada su identidad, porque desconoce su lugar de procedencia. Los cuestionamientos ontológicos planteados se deben a su condición fenomenológica de *consciente soñador*; cuestiona si es una creación de alguien ajeno, porque no se le ocurre a quién más podría construir una historia así. Sólo que allí se manifiestan los mecanismos inconscientes del anciano, proyectados en figuraciones oníricas (Freud, 1948), como el mar, el mismo joven y demás personajes descritos; éstos se configuran como la *sombra* arquetípica, que simbolizan el peligro de los recuerdos y la pugna con la mente consciente (Jung, 1991). En términos del narrador:

...estoy convencido que los personajes de este cuento somos espectros que deambulamos de un lugar a otro sin destino cierto. Hasta yo estoy en esas condiciones. Seguro que no soy la excepción. O el verdadero narrador de esta historia es él [...]. He querido escapar, pero no puedo porque soy palabra y debo estar pegado a su garganta (Hernández Carmona,

2006: 42-45).

Esto impulsa el debate entre su mismidad/alteridad; el joven deduce que carece de identidad propia y es una proyección bizarra del anciano. Su *self* es resultado del proceso de individuación del viejo, quien ha engendrado, irónicamente, un individuo psicológico, para conformar la identidad total de ambos (Jung, 1991). Por esta razón, él debate su mismidad: “Lo vi con ojos diferentes y sentí verme a mí mismo encorvado sobre el sofá, y no perdido en medio de un texto de callejones oblicuos y miradas enigmáticas” (Hernández Carmona, 2006:44). El anciano, al generar *otro-yo* que asedia al *sí-mismo*, erradica la noción de continuidad o cohesión ante un mundo referencial agreste, lleno de recuerdos (Ricœur, 1996). Este motivo provoca controversia narrativa de su creación:

A veces me pregunto si soy yo mismo o es otro quien me ha metido en todo esto. O seré él, visto desde la memoria que tintinea lacerante como urticaria. Si soy él en memoria no puedo hacer nada, pues la memoria no muere hasta tanto no muera el cuerpo, y menos, la memoria escrita. Estoy casi convencido que él es mi cuerpo y yo su memoria envejecida (Hernández Carmona, 2006: 42).

Situación que recuerda la reciprocidad adoptada por el mago soñador de Borges, en las *Ruinas circulares* (1996), quien luego de crear a su hijo onírico y de enseñarle todo lo que debía conocer sobre el mundo, comprendió que su labor había culminado y era hora de permitirle que se esfumara y formara parte de la realidad despierta. Sin embargo, en *Destino de oficio*, la relación entre anciano-joven narrador es de tensión; este último sabe que es un producto onírico, cuyo origen intenta desvelar a lo largo del relato; lo que le ocasiona una diatriba ante su simple propósito textual: vigilar al viejo,

sabiendo que no es su padre, aunque lo engendró.

La fractura en su identidad conduce a la manifestación de las *pulsiones de muerte*; el personaje intenta encontrar el propósito de la *vida*; sin esta cesación existir no tendría una justificación concreta (Ricœur, 1990). Asume que su presencia onírica debe acabar con un acto de destrucción, un suicidio, para poder alejar los pensamientos confusos de su creación y culminar con la búsqueda de un sosiego, a fin de retornar a una etapa inicial. El estado del nirvana llegaría cuando logre olvidar su condición de alteridad; por ello, requiere destruirse. Sólo que este acto de muerte no acaba con él, porque, como proyección del viejo, se mantiene con vida en su memoria, y, en consecuencia, será creado nuevamente. El acto de muerte final es descrito así:

He vuelto a recordar el Colt 38 que tengo escondido detrás del armario, voy a utilizarlo para cerrar esta narración antes que llegue a su habitación y escriba. Me suicidaré y lo obligaré a cerrar esta absurda historia escrita para nadie. Ahora, ahora viene el proyectil [...]. Quedaré como mascarón de proa, pero por lo menos libre y este cuento ha terminado... ahí viene el proyectil... El disparo llega, las palabras se desbaratan, aunque la historia continúa (Hernández Carmona, 2006: 46-47).

En el libro *Sueños enanos*, las experiencias de ensoñación son productos extraños y absurdos que abren los recovecos de la psique de sus protagonistas y revelan variedad de matices.

En el cuento *Soñar es un castigo*, se narra el pensamiento de un sujeto cansado del desastre en que convirtió su vida: miseria, infelicidad y actos viles hacia los demás. Estas acciones son imposibles de reparar. Los ensueños se convierten en el estado idóneo para purificar las culpas cometidas y así continuar con el

sufrimiento causado por sus pecados. Dichas experiencias oníricas, según Bachelard (1982), son una tentativa que comunica verdades personales, mientras se adquiere el goce espiritual y metafísico; no obstante, allí se consigue a través del propio dolor como forma expiatoria. En términos del narrador: “Una resignación taimada, ganas acerbas de llanto y sueños diuturnos le eran causas suficientes de expiación; se los merecía y buscaba sufrir con ellos las penas causadas a otros” (Mattey, 2007: 15).

La mente consciente desea experimentar el sufrimiento, a fin de subsanar el daño ocasionado. Esta censura es motivada por el *superyó* (Freud, 1948). La fuerza del deseo de sopesar sus culpas sirve para manifestar sus pensamientos inconscientes a través de fantasías oníricas durante la narración. En este sentido, el anhelo de experimentar una vida distinta, una alteridad de sí, se erige como fuente esencial para configurar la ensoñación que le ratificaría una enmienda a esa realidad referencial, donde las hipótesis y posibilidades de existencias paralelas amplían la comprensión del sí-mismo (Bachelard, 1982). La expiación de sus culpas apunta al padecimiento; por eso, soñar es un castigo:

Era la tortura del deseo la que volvía sus días aciagos, que azotaba su alma al pensar en hacer realidad fantasías que nunca podrían materializarse, pues, les había agotado el tiempo; fue la mejor forma de enmienda encontrada porque sentía dolor; cada vez que su vida se veía reflejada en acontecimientos posibles gritaba, pues, sabía que jamás los vería, y llorando, allí donde estaba, aceptaba amargamente el castigo de sus sueños (Mattey, 2007:15).

El cuento *El día que más dormí* exhibe un mundo de ensoñación pleno de posibilidades donde el personaje principal se configura a partir de alteridades. A través de un ejercicio auto-

reflexivo sobre su aburrida existencia, en un entorno característico de la Modernidad, crea una ensoñación poética con la que revela su exigencia de ser otro; acción percibida cuando dormita y, al ser plasmada en el texto (plano ficcional), materializa una irrealidad (fenomenológicamente). La escritura brinda existencia al escenario onírico y admite la proyección de diversos planos subjetivos y psicológicos, evidenciados en su devenir como *cogito soñador*. El significado de su existencia se define únicamente desde el estado onírico. Dicho umbral configura destinos divergentes conciliados en uno: el cuaderno de notas donde se redactan sus historias. El plano narrativo de la ensoñación lo transporta a una zona que funciona como vía de escape de la cotidianidad y la movilidad trivial, mediante nuevas formas de desarrollo del sí-mismo que fusionan lo onírico con el lenguaje (Jung 1961, Bachelard, 1982). Dicho evento se describe en estos términos:

En primer lugar, es mi obligación decir que soy un individuo de apariencia común, con el desempleo y el hambre común de los lugares de esta región; voy de aquí para allá movido por el viento, y en ocasiones, me gusta descansar, al punto de haber convertido el encuentro con Morfeo en mi principal delirio, por encima de todo lo demás, y sea donde sea [...]. El día que más dormí soñé que estaba despierto... me hallaba frente a un cuaderno (Mattey, 2007: 31-32).

Narrar su historia real (*mismidad*) es un acto inapetente, por eso, decide fraguar múltiples escenarios de alteridades donde él se desarrolló en diversas carreras profesionales, desarrolló una labor filantrópica y se perfiló como ser humano ejemplar, a fin de causar efectos inolvidables en el lector de su relato: él mismo. Esta relación coimplicativa opera sin control debido a la disociación y a la escisión:

Sin tanta experiencia aprendí la virtud de dar sin pretender regalos a cambio; enseñé todo lo que pude a mis alumnos de escuela, curé con devoción a todos mis pacientes e hice justicia con las leyes ante mis clientes. Fui el más abnegado de los esposos, y recorrí el mundo adoptando niños por doquier; también fui sacerdote, científico y atleta, y siempre la pasé muy bien. No crean que soy un santo, pues estoy muy lejos de serlo, sólo soy alguien que ha sabido aprovechar al máximo las oportunidades para llevar a cabo sus sueños (Mattey, 2007: 31).

La relación mismidad/alteridad, en el cuento *Mental*, adquiere un efecto especular; sin embargo, el personaje central se observa a sí mismo como reminiscencia; es producto de la despersonalización psíquica y se ha transfigurado en un *alter ego*; la percepción que posee de sí mismo inicia en un *self* observante y otro participante de la experiencia de rememoración onírica (Moore, 1997). Éste es un mecanismo psíquico, para defenderse del daño provocado por el medio lindante y para desconectarse del tiempo (Freud, 1948). Una necesidad de encontrar a la mujer de sus anhelos podría ayudarlo a saber quién es y lo que ambos fueron una vez, sólo que su identidad se fractura al divisarla, cuando la ve tomada de la mano de otro individuo, que luce similar a él. Su yo consciente (base de la identidad) es afectado por el contexto espaciotemporal y se ha alienado (Ricoeur, 1996):

...él sólo hacía caso a aquella mano que alguna vez se engranó a la suya, y que por razones desconocidas, incluso para él, no podría tocar más, pues, ya se había enlazado a otra; precisamente el detalle. Al mirar su rostro, tembló. Venía acompañada de un hombre cuyas características eran perfectamente iguales a

las suyas; su rostro, su voz y sus gestos eran la fiel copia de quien los miraba. Era él, transitando en sus recuerdos; impidiéndole [...] lograr a su conveniencia cosas que pudieran ser, aunque tras muchos intentos, éstas nunca hayan sido (Mattey, 2007: 67).

La ensoñación, en el relato *Paroxismo*, funda un espacio salvaje donde una mujer transita sin vida y emite gritos al viento, para desafiar el olvido y combatir el pavor producido por el tiempo; ecos que afectan el clima y la fauna onírica. Según Jung (1961), la aparente vaguedad del contenido consciente produce estas formas bizarras y contrasentidos. Además, sus percepciones se han sublimizado y han generado un mecanismo de defensa ante la representación inconsciente de la muerte. Este resguardo se percibe con la crisis de exclamaciones y chillidos, pues debe ahuyentar cualquier posibilidad de permanecer en el abandono. El silencio confirmaría su mayor miedo, como se lee en el cuento: “Con la lluvia serena susurrando al tope de un árbol, y a los pájaros amancebados en sus nidos, danzaban, con el viento, los gritos solitarios de una mujer sin vida que desafiaba al olvido en cada grito” (Mattey, 2007: 10).

La mujer es una producción onírica desdoblada y se halla inmersa en un estado de confusión sensorial, independientemente del lugar donde haya dormitado. La coimplicación entre la vida y la muerte, asimismo, es un elemento determinante. La mujer feneció y esta condición se ha trastocado dentro del escenario onírico según las reglas simbólicas, porque ella continúa peregrinando como ente vivo, capaz de emitir gritos y afectar anímicamente la naturaleza de la ensoñación. Existe, por ende, una muerte que no es, necesariamente, una culminación orgánica (Chevalier, 1986); está revestida de alegorías de evolución y transformación; como se aprecia en el cuento:

...danzaban, con el viento, los gritos solitarios de una mujer sin vida que desafiaba al olvido en cada grito; [...] su eco iba deprimiendo el paisaje, dejando sensaciones perversas en el ambiente [...]; el clima y su voz transaron un pacto para no callar jamás (Mattey, 2007: 10).

Desde el psicoanálisis, la conjunción de Eros y Thánatos surge como motivación del instinto de conservación para resguardar su propia forma de morir. Sobre esta base, el movimiento de la mujer obedece a sus pulsiones de vida; sólo que la lógica coimplicativa hace que su permanencia en ese espacio onírico simbolice muerte, destrucción y decadencia, al tiznar de gris la fauna y el entorno de ensueños:

El sudor dibujaba sus venas, mientras se generaba un caos en los kilómetros más próximos; su eco iba deprimiendo el paisaje, dejando sensaciones perversas en el ambiente. Los pensamientos acurrucados en sus graznidos, nunca cesaron [...]. El resonido deprime aún, y en los retazos de silencio intermitente, la garúa, todavía persiste (Mattey, 2007: 10).

Finalmente, los episodios de ensoñación en estas historias adquieren significados simbólicos. La creación literaria de Luis Hernández Carmona y Miriam Mattey construyen universos narrativos donde la ensoñación adquiere dimensión poética; a través del discurso de los relatos, se posibilitan en el lector una serie de sensaciones, sentimientos e imágenes con un significado ontológico. La experiencia estética de las obras genera, asimismo, la separación de la realidad referencial y el descubrimiento de una imaginaria, abstracta y creadora en la que existen personajes, entes y demás vivencias oníricas que son construcciones transfiguradas de

la psique, capaces de orbitar entre los senderos de lo imposible; lo inverosímil se degrada con lo verosímil y sólo en la literatura se hace visible la voz oculta de los ensueños.

Mérida, 2015

REFERENCIAS

Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Borges, J. L. (1996). *Obras completas*. Barcelona, España: Emecé.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder.

Freud, S. (1948). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Hernández Carmona, L. (2006). *Desembarco en la memoria*. Caracas: El perro y la rana.

Hornstein, L. (2002). *Autoestima, identidad, alteridad*. Buenos Aires: Paidós.

Jung, C. (1961). *Teoría del psicoanálisis*. Barcelona, España: Plaza y Janés.

_____ (1982a). *Psicología y simbólica del arquetipo*. Barcelona, España: Paidós.

_____ (1982b). *Energética psíquica y esencia del sueño*. Buenos Aires: Paidós.

_____ (1991). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona, España: Seix Barral.

_____ (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, España: Paidós.

Lacan, J. J. (1977). Lo simbólico, lo imaginario y lo real. *Revista Argentina de Psicología*, 22, 11-27.

Mattey, M. (2007). *Sueños enanos*. Caracas: El perro y la rana.

Moore, B. (1997). *Términos y conceptos psicoanalíticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Ortiz-Osés, A. (2006). *Diccionario de la existencia: asuntos relevantes de la vida humana*. México: Anthropos Editorial.

_____ (2009). *Visiones del mundo: interpretaciones del sentido*. Deusto: Universidad de Deusto.

Ricœur, Paul (1990). *Freud: una interpretación de la cultura* (Octava ed.). México: Siglo XXI Editores.

_____ (1996). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI Editores.