

MUERTE, CULPA Y REDENCIÓN, UNA APROXIMACIÓN A LA
EXPERIENCIA DEL DESEO EN LA NOVELA *EL UNICORNIO* (1965) DE
MANUEL MUJICA LAINEZ



À Mon Seul Désir

**MUERTE, CULPA Y REDENCIÓN, UNA APROXIMACIÓN A LA
EXPERIENCIA DEL DESEO EN LA NOVELA *EL UNICORNIO* (1965) DE
MANUEL MUJICA LAINEZ**

CRISTIAN CAMILO ARBELÁEZ ÁLVAREZ

Trabajo de investigación para optar al título de
Magíster en Literatura

Bajo la dirección del doctor
JUAN FERNANDO TABORDA S.

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones
Maestría en Literatura

Medellín

2016

Dedicatoria:

La parca, que me acompaña a transitar mis infiernos.

Agradecimientos

A mi familia que estuvo presente con su apoyo y comprensión durante este proceso y favoreció los medios para hacer esto posible.

A la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia y el Grupo de estudios literarios, línea: Narrativas postmodernas hispanoamericanas, por aceptar mi trabajo desde el psicoanálisis y la literatura.

Especialmente a mi tutor el Doctor Juan Fernando Taborda, quien desde el principio confió y apoyó la realización de este trabajo.

A todos aquellos que de una u otra forma contribuyeron a la realización de este trabajo con sus correcciones y sugerencias oportunas.

TABLA DE CONTENIDO

1.	INTRODUCCIÓN	7
1.1.	Las pasiones humanas como manifestación del deseo en la obra de Manuel Mujica Lainez	7
1.2.	Antecedentes del psicoanálisis y la literatura	16
1.3.	Manuel Mujica Lainez: autor polifacético	19
1.4.	<i>El Unicornio</i> (1965)	26
	1.4.1. Argumento y estructura	27
	1.4.2. Narrador: La autobiografía de un hada	31
2.	MARCO TEÓRICO PARA UNA INTERPRETACIÓN DE LA NOVELA	33
2.1.	El deseo en la novela <i>El Unicornio</i>	33
2.2.	Deseo inconsciente-Deseo del Otro	34
2.3.	Deseo, anhelo y pulsión	40
3.	SOBRE EL DESEO Y SU INTERPRETACIÓN EN LA NOVELA <i>EL UNICORNIO</i> (1965)	44
3.1.	El origen del deseo y los personajes principales	44
3.2.	La función de los personajes y su relación con el objeto de deseo	50

3.3.	El unicornio como encarnación del deseo	61
3.4.	El Deseo y la muerte	62
3.4.1.	La muerte: consecuencia del deseo	62
3.4.1.1.	Deseo, vanidad y muerte: Ofrenda del corazón	63
3.4.1.2.	La muerte de Ozil, caballero del unicornio	68
3.4.1.3.	La muerte del unicornio	72
3.4.2.	El Deseo y el amor	74
3.4.2.1.	Berta, la santa prostituta	74
3.4.2.2.	Azelaís, de endemoniada a santa	77
3.4.2.3.	La muerte de Melusín de los llantos	81
3.5.	Deseo y culpa: el fracaso de la Ley	84
3.6.	Deseo y expiación-sUBLIMACIÓN	89
4.	CONCLUSIONES	93
	REFERENCIAS	99

1. INTRODUCCIÓN

En verdad, los seres humanos escapan a toda previsión y cálculo. Cierran una puerta y hacen, detrás, cosas vesánicas y horribles; luego regresan al salón convencional, oficial, y nadie fuera de alguno muy astuto o muy mal pensado se atrevería ni siquiera a sospechar de qué son capaces en la impunidad del secreto. Buena parte del suspenso bajo cuya amenaza vivimos permanentemente nace de dichos desdoblamientos, engendrado por un detalle tan baladí como una puerta abierta o cerrada. Y eso, siendo a menudo espantoso, sin embargo enriquece a la vida y le otorga perspectivas que multiplican monstruosamente su vigor.

(Mujica Lainez, El Unicornio, 1965).

1.1. Las pasiones humanas como manifestación del deseo en la obra de Manuel Mujica Lainez

En varias de las novelas del escritor argentino así como en sus cuentos, es posible encontrar situaciones relacionadas con deseos y anhelos que no pueden ser satisfechos y que ocasionan una serie de eventualidades a sus protagonistas. Estas vicisitudes se pueden analizar desde el psicoanálisis debido al interés que esta teoría supone al tema del deseo y su relación con el malestar que se origina por la imposibilidad de satisfacerlo. Aunque no hay investigaciones que demuestren la relación del escritor con el psicoanálisis, esta se puede deducir por las alusiones explícitas que hace a la teoría de Sigmund Freud en varias de sus novelas; por ejemplo en *El viaje de los siete demonios* (1974), cuando se va a ejecutar al pedófilo

Gilles por el pecado de la lujuria, se da el siguiente diálogo entre los demonios: “-Es una maravilla. Un personaje para el Profesor Freud -dijo Asmodeo-. La libido, mon cher... Freud lo hubiese adorado.” (Mujica, 1976, p. 52). Este fragmento se refiere a la energía sexual que puede crecer, decrecer o ser desplazada, denominada por Freud como libido, que se dirige a los objetos que sirven al deseo, y se puede entender como el monto de energía que empuja a alcanzar la satisfacción.

También en *Bomarzo*, su novela más premiada, llevada al cine y la ópera se encuentra otra referencia a Freud, que parte de un sueño que le acontece al protagonista luego de una experiencia traumática en la que fue encerrado con un esqueleto en una celda:

Lo singular es que aquella noche, por uno de esos misterios caritativos y compensatorios de la naturaleza, en vez de debatirme martirizado por una pesadilla, no sé qué soñé, barajando mis experiencias últimas; un sueño en el que intervenían esqueletos floridos, duquesas, armaduras y gladiadores desnudos —combinación que hubiera hecho las delicias de Sigmund Freud— (Mujica, 1985, p. 42).

El Unicornio no es una excepción y el hada señala que fue gracias a Freud que pudo entender la hostilidad con la que fue tratada por su madre:

Tuve que aguardar a que Sigmund Freud apareciera en nuestro oscuro mundo para comprender, en parte, los motivos de la reacción desproporcionada de la autora de mis días, de su venganza loca que, ejercida sobre mí, apuntaba en realidad a su destino frustrado (Mujica, 1995, p. 18).

Estas referencias y otras menos explícitas dan cuenta del interés del autor por el psicoanálisis y su utilidad a la hora de exponer la constante lucha que tienen los

sujetos con sus deseos inconscientes, demostrando de esta manera cómo la literatura tiene la cualidad de brindar a los hombres elementos para conocerse a sí mismos. Así lo confirma Federico Peltzer (1994) al estudiar la biografía del escritor: “La lectura de cualquiera de sus obras (...) revela la felicidad de contar historias, trazar caracteres o analizar los motivos del obrar humano” (p. 336). Esto se puede comprobar, por ejemplo, en sus doce relatos que conforman la serie de cuentos *Crónicas Reales* (1967), en la que la dinastía de los von Orbs fue responsable de diversos excesos con la intención de satisfacer sus deseos sexuales y de poder. Del mismo modo, otra referencia que se puede hacer sobre el tema de las pasiones en su obra se halla en *Misteriosa Buenos Aires* (1950), en donde, según Jorge Cruz (2001), autor del prólogo de la edición de los *Cuentos completos I y II de Manuel Mujica Lainez*: “En sus sencillas casas (...) anidan la codicia, la lujuria, los amores prohibidos, la crueldad, la locura, la hechicería; por sus calles ronda la delincuencia, el vicio, [y] la enfermedad” (p. 19).

Por lo tanto, con base en estas referencias, se puede afirmar que en la obra de Manuel Mujica Lainez, abundan las evidencias que dan cuenta de ese interés por lo humano que puede ser abordado desde una perspectiva psicoanalítica, el cual es recreado con hondura y calidad literaria a través de la autobiografía de un hada como se da en su novela *El Unicornio* (1965) o en la personificación, a través de la ficción, de un perro de raza whippet como ocurre en *Cecil* (1972); o en las indagaciones de un cronista interesado en la historia de una olvidada dinastía, narrada en *Crónicas reales* (1967), las cavilaciones de un supuesto duque inmortal y su bosque de monstruos

tallados en la piedra de *Bomarzo* (1962), o incluso las lamentaciones de una casa próxima a ser demolida, que también es personificada en el mundo ficcional de *La Casa* (1954).

De ahí que el objetivo principal de este trabajo de investigación consista en precisar cómo el deseo, entendido desde el psicoanálisis como el motor que conlleva a la acción¹, es el causante de los eventos adversos que ocurren a los personajes de la novela *El Unicornio*. Para ello se plantean como objetivos específicos: primero, definir el deseo desde el psicoanálisis; segundo, analizar cuáles son los efectos que el deseo produce en el desarrollo de los acontecimientos de la novela; y tercero, identificar cuáles son las alternativas que se plantean los personajes para enfrentar las eventualidades que se originan de la expresión de sus deseos. Esto con el fin de profundizar en la comprensión de esta novela desde la perspectiva del psicoanálisis y acercarse, de esta manera, un poco más a la reconocida complejidad estética de este autor.

La hipótesis propuesta a partir de este contexto, sugiere que en la novela *El Unicornio* de Manuel Mujica Lainez se representa la insatisfacción del deseo sexual como la causa de la fatalidad, y a partir de ella se va configurando lo que podría llamarse el “destino” de los personajes. Destino que no es una imposición que obedece a un designio divino o un mandato irrefutable, sino que es la consecuencia de

¹ Evans (2003) señala que el deseo es “al mismo tiempo el corazón de la existencia humana y la preocupación central del psicoanálisis” (p. 67). El deseo del que se ocupa el psicoanálisis es el deseo inconsciente que es, según Lacan, enteramente sexual (Lacan, 1993, p. 160). En este trabajo se usa el término deseo sexual para hacer referencia a la búsqueda de un objeto que provoque satisfacción sexual.

las decisiones que son tomadas en uno u otro momento, por lo que dicha fatalidad de cierta forma se podría evitar. Se deduce, por los rasgos subyacentes del discurso de la novela, que la manera de evitar dicha fatalidad se posibilita por la tramitación del deseo a través de la búsqueda del crecimiento interior que trasciende lo material. Por lo tanto, el principal hallazgo de esta investigación es que la novela propone de manera implícita la búsqueda interior y el conocimiento de sí mismo como estrategias para no sucumbir ante la satisfacción desmedida y falaz de los deseos sensuales.

De ahí que la pregunta que orienta este trabajo sea: ¿Cómo el deseo, entendido desde el psicoanálisis, es el causante de la fatalidad (muerte-culpa) que enfrentan los personajes de la novela *El Unicornio* (1965) de Manuel Mujica Lainez, y de qué forma esto influye en el desarrollo de la historia? Se pretende con esto realizar un análisis interpretativo que arroje como resultado una explicación del tratamiento del deseo en esta novela.

Para dar respuesta a esta pregunta se comienza contextualizando la relación entre psicoanálisis y literatura, para justificar la validez de leer la novela desde esta teoría. Seguidamente se presenta el autor y la propuesta general de su obra, en la que se observa, principalmente en sus novelas y cuentística, la crítica a la clase alta de la sociedad argentina, y el interés por recrear y profundizar desde la ficción en la historia de su nación y en la historia universal; recurriendo a situaciones álgidas y personajes ambiguos, recreados a través de una finísima escritura, y estilo “barroco, incluso preciosista”, (Lastra, párr. 15) que, a pesar de un reconocimiento general, le costó en muchas ocasiones la crítica de sus contemporáneos. Finalmente se presenta

el argumento y estructura de la novela *El Unicornio*, para contextualizar el análisis respecto a las situaciones recreadas y el accionar de los personajes.

En la segunda parte se desarrolla el marco teórico en el que se analiza el deseo desde el psicoanálisis y sus diferentes acepciones. Se explica su relación con el Otro a partir de la primera experiencia de satisfacción y la imposibilidad de experimentarla de nuevo; la diferencia con los instintos y el anhelo, así como su relación con la pulsión.

Seguidamente, la tercera parte de esta investigación se ocupa del análisis del deseo tal como aparece en la novela, su vínculo con la fatalidad y las consecuencias que genera en cada uno de los personajes principales de la novela: la muerte, la culpa y la expiación. Para este análisis y el respaldo de su consecuente interpretación son utilizados principalmente tres grupos de fuentes: los escritos de Sigmund Freud en su trabajo con la clínica; la bibliografía consultada de la crítica literaria sobre *El Unicornio* y el apoyo en algunas corrientes de la teoría literaria.

Finalmente se presentan las conclusiones a las que se llegó a partir de la lectura desde la óptica del psicoanálisis en relación con el deseo; y las referencias bibliográficas que fueron utilizadas para el desarrollo de este trabajo de investigación.

Al respecto de la importancia de desarrollar esta investigación en el campo de los estudios literarios, se resalta el hecho de profundizar en un autor que no ha despertado mayor interés de estudiosos e investigadores en nuestro ámbito, pero que por la calidad de sus obras se le debería dar un mayor reconocimiento. En el aspecto

personal, la relación entre psicoanálisis y literatura aporta una comprensión más amplia de la función cognitiva inherente a la literatura para el conocimiento de lo humano, a partir de uno de los desarrollos fundamentales de las disciplinas que, desde finales del siglo XIX, enriquecen el espectro de las ciencias humanas. Porque no hay que olvidar, como lo reconoce Carlos Castilla del Pino (1994), que “la obra de Freud está entre las referencias indispensables de la cultura contemporánea, que no sólo se concibe sin la presencia del psicoanálisis, sino que, a su vez, se vale del psicoanálisis para buena parte de sus interpretaciones” (p. 295). Finalmente, como un aporte social y a los estudios de la literatura latinoamericana, se pretende que esta investigación despierte el interés de psicólogos, psicoanalistas, filólogos y estudiosos de la literatura sobre la obra de un autor fundamental en el panorama de la literatura argentina del siglo XX, reconocido por su conocimiento idiomático y la calidad de su prosa literaria.

No obstante, cabe señalar que, contrario a lo que se esperaba, se encontró en el transcurso de esta investigación una cantidad considerable de material relacionado con la obra del autor. Sobre sus novelas y cuentos se hallaron veinticuatro títulos, muchos de ellos asequibles en varias bibliotecas públicas y de las principales universidades de la ciudad. Respecto de artículos escritos sobre Mujica Lainez, se pudieron hallar dieciocho referencias físicas, y en la web un número aproximado de treintaitrés archivos entre PDF y documentos de Word, los cuales sirvieron para obtener una mayor comprensión de la obra de este autor.

Uno de los hallazgos más interesantes es el de la fundación Mujica Lainez, <http://www.fundacionmujicalainez.org>. En este link se puede acceder a su biografía y al catálogo de su obra organizada por año de publicación, además de lecturas grabadas con su voz.

Pero, con todo y esto, los artículos o trabajos de investigación realizados en Colombia son muy pocos, prueba de ello es el haber encontrado únicamente tres tesis de pregrado: Humberto Barrera (1981), *Aproximación a los relatos telúricos de Mujica Lainez*; Humberto Alexis Rodríguez (1992), *Para llegar a Bomarzo*; y María Catalina Rojas (1998), *Bomarzo y el mito del eterno retorno*. Un capítulo del libro *La escritura como pasión* (1996), escrito por el manizaleño José Chalarca (1941-2015): “Mujica Lainez, o la escritura como pasión”; en el que el autor hace una pequeña reseña sobre la vida del escritor y su obra. Finalmente un artículo en la web sobre *Bomarzo* del escritor Pablo Montoya. A parte de esto, no se encontró ningún artículo que hiciera referencia a un análisis de *El Unicornio* y mucho menos desde una perspectiva psicoanalítica. Así que, como se dijo anteriormente, el propósito de este trabajo es interpretar desde el psicoanálisis el deseo como causa de la fatalidad en la novela de *El Unicornio*, con el propósito de aportar un poco más al conocimiento de la obra de este autor, de esta novela en particular y, sobre todo, desde un discurso que no se había utilizado para tal fin en Colombia, por lo que se puede considerar este trabajo como un aporte innovador a la serie de trabajos que se han realizado sobre Mujica Lainez.

Por último es necesario advertir que la metodología empleada en esta investigación tuvo una orientación fundamentalmente hermenéutica, para la comprensión e interpretación del fenómeno literario, y en particular para acercarse a la complejidad del universo semántico de la novela seleccionada. Se partió de un análisis textual, con la ayuda de las herramientas proporcionadas por algunos de los desarrollos de la teoría literaria del siglo XX, y a partir de este análisis del texto y de las líneas temáticas identificadas en la lectura, se privilegió el tema del deseo y su presencia en las peripecias y caracterización de los personajes de la historia relatada. Para enriquecer e ilustrar el análisis y la interpretación de la obra en la temática elegida, se recurrió a la teoría psicoanalítica a partir de la teoría de Freud, la cual se aplicó de una manera exegética en el análisis textual. Asimismo es conveniente mencionar que en el análisis e interpretación un paso metodológico fundamental fue cotejar y confrontar la novela y la obra del autor con lo que al respecto ha dicho la crítica literaria, y específicamente sobre *El Unicornio* (1965). En cuanto a libros utilizados en la investigación, cabe nombrar como fuentes principales *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez* (1989), escrito por María del Carmen Tacconi, *Introducción a la literatura fantástica* (2006) de Tzvetan Todorov y *Semántica estructural* (1971) de A. J. Greimas, para el análisis de los personajes a partir de la teoría de los actantes.

1.1. Antecedentes del psicoanálisis y la literatura

El psicoanálisis es un discurso teórico, una práctica clínica y un método de investigación propuesto por Sigmund Freud (1856-1939), que se ocupa del inconsciente y su interpretación. Se define como: “1) un procedimiento que sirve para indagar procesos anímicos difícilmente accesibles por otras vías; 2) de un método de tratamiento de perturbaciones neuróticas, fundado en esa indagación, y 3) de una serie de intelecciones psicológicas, ganadas por ese camino, que poco a poco se han ido coligando en una nueva disciplina científica” (Freud, 2004, p. 231). Algunas de las contribuciones más significativas en su extensa obra giraron en torno a los conceptos de inconsciente, pulsión, deseo inconsciente y represión. También se ocupó del complejo de Edipo, la sexualidad infantil, la interpretación de los sueños, el chiste, los actos fallidos, entre otros temas. Su método se basa, fundamentalmente, en la “asociación libre”, que consiste en la expresión verbal o escrita, libre de toda censura, filtro o resistencia que pueda empañar el contenido que se pretende analizar, por absurdo que parezca.

El origen del psicoanálisis parte de la experiencia clínica de Freud con la histeria, las fobias y otros padecimientos psíquicos. Sin embargo, frente a las preguntas que se le presentaban, fue en la literatura donde encontró una herramienta para corroborar sus hipótesis y hallar respuestas que la psicología no le proveía (Zimmerman, 2010, p. 238). Además comprendió que los poetas tenían la capacidad de captar “los más sutiles movimientos del alma” (Moreno, 1998, p. 20), porque lo que ellos articulan es el saber del inconsciente (Moreno, 1998, p. 19).

De allí que varias obras de la literatura hayan inspirado sus postulados, como por ejemplo, el complejo de Edipo, que toma como referencias *Edipo rey* de Sófocles (de fecha desconocida), *La tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca* (1599-1601) de William Shakespeare y *Los hermanos Karamazov* (1880) de Fedor Dostoievski. También para explicar otras características del psiquismo volvió a Shakespeare: *Vida y muerte del rey Ricardo III* (1591-1592) y *Macbeth* (1606), Henrik Ibsen: *El legado de los Rosmer* (1886), de E. T. A. Hoffmann: *Cuentos fantásticos*. Y autores como Mark Twain, Hauff Wilhelm, H. H. Ewers, Albert Schäffer, Heródoto, los cuentos de Andersen, Oscar Wilde, entre otros (Rey, 2008).

Del mismo modo, el interés de Freud por la literatura y el uso que hizo de ella, se vio reflejado en las numerosas referencias que utilizó en su obra *La interpretación de los sueños* (1900), la cual es considerada una de las más importantes de la teoría psicoanalítica debido a que en ella se explica el funcionamiento del inconsciente de acuerdo con los mecanismos de metáfora y metonimia, y el método para acceder a él a partir de la asociación libre.

Por lo tanto, con base en lo anterior se afirma que la relación entre psicoanálisis y literatura no consiste en un psicoanálisis aplicado, es decir, el tratamiento cara a cara con un sujeto² que habla y oye. La relación entre estos dos saberes se basa en la aplicación del método psicoanalítico como discurso teórico, para la interpretación de textos literarios u otras obras en donde se pretende acceder a su

² En este texto se hace referencia al sujeto como la persona inmersa en el lenguaje como producto del deseo de la madre, y que es responsable por sus actos frente a su deseo (Evans, 2003, p. 184).

contenido latente. Este proceder, explica Eagleton (1988, p. 109), puede dividirse en cuatro clases que varían según el objeto al que se le preste mayor atención: el autor de la obra, el contenido de la obra³, su construcción formal o el lector.

Por otro lado, el psicoanálisis no es el único que se beneficia de esta relación; la literatura, a su vez, es doblemente influenciada por el discurso psicoanalítico en la medida en que “ha dado nuevas vislumbres al lector y al crítico literario, y ha abierto al escritor la comprensión de nuevos ámbitos” (Ruitenbeek, 1973, p. 9). Es así como el psicoanálisis ha incidido en la manera de leer las obras y en la producción de obras. Como lo expresa el crítico e historiador Noé Jitrik (1999) ha permeado “a un grupo de escritores que sin dejar de ser prácticos de la literatura no quieren disimular la marca que en ellos ha dejado la lección psicoanalítica” (p. 26).

En conclusión, se puede afirmar que el psicoanálisis permite descifrar significantes correspondientes a una obra, lo que le aporta una mayor posibilidad de sentidos a la misma; mientras que la literatura, a su vez, contribuye al avance de esta teoría. Así, literatura y psicoanálisis llegan por vías distintas a hallazgos similares, por lo que es válida su relación.

³ Para este trabajo de investigación interesa el psicoanálisis del contenido que Eagleton (1998) define como: “comentario sobre las motivaciones inconscientes de los personajes o sobre la significación psicoanalítica de los objetos o sucesos que presenta el texto” (pp. 109-110). El método psicoanalítico aplicado a una obra busca el desciframiento de significantes, no la comprensión del significado de la obra.

1.3. Manuel Mujica Lainez: autor polifacético

Manuel Mujica Láinez (1910-1984), considerado por la crítica de su época como aristócrata, desdeñoso y snob, (Arnau, s.f., párr. 16; Oviedo, 2001, pp. 101-102; Roffé, 2001, p.116), fue un escritor y periodista argentino, además de poeta, biógrafo, ensayista, traductor y crítico de arte. De escritura barroca, obsesivo por los detalles y trabajador asiduo, se diferenciaba de sus contemporáneos por su conducta excéntrica y dandismo (Domínguez, 2002, p. 74; Piña, 1989, pp.81-90). Su obra, principalmente novela y cuento, fue difícil de clasificar (Oviedo, 2001, p. 101), ya que no se inscribía en ningún movimiento ni corriente estilística; en ella abordaba, sin temor, temas como el incesto, la homosexualidad, la ambición y la muerte con su contraparte, la inmortalidad. Además, como afirma Berenguer (1970), Mujica Lainez en sus obras: “No elude las situaciones fuertes ni los personajes equívocos (...) ni las escenas sin piedad, más todo eso se empasta en una estructura coherente y armónica; en una reposada y fina arquitectura” (p.89).

Se trata de un escritor que recrea situaciones que ocurren en escenarios y épocas en las que convergen los fantasmas, las hadas, la magia, los autómatas y otros elementos propios de la literatura fantástica, más específicamente, en términos de Todorov (2006), fantástico-maravillosa⁴: “la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural” (p. 52). Además de esto, su estética, caracterizada por la tendencia del “arte por el arte”, hizo de su obra

⁴ Para Todorov (2006, p. 32), la condición de que una obra sea fantástica es el hecho de que tanto el lector empírico, como los personajes vacilen entre una explicación natural y otra sobrenatural de los acontecimientos, rechazando además cualquier explicación alegórica o poética de los mismos.

un acto liberal, basado en la belleza por la belleza, cuyo objetivo principal era generar placer al lector (Piña, 1989, pp. 85-86); su estilo, más cercano al de Flaubert que al de Proust o el de Virginia Woolf, a quienes admiraba, se caracteriza por una composición clara y lineal, así como omnisciente y serena, que lo enlaza al siglo XIX. Por otra parte, su prosa, fuertemente influenciada por el modernismo, y especialmente por el escritor Enrique Larreta, se expresa de manera cuidadosa y original. (Vásquez, 1983, p. 191).

Desde pequeño mostró interés por el arte y la escritura, entre los trece y los dieciséis años vivió en Francia y Gran Bretaña, donde se familiarizó con los clásicos. A los quince años escribió su primer libro en francés *Luis XVII* (1925) como regalo de cumpleaños para su padre y en el que ya se vislumbraba su interés por la historia; aunque según Eduardo Arnau, vicepresidente de la Fundación Mujica Lainez: “su primera obra literaria fuera escrita a los seis años en forma de verso, en rebeldía a una comida a la que ni a él ni a su hermano Buby se les permitió asistir: el poema estuvo inspirado en la descompostura de uno de los comensales” (s. f., párr. 8). Su primera publicación fue un libro de ensayos: *Glosas castellanas* de 1936, en el que muestra su interés por la literatura española, y de manera especial por *Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes Saavedra, el cual fue decisivo en su formación como escritor de habla hispana. Sus siguientes publicaciones consistieron en novelas sobre la ciudad de Buenos Aires consignada en su “Saga porteña⁵” y épocas anteriores que

⁵ La “saga porteña” o “ciclo porteño”, incluye sus novelas *Los ídolos* (1953), *La casa* (1954), *Los viajeros* (1955), e *Invitados en el Paraíso* (1957). Ya antes había escrito sobre Buenos Aires los cuentos y relatos que conforman *Aquí vivieron* (1949) y *Misteriosa Buenos Aires* (1950).

conforman su “trilogía histórica” (Schanzer, 1980, P. 678), artículos periodísticos, biografías, crítica artística y literaria y traducciones de escritores como Shakespeare, Molière y Racine (Puente, 2002, párr. 1).

Estos intereses, a su vez, dan cuenta de la ideología de Mujica Lainez, la cual es analizada por Cristina S. Piña (1989, p. 81), quien señala que se relaciona con el apogeo y decadencia de la burguesía argentina, a la que le hace, a través de sus escritos, “una autopsia”. En 1948 comenzó a escribir *Aquí vivieron* (1949), veintitrés relatos que cuentan la historia de una quinta de San Isidro entre 1583 y 1924, en donde se expone la pérdida del poder político, económico y prestigio social de la clase alta.

La Argentina en la que comienza a escribir, alrededor de los 40, es una nación caracterizada por la inmigración y la industrialización, donde la primera cada vez adquirirá mayor poder e influencia en la organización del Estado desplazando a la clase alta, así como la industrialización termina por “neutralizar la precedencia histórica de la estirpe” (Piña, 1989, p. 84). No obstante, Manuel Mujica Lainez, fue firme con sus ideales; si bien podía tildarse de “dandy”, fanático coleccionista de arte, emancipado de todo grupo literario propio de la época, fue un hombre exótico en cada uno de sus detalles, por lo que su escritura sobresale por el más alto “purismo hispánico en el manejo del castellano” (Piña, 1989, p. 85); razón por la que el escritor y cineasta colombiano Fernando Vallejo lo catalogó como “el prosista más grande del idioma español” (González, 2008, párr. 5).

Así que, a través de la palabra, Mujica Lainez resarce los estragos causados por el paso del tiempo sobre esta casta, a la cual perteneció, corroborando que el arte es el “único recurso realmente efectivo para derrotar el tiempo e inscribir al sujeto en la inmortalidad” (Piña, 1989, p. 83).

Más tarde, luego de un receso de cinco años entre 1957 y 1962, dejando de lado temporalmente (hasta 1976) la pregunta por la identidad nacional, da inicio a su ciclo de novelas históricas⁶, motivado por sus viajes alrededor del mundo y la búsqueda por la “supuesta esencia universal del hombre” (González, 1999, párr. 18), lo cual justifica que personajes alejados históricamente como Aiol (personaje medioeval de la novela *El Unicornio* de 1965) y Sergio (personaje del siglo XVIII de la novela homónima de 1976) compartan similitudes psicológicas. A propósito de esta forma de narrar, Schanzer (1980) llama a Manuel Mujica Lainez un “cronista anacrónico” por su manera de reinterpretar de forma literaria la historia. A través de su cultura cosmopolita y su estilo cuidadoso y erudito, con abundantes detalles alusivos al pasado, su trilogía histórica “evoca, respectivamente, el Renacimiento italiano, la Edad Media francesa con las cruzadas y el Imperio Español entre 1571 y 1658” (Schanzer, 1980, p. 677).

La primera novela que compone esta trilogía, y a su vez la obra más reconocida de este autor es *Bomarzo* (1962), por la que recibe en 1963 el Premio

⁶ Su trilogía histórica comprende *Bomarzo* (1962), *El Unicornio* (1965) y *El laberinto* (1972). Las que comprenden la anti-historia y la trilogía irónica son *Crónicas Reales* (1967), y *De milagros y Melancolías* (1968), con la que se desquitó de la censura de Onganía, parodiando la experiencia a través de nombres ficticios y situaciones absurdas, y *El viaje de los siete demonios* (1974). Finalmente la obra donde expone todo su saber sobre la historia de la humanidad es *El escarabajo* (1982).

Nacional de Literatura. En ella se recrea el renacimiento italiano del siglo XVI en la que el jorobado duque Pier Francesco Orsini, famoso por su parque de los monstruos, fue repudiado por su padre y sus hermanos debido a su aspecto, lo que no impidió que se convirtiera en el heredero de la dinastía de los Orsini. En 1966 escribe el libreto que junto al compositor Alberto Ginastera daría vida a la ópera del mismo nombre. En un principio, el presidente de facto, Juan Carlos Onganía, firma el decreto que subsidiaba a los autores el viaje a Washington donde se estrenaría la ópera; sin embargo, tras conocer las críticas que la tildaban de violenta, alucinante y sexual, el mismo Onganía decide prohibir su estreno en el teatro Colón, como medida de protección a la moral pública. No obstante esta censura en vez de perjudicar al escritor disparó su popularidad y la de la novela.

Luego de *Bomarzo*, Mujica Lainez publicó *El Unicornio* (1965). Esta novela, al igual que su antecesora, incluye elementos históricos y fantásticos, está ambientada durante la Edad Media en el tiempo de las cruzadas y narra el amor del hada Melusina por su descendiente, el joven Aiol de Lusignan. En ella se articulan distintos aspectos de la vida anímica como la culpa, el deseo y la superstición, entre otros. Más tarde, en 1974, termina su trilogía de novelas históricas con *El laberinto*, en la que el pajecillo Ginés de Silva, quien es el niño que aparece en el cuadro de El Greco sobre el entierro del conde Orgaz, narra su autobiografía. Esta novela ambientada durante el Imperio Español y la América Española entre 1572 y 1658, es para Schanzer (1980) una parodia de la novela picaresca; está escrita en prosa modernista y fuertemente influenciada por *La gloria de don Ramiro* (1908) del

también argentino Enrique Larreta⁷ (1875-1961), quien fue, según Schanzer (1980), amigo y maestro de Mujica Lainez. Esta obra ya lo había inspirado cuando escribió su primera novela *Don Galaz de Buenos Aires* (1938), en la que ya se configuraba lo que iba a acontecer respecto de su obra; por un lado, su interés por los temas históricos y de la literatura propia de los libros de caballerías, como el *Amadís de Gaula* (1508), que también inspiran esta novela; y por el otro, su mitificación y crítica del pasado bonaerense con el que denuncia el declive de la alta sociedad argentina.

En este orden de ideas, son dignas de mención sus novelas *Crónicas Reales* (1967) y *De Milagros y de Melancolías* (1968) que, en palabras de su autor, “forman una especie de anti-historia del mundo occidental en las que [me vengo así] alegremente de las torturas que me habían impuesto la celosa Historia y su hijo bastardo el Anacronismo, cuando escribía novelas como *El Unicornio*, *Bomarzo*, etc.” (Schanzer, 1980, p. 677).

Su obra *Crónicas Reales* (1967) consiste en una serie de doce de relatos, a modo de cuentos independientes pero a la vez interrelacionados, sobre la descendencia de Hércules el picapedrero y la dinastía de los von Orbs. Estos cuentos tienen en común con *El Unicornio* (1965) la desidealización y la deshumanización de sus personajes, aristócratas de una época histórica ficticia, que al igual que los

⁷ Varios investigadores y críticos coinciden en la influencia de este escritor en la obra de Mujica Lainez. El dramaturgo e investigador literario Arturo Berenguer Carisomo (1970, p. 89) encuentra similitud en su calidad de escritor refinado y sensual; el crítico José Miguel Oviedo (2010, p. 102) lo considera el heredero de la novela histórica ultraartística que había cultivado Larreta, y según Blas Matamoros (2010, p. 29), hay gran similitud en su caligrafía.

Lusignan, descienden de un hada, y que imponen su voluntad al servicio de la satisfacción de sus deseos.

Luego escribe *De Milagros y de Melancolías* (1968), que sigue la línea iniciada con su obra anterior en cuanto a ese ejercicio anacrónico y paródico, solo que en esta ocasión haciendo referencia a la historiografía argentina y latinoamericana. En esta novela los eventos ocurren en un espacio imaginario desde la época de la conquista hasta un futuro lejano en que los personajes son testigos de una serie de eventos que se repiten de manera similar en las diferentes épocas. Esta novela, sobre todo, expresa el descontento de Mujica Lainez con el manejo político de sus dirigentes (Fernández, 2013, pp. 95-115).

Para concluir, puede decirse que la obra de este autor, además de abordar temas relacionados con el lado oscuro de la condición humana que abarca temas como el deseo y prácticas disidentes (de la homosexualidad al incesto, del fetichismo al ocultismo), sobresale el gusto por temas psicológicos, que dan cuenta de la enorme dificultad que tienen los sujetos para conocer a los demás, y con mayor razón a sí mismos. No obstante, dada esta dificultad, su escritura brinda a los hombres caminos para acercarse a ese conocimiento.

Igualmente, este escritor se caracterizó por ser mordaz y sin reparos a la hora de tratar las pasiones humanas, ya fuera de forma directa o irónica. Las mismas que aborda en su escritura y que de alguna manera, como señala Piña (1989), usó para criticar la decadencia de la clase alta argentina que se entregaba a irresponsabilidades

y distracciones frívolas que les permitía su dinero, dejando de lado los valores que la generación del ochenta había cimentado “en tanto que clase superior: el refinamiento, la responsabilidad respecto de la conducción económico-política del país” (Piña, 1989, pp. 89-90), y que les correspondía custodiar.

Así que, en suma, su interés por lo histórico bien podría relacionarse con la conocida frase de Jorge de Santayana (1905): “Aquellos que no recuerdan el pasado, están condenados a repetirlo”. Para Mujica Lainez, la novela es el espejo en el cual se refleja la realidad social y subjetiva de los seres humanos (Peltzer, 1994, pp. 339-340).

1.4. *El Unicornio* (1965)

Fue un libro que mientras lo construía me dio la felicidad de lo muy poético y yo no seré un poeta, pero ahí tuve ese tipo de gran júbilo que da la poesía cuando se la crea.

(Vásquez, 1983, p.101).

La idea de Mujica Lainez de escribir esta novela parte de su viaje a la isla de Rodas, donde sus murallas le evocaron el pasado de diferentes épocas históricas relacionadas con la Edad Media (Fernández, 1992, p. 408). Habiendo escrito una novela sobre el Renacimiento –*Bomarzo*–, consideró que debía escribir otra sobre la Edad Media y sus leyendas, época que desde siempre le había fascinado (Vásquez, 1983, p. 99). Su argumento se basa en los eventos ocurridos durante las cruzadas

francesas en el siglo XII, y toma como pretexto el mito de Melusina, recreado por Jean D'Arras en *Melusina o la noble historia de Lusignan* (1393) que escribió por encargo del duque de Berry, quien se consideraba a sí mismo descendiente del hada. En esta historia original y en la siguiente *Le Romance de Mélusine* (1401), escrita por Coudrette, se inspira Manuel Mujica Lainez para recrear el mito de Melusina en su novela, la cual además contiene elementos y alusiones intertextuales a los más emblemáticos libros de caballerías de la literatura medieval, los de la saga artúrica y materia Bretaña de Chrétien de Troyes (1150 -1183)⁸ y de sus adaptaciones en la literatura española a través del *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo y *Belianís de Grecia* (1545) de Jerónimo Fernández. También se encuentra en la novela de Mujica Lainez una marcada relación con la iconografía del conjunto de tapices medioevales conocidos como *La caza del unicornio* (1495-1505) y la simbología estudiada por el psicoanálisis con S. Freud (1856-1939) a la cabeza, y la psicología analítica de C. G. Jung (1875-1961).

1.4.1. Argumento y estructura

El Unicornio de Manuel Mujica Lainez trata de una historia de amor, o de “la pesarosa aventura de Aiol y Melusina” (Mujica, 1995, p. 379), como lo nombra la misma narradora. Es una historia en la que el hada se enamora de su descendiente

⁸ Chrétien de Troyes, es considerado como el primer novelista de Francia y padre de la novela occidental, así como uno de los primeros autores de los libros de caballería donde se entrelaza admirablemente el mito y el folclor. Entre sus obras se encuentran *Erec y Enide* (1176), *Cligès* (1174-1176), *Yvain, el Caballero del León* (1186-1189), *Lancelot, el Caballero de la carreta* (1176-1181) y *Perceval, el Cuento del Grial* (1180). En sus novelas están presentes la pasión y el deseo; así como el honor y el amor cortés.

nacido varios siglos después. Siendo invisible por la maldición con la que fue castigada por su madre, acompaña al joven en la búsqueda de su destino como caballero en Tierra Santa, el cual es motivado por su deseo de hallar la Lanza Sagrada, que al mismo tiempo lo liberará de las culpas causadas por el desenfreno de su deseo sexual. En la novela abundan las muertes, la culpa y la búsqueda de la trascendencia espiritual como salida al dolor generado por los actos realizados en nombre de la pasión.

De esta manera es como Mujica Lainez se sirve tanto del mito como de hechos históricos para crear una novela en la que se representan a través de sus personajes una gran variedad de manifestaciones psíquicas y anímicas que la hacen propicia para un estudio desde el psicoanálisis y la literatura; en ella están presentes el amor, el incesto, la traición, la satisfacción desmedida de las pasiones, la muerte y la venganza, entre otras. Con una propuesta narrativa que da cuenta de un trabajo de lectura y documentación exhaustivo, el autor confronta al lector con un relato en el que la búsqueda de la propia identidad se ve obstaculizada por la satisfacción de los impulsos eróticos.

Aiol de Lusignan es, sin duda, el ejemplo que más claramente ilustra la dualidad de facetas de su carácter, debatiéndose entre la llamada del Espíritu y de la Carne, “entregándose sucesivamente a esas alianzas opuestas”; embarcado en la empresa mística –la búsqueda de la Santa Lanza- y “hostigando con su voracidad a las doncellas del castillo de Beaufort” (Fernández, 1992, p. 420).

Esta novela, cuya historia en términos de la teoría literaria⁹ comienza *in media res*, puede dividirse en dos partes o momentos principales: primero, el que corresponde al relato que hace Melusina de su pasado (El mito que inspiró a D'Arras), consignado en el primer capítulo; segundo, sigue la narración de su encuentro con Aiol, que va hasta el final de la novela. Pero este encuentro a su vez tiene una primera parte que va hasta cuando Aiol es nombrado caballero y una segunda que inicia con la llegada a las tierras de Jerusalén donde Melusina lo acompaña encarnada en un cuerpo de muchacho. De manera paratextual, el autor ha decidido asignar un título a cada capítulo, con lo cual el lector ya puede conjeturar varios elementos con los que se podrá encontrar en la lectura. En algunas ediciones como la de la Editorial Sudamericana de 1979, el índice cuenta con epígrafes de las situaciones más importantes de cada capítulo que dan cuenta al mismo tiempo de la secuencia de acciones de la historia¹⁰. Esta arquitectura es analizada por María del Carmen Tacconi (1989) como: “Una serie de grandes núcleos narrativos, cada uno de los cuales constituye un capítulo de la novela, ensamblados entre sí con la precisión de un mecanismo de relojería y, al mismo tiempo, con armoniosa fluidez” (p. 63). De ahí que el título que acompaña a cada uno de los capítulos se puede tomar al mismo

⁹ Para Beristáin (1997, p. 29), la historia es una ficción, una abstracción, una convención distinta de la realidad en vivo, a pesar de que los elementos que la componen (acontecimientos, personajes) se confundan con la realidad. Castro y Posada (1999, p. 111) explican que la historia corresponde a los hechos o acciones que ocurren en la narración, implica a los personajes que participan en ella como actantes y los microrrelatos que la complementan. Dicho de otra manera, en el relato la historia es “lo que se cuenta”, en relación con el discurso que consiste en el “cómo se cuenta”.

¹⁰ La versión utilizada para la realización de este trabajo corresponde a la edición española de 1995 de 379 páginas de la editorial Planeta.

tiempo aparte de la totalidad de la novela y leerse como una aventura independiente del caballero Aiol.

Por otro lado, con respecto al hilo conductor que enlaza los nueve capítulos, la novela gira en torno al personaje principal Aiol, y se refiere a la lucha constante entre sus pasiones y la búsqueda de la paz para su alma, entre el deseo y su dominio. La situación detonante, que da inicio al viaje del héroe, en los términos que propone Campbell (1949), y que se ajusta a la historia de Aiol en *El Unicornio*, ocurre cuando Azelaís, la media hermana del personaje principal, intenta seducirlo. A partir de este evento se origina la serie de eventualidades que llevan al héroe a la búsqueda del objeto mítico, “la empresa misteriosa, ardua, quizás inútil, la búsqueda del Objeto imposible” (Mujica, 1995, p. 306), que lo libere de su culpa y le dé otro sentido a su vida.

Los espacios donde ocurren las acciones están cargados de detalles que coinciden con las emociones que trata de transmitir el autor y que coinciden con las que experimentan los personajes de la historia, por ejemplo la paz que rodea la ermita de Lussac, el olor de las hierbas que cuelgan del techo y la austeridad del espacio que solo contaba con un jergón y una cama de piedra; o la angustia de Aiol y Melusina de ser acosados por el deseo sexual de mujeres maduras en la intimidad de un baño; tampoco se puede olvidar el sofoco que produce el incienso que pretende disimular el hedor producido por el cuerpo del rey leproso y la oscuridad de la habitación cuyo objetivo es que no se puedan ver los estragos de su enfermedad.

Igualmente, se observa en el discurso un juego de opuestos en donde sobresale la ambivalencia como elemento central en la narración y que es representada por los personajes quienes pasan de una actitud psicológica a otra, de la calma a la violencia, de la contención al exceso sexual, del amor al odio; dando cuenta de la misma ambigüedad que caracteriza a los sujetos. El personaje más representativo de esta ambivalencia es Aiol, comenzando por el color de sus ojos: “Un ojo azul y un ojo de oro; un ojo para Dios y un ojo para el Diablo” (Mujica, 1995, p. 194), y que habla precisamente del tema central y subyacente de la novela: “La lucha entre el deseo y la espiritualidad”. Como resultado de esto, se puede inferir que el autor muestra que no hay seres absolutamente puros, absolutamente buenos o malos, sino que es inherente a lo humano que sus emociones muten constantemente, siendo sus decisiones frente a su deseo las que determinan el devenir de los acontecimientos.

1.3.2. Narrador: La autobiografía de un hada

En *El Unicornio*, el mediador entre los acontecimientos y el lector empírico¹¹ es Melusina, quien cumple la función de personaje narrador-testigo en primera persona o intradieético, y al mismo tiempo es explícitamente la autora del libro que el lector está leyendo¹². Participa del discurso haciendo descripciones, exponiendo

¹¹ De acuerdo con el texto de Darío Villanueva: *Comentario de textos narrativos: la novela* (s.f.), el lector empírico es “el receptor real que la novela tiene cada vez que es actualizada mediante la lectura”.

¹² Para Castro y Posada (1999), el narrador o enunciador posee una función en la historia, así como distintas modalidades y construcciones gramaticales que lo determinan. Además, se relaciona con los otros personajes y con el narratorio (p. 127).

sus apreciaciones sobre los acontecimientos, expresando su estado de ánimo y compartiendo los sentimientos de los otros personajes, a pesar de ser invisible. Hace también relaciones que tensionan y crean interés en el lector empírico.

Aunque Manuel Mujica Lainez es el autor de la novela, propone el pacto ficcional, para dar credibilidad al relato, de que el verdadero autor de lo que se está leyendo es Melusina, quien estuvo presente en los acontecimientos, y dado que es inmortal puede dar cuenta de ellos en un tiempo muy lejano de los mismos. El papel que desempeña es el de testigo de los hechos, ya que no se muestra como protagonista, salvo en el relato de su vida-sueño; al ser inmaterial participa como un testigo pasivo ante los acontecimientos, excepto cuando adquiere un cuerpo humano como Melusín de Pleurs. Su punto de vista es objetivo cuando presenta la historia desde afuera de los hechos, pero es también subjetivo en cuanto participa de los sentimientos que narra: “Lo escuchábamos, a un paso ya de los muros de Poitiers, y el terrible desencanto del caballero del unicornio se nos metía en el alma, con sus anhelos de gloria y de fortuna, de renunciamiento y de comprensión” (Mujica, 1995, p. 64). Igualmente, abundan las escenas o momentos en que la narración se desarrolla en un estilo directo con diálogos entre los personajes, donde prima la voz de estos en primera persona.

2. MARCO TEÓRICO PARA UNA INTERPRETACIÓN DE LA NOVELA.

¡Cómo abruma el cuerpo del hombre y las materias con las cuales pretende ocultarlo! Agobiado por el alma y por el cuerpo, va por el mundo.¹³

(Mujica, 1995, p. 209).

2.1. El deseo en la novela *El Unicornio*

La razón por la cual se justifica que este trabajo se ocupe del deseo (deseo del Otro) como concepto principal para analizar esta novela, surge a partir de la relación directa entre sexualidad y deseo. El psicoanalista Gustavo Kroitor (2007) en su conferencia sobre *Pulsión y deseo en la obra de Sigmund Freud*, señala que existe un “desarreglo original de la sexualidad” (p. 1) que siempre está ligado al deseo. En la novela se encuentra que dichos desarreglos aparecen con frecuencia a lo largo de sus capítulos: incesto, promiscuidad, homosexualidad, infidelidad, entre otros. Lo que sugiere que se pueda tomar como un hilo conductor a partir del cual se desencadenan los distintos acontecimientos.

¹³ Este fragmento bien podría leerse como: “agobiado por la **pulsión** va por el mundo”, lo que ofrece una analogía entre lo que dice Mujica Lainez y la pulsión, ya que esta se define como un concepto límite -fronterizo- entre lo anímico y lo somático (Freud, 2006, p.117). No se encuentra en lo anímico (psique) o el cuerpo, sin embargo es la encargada de exigir al aparato psíquico que tramite el estímulo que se origina en alguna zona erógena. A esta definición se asocian cuatro elementos que constituyen la pulsión: fuente, empuje, meta y objeto. Explicados de forma resumida, la fuente se asocia a la zona erógena de donde parte la excitación o la tensión que debe ser extinguida (satisfecha), el empuje se entiende como la intensidad de aquella excitación, la meta es la satisfacción y el objeto es lo que se supone que propiciaría la satisfacción, supuesto en cuanto la satisfacción solamente es parcial ya que la tensión se vuelve a presentar y además “*el objeto es lo más variable de la pulsión y lo más contingente*” (Kroitor, 2007, p.13). La pulsión se relaciona con el deseo en cuanto siendo su meta la satisfacción, la meta del deseo es lo contrario, por lo que es posible la vida, ya que sin deseo no hay vida posible.

La psicóloga y psicoanalista española Luz Stella Alzate (2009), propone que el deseo es el motor o fundamento de la conducta humana, y causa de los acontecimientos que ocurren a los hombres y de alguna manera, a los personajes de la novela. Equivalencia que es posible a partir de lo que afirma Mieke Bal (2001) al comparar los personajes con las personas: “Los personajes se parecen a gente. La literatura se escribe por, para y sobre gente” (p. 88); y agrega: “El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica” (p. 88). Esta similitud es lo que propicia que la literatura sea una herramienta útil para el psicoanálisis.

Por esta razón, en este trabajo se analizan las características del deseo en cada uno de los personajes principales, y la manera como este influye en la toma de sus decisiones, hasta generar finalmente los acontecimientos que se narran en la novela y conforman su estructura. Antes de ello, se define el deseo según el psicoanálisis; se aclara su diferencia con la necesidad, el anhelo y las pasiones; por qué no se puede pensar el deseo por fuera de la pulsión y se expone como puede articularse este concepto con los eventos que ocurren en la historia narrada.

2.2. Deseo inconsciente - Deseo del Otro

Es un hecho que el ser humano se diferencia de las demás especies por muchas razones, una de ellas es su capacidad deseante, la cual está muy alejada de lo

que se entiende como instinto. El instinto es más acertado cuando se refiere a la conducta animal que a la humana (sin descartar que los seres humanos también tienen instintos). Se trata de la relación directa e invariable que hay con un objeto o una situación determinada, por ejemplo, comer hierba en los herbívoros, las épocas para reproducirse o cuándo emigrar y hacia dónde para evitar el invierno. Al referirnos a lo humano no hablamos de instintos sino de necesidades, las cuales pueden ser biológicas como las que se sienten frente al frío, la sed o el hambre; o artificiales como anhelar tener un auto más grande, una casa más bonita o hacerse una cirugía estética. No obstante, la satisfacción de la necesidad no hace que esta desaparezca de forma definitiva, sino que más tarde puede repetirse o aparecer bajo una nueva necesidad. Esto quiere decir que hay algo que escapa a ella, algo que se supone no puede ser satisfecho. Por este motivo, “eso que de la necesidad no puede ser satisfecho, que no puede ser cubierto, es lo que Freud va a llamar *deseo*”¹⁴ (Kroitor, 2007, p. 2). De alguna manera el deseo se solapa en la necesidad bajo la forma de no tener un objeto que lo satisfaga, haciendo del sujeto siempre un ser en falta y, por lo tanto, un ser en búsqueda de algo que lo complete, lo cual es imposible.

La relación que hay entre necesidad y deseo se encuentra desde el origen cuando el recién nacido, vulnerable ante el mundo, no encuentra una forma eficaz de suprimir un estímulo que se puede denominar necesidad: de alimento, de abrigo, de ser cambiado, etc. Este estado se define como “necesidad de satisfacción de la

¹⁴ El “error” en la concordancia de género, cursiva y resaltado en el original.

necesidad” (Sanmiguel, 1992, p. 61), y solo sería satisfecho con el objeto de la necesidad, que es mítico y, por lo tanto, perdido.

Para el psicoanálisis, el deseo se define como deseo del Otro¹⁵; y su origen radica en ese Otro que se entiende como el lugar de los significantes donde surge la palabra, el orden simbólico y por ende el lenguaje que media la relación con otro sujeto que muchas veces es encarnado por la madre. Esta relación se da cuando lo que viene frente a la necesidad (que puede ser tener hambre, frío o algún otro malestar) no es el objeto de la necesidad (posiblemente el pecho materno), sino las palabras de la madre: “Ya va, ya va, ya te doy”, que son la interpretación que ella hace de ese grito emitido por el niño. En consecuencia, aclara Kroitov (2007), “el grito del niño es el de una urgencia sin nombre, pero el otro de los cuidados lo engaña con palabras” (p. 3). Así, anterior a algún objeto de satisfacción, lo que se recibe es el lenguaje, lo simbólico; no la cosa sino la representación de la cosa.

No obstante, el deseo del Otro es deseo de ser, es decir, el niño desea ser su objeto de deseo, el objeto perdido que satisfaga la insatisfacción de la madre por la falta originaria. Esta falta originaria quiere decir que la madre siendo bebé, al igual que su hijo, recibió palabras en lugar del objeto de la necesidad, lo que hace de ella también un sujeto en falta, solo que pretende hacer de su hijo el objeto que la complete. De allí que el sujeto hace del deseo del Otro su propio deseo: desear ser

¹⁵ El psicoanálisis hace la distinción entre otro (con minúscula) y Otro (con mayúscula). El otro se refiere al semejante (proyección del yo), y a la propia imagen especular (el yo); mientras que el Otro, la otredad, lo que no corresponde a lo imaginario, se inscribe en el orden simbólico. Evans (2003) señala que para Lacan la palabra se origina en el Otro y está más allá del control de la consciencia; así que el Otro viene siendo el lugar más allá de la consciencia de donde proviene la palabra y que en ocasiones es encarnado por la madre.

deseado por el otro, ser su objeto de amor; pero como el deseo no se puede satisfacer ni se puede nombrar, el deseo de deseo del Otro es finalmente un deseo de deseo insatisfecho. La tarea del sujeto será identificar el deseo del Otro para así poder acceder a su propio deseo, libre de aquella imposición.

Este tipo de relación frente al deseo de la madre se observa en Melusina, como el causante de su desgracia. El mito recopilado por D'Arras señala que fue su madre Presina quien la castigó con el hechizo de metamorfosearse todos los sábados en un ser mitad mujer, mitad serpiente alada; Además le impuso la condición de que su esposo jamás la viera con ese aspecto, ya que sería inmortal y nunca más recuperaría su forma humana. Este castigo fue la consecuencia de que la joven hada tomó la decisión de inmiscuirse en los asuntos de sus progenitores; Presina le había hecho prometer a su esposo, el rey Elinas, que nunca la viera dando a luz a ninguno de sus hijos, el incumplimiento de esta promesa hizo que Presina huyera de su lado y jamás volvieran a estar juntos. Melusina, interpretando esta traición como la causa de que su madre fuera desgraciada, decidió con sus hermanas castigar a su padre encerrándolo, por medio de un hechizo, en la montaña Brumbeloy. Contrario a lo que esperaban, este acto ocasionó la ira de su madre, quien las castigó maldiciéndolas de manera diferente a cada una de ellas. Se deduce, por lo tanto, que el detonante de esta maldición se relacionó con que las hijas hubieran hecho propio el deseo de su madre, como lo sugiere el siguiente apartado de la novela: “Nosotras que, al cabo de cuentas, actuábamos por sugestión suya, exasperadas por las cuitas que nos había confiado desde que nos nutriera con sus nigrománticos pechos, esas cuitas cuya enumeración

terca había operado como un alimento más, pero corrosivo” (Mujica, 1995, p. 16). Por lo tanto, Melusina y sus hermanas actuaron por identificación con el deseo de la madre: desear lo que el otro desea (o cree que él desea).

Cuando Melusina aceptó casarse con Raimondín, le hizo prometer que no la buscara los sábados, esto con la intención de que no la viera transformada en serpiente de la cintura para abajo y se hiciera realidad la maldición de su madre de mantener esa forma hasta el final de los tiempos. Sin embargo, Raimondín incumplió su promesa motivado por los celos inoculados por su hermano, lo que provocó que Melusina perdiera definitivamente su forma humana y nunca más pudiera estar con él, repitiendo de esta manera lo que le había ocurrido a su madre de verse alejada del ser al que amó.

Lo más relevante del mito de Melusina termina ahí, sin embargo en la ficción e inventiva de Mujica Lainez, esta hada se cruza años después con uno de sus descendientes, que por su aspecto le recuerda a su antiguo esposo Raimondín; este encuentro encendió de nuevo la pasión en ella, y segada por el deseo de revivir-recuperar lo perdido, decidió seguirlo. Si Presina no le hubiera impuesto la maldición a su hija, ella hubiera tenido una vida normal al lado de Raimondín y las desgracias que le acontecieron y a su descendencia, especialmente Aiol y su padre Ozil de Lusignan, no hubieran ocurrido. Por lo tanto, el deseo de la madre (el deseo frustrado de Presina) determinó los conflictos que padecieron Melusina y sus descendientes, por lo que se concluye que buscar realizar el deseo del Otro desemboca en la tragedia del sujeto.

El caso de Aiol muestra la intención de su madre, de guiarlo según su deseo: “Quiso alejarlo, impulsándolo, con ayuda de los canónigos, a los éxtasis rituales de la vida claustral. Soñaba con llamarlo prior, obispo: mi hijo, el obispo Aiol de Lusignan” (Mujica, 1995, p. 72). Este deseo es rechazado por el de ser caballero, como su padre. Sin embargo, a pesar de su deseo, Aiol no dejaba de ser títere de los deseos ajenos: los de Ozil de redimir su nombre en el de su hijo, el de su tío Ithier de regresar a la corte de algún gran señor en este caso la de Lusignan, o el de su media hermana Azelaís, de que estuviera siempre junto a ella.

Por lo tanto, con base en lo dicho hasta aquí, la primera conclusión que se puede precisar de la lectura de la novela es que el deseo del Otro ocasiona estragos en el sujeto cuando pretende hacer de ese deseo el suyo. Aunque el Otro sea encarnado por la madre, figura de protección y cuidado, en ocasiones la relación con ella está marcada por la hostilidad y la rivalidad, ya que siendo el deseo imposible de satisfacer el hijo no puede colmar la falta y por lo tanto causa al mismo tiempo sentimientos de frustración que conlleva a la agresión. Por otro lado, esta imposibilidad de ser el objeto que satisfaga el deseo del Otro genera culpa y de allí que se repitan las mismas adversidades de los progenitores, como Melusina que sufrió sobre sí misma una situación similar a la de su madre por causa del incumplimiento de una promesa o Aiol que repite de alguna manera las dificultades que sufrió su padre.

2.3. Deseo, anhelo y pulsión

Con frecuencia se confunde el deseo con el anhelo, pero como ya es claro, para el psicoanálisis el deseo es el producto de una falta, la del objeto mítico¹⁶ que se encuentra perdido, y cuya búsqueda motiva y condiciona la conducta humana. Pero aclarando, no se trata de un objeto, es una falta, ya que si se tratara de un objeto cualquiera, bastaría con encontrarlo para que se eliminara la falta. El objeto perdido se explica como “un objeto mítico, que nunca estuvo. Pero que cada uno de los neuróticos cree que debería encontrar alguna vez, algo parecido al paraíso perdido” (Kroitor, 2007, p. 3); en el caso de la novela se encuentra que el personaje Aiol relaciona este objeto con la Lanza Sagrada de Longinos, que supuestamente su antepasado –el abuelo de su madre Berta- encontró en Antioquía, y fue la misma con la que hirieron el costado de Jesús. Este objeto, que en la novela está realmente perdido, opera como el *leitmotiv* del protagonista cuyo objetivo principal es hallarla.

No obstante, encontrar el objeto del deseo es equivalente a la muerte del deseo y por lo tanto del deseante, “la desaparición del sujeto” (Verhaeghe, 2001, p. 67), lo que efectivamente ocurrió con Aiol, a pesar de que fue advertido: “Aiol de Lusignan, te juro que tú sí irás a Jerusalén y que allí encontrarás la muerte, a causa de lo que buscas. Te lo juro” (Mujica, 1995, p. 187). Lo irónico de este objeto es que de acuerdo a lo que señala Melusina, la lanza que halló el antepasado de Aiol no era la verdadera, así que el objeto más codiciado por el héroe era un objeto falso; aunque lo más importante no era la autenticidad del objeto, sino su significado, la idea de que sus faltas serían perdonadas, la obtención de la paz para su alma.

¹⁶ El objeto mítico al que se refiere la teoría psicoanalítica corresponde a la primera experiencia de completud cuando el infante emite el grito que la madre interpreta, y al que responde primero con palabras y luego satisface con el pecho. No es el pecho el objeto deseado, en ello radica la complejidad del deseo, es la experiencia de satisfacción y cancelación del primer estímulo. Siendo esta experiencia carente de algún referente, las siguientes la tendrán a ella como representación, y en cuanto experiencia primigenia es irrepitable. Dice Kroitor al respecto: “Entonces, tenemos aquí, la vivencia primaria de satisfacción, insisto, mítica. Esta vivencia está asociada a una percepción, la del objeto. Eso ha ocurrido en aquel momento mítico, pero después nunca más encontramos a ese objeto. Por lo tanto lo que nos queda de ese objeto es solo un recuerdo, las huellas mnémicas.” (2007, p. 6).

En los otros personajes el objeto de su deseo es encarnado por Aiol, y paradójicamente todos aquellos que lo pretendían o tenían planes para él, morían:

Oíale rechinar los dientes en mitad de las pesadillas, y sus gritos se mezclaban con los nombres de los personajes que habían desempeñado en su existencia un papel trágico. El tallista Pons, la prostituta Berta, el juglar Ithier, el trovador Guilhem de Cabestanh; los señores de Castel-Roussillon, Aymé y Seramunda; Yolanz, dama de honor de esta señora y sobre todo Azelaís (siempre, siempre); las víctimas que jalonaban su camino y de cuyo fin cruel se juzgaba culpable, pues cada uno de esos dramas se vinculaba, en cierto modo, con él y con el amor que, sin proponérselo, despertaba a su paso, desfilaban por la desesperada imaginación del Doncel del Unicornio, y yo no podía considerarlo sino como a un unicornio perseguido en el corazón marañoso de un bosque sangriento (Mujica, 1995, p. 343).

Es así como el tema del deseo adquiere características sexuales que hace necesario recurrir al concepto de pulsión, para entender cómo el deseo obtiene una cierta forma de satisfacción, ya sea que los personajes seduzcan a Aiol o que este seduzca a las doncellas, satisfaciendo de manera parcial el deseo. Dadas sus características, la pulsión se divide en dos grupos, las que responden a la idea de alcanzar el objeto de amor -pulsiones yoicas- y las que tienen como meta satisfacer una necesidad interior -pulsiones sexuales-. Posteriormente en la obra de Freud, específicamente en su texto *Más allá del principio del placer* (2004, pp. 51-52) estos dos grupos van a evolucionar en pulsiones de muerte y pulsiones de vida.

Por lo tanto, teniendo en cuenta que el deseo siempre será insatisfecho porque no hay un objeto que lo satisfaga, el freno a esta búsqueda interminable y por lo demás angustiante se encuentra en el amor, que “va a cumplir la función de velar el

objeto que falta y es lo único que posibilita el encuentro con el falso objeto¹⁷” (Kroitor, 2007, p. 16). El amor dará la ilusión de completud, por lo que se velará la falta; es el amor lo que permite expiar las culpas de Azelaís, y lo que motiva a Melusina a arriesgarlo todo. Verhaeghe (2001) explica que: “Contrariamente a la pulsión, en la que el objeto, como medio, es indefinidamente intercambiable, en el amor todo gravita alrededor de ese *otro* único e irremplazable”. Esto quiere decir que frente al amor, la insatisfacción constante que se centra en el yo se relega ante el compromiso por el bienestar de otro, que es el objeto de amor.

Finalmente, rastreando el deseo en esta novela se encuentra que deseo, amor, culpa y tragedia están relacionados; y si bien los protagonistas encuentran la respuesta a su deseo (efectivamente con el sacrificio o la muerte), la narradora Melusina queda en falta, con su deseo insatisfecho; con su sufrimiento. Desde el inicio se observa cómo el tratar de satisfacer el deseo del Otro, encarnado por la madre u otros semejantes, conduce a la tragedia; y en la búsqueda del propio deseo se puede obtener la libertad frente a ese deseo ajeno, siempre y cuando el deseo que se interpreta como propio no conduzca a la muerte, por la satisfacción desmedida de las pasiones, sino que conlleve a la vida a través del amor. A propósito dice Verhaeghe (2001):

¹⁷ El falso objeto es el objeto que se anhela (que se puede nombrar: estudiar, una mujer, tener dinero) creyendo que con él se puede suplir la falta; pero al no ser suficiente, se garantiza la insatisfacción del deseo. “El amor es lo que vela la falta, es lo que hace que pese a no haber objeto adecuado para la satisfacción pulsional, exista un encuentro posible [con el otro]. Así el amor es fundamentalmente un engaño” (Kroitor, 2007, p. 16).

Sin ninguna duda, el hombre es el ser más voluntario y más pasional que pisó este planeta. Y la fuente de esta pasión no es ninguna otra cosa que ese deseo de encontrar “lo”, cualquiera que sea la forma que adopte ese “lo”, de paso, erigimos catedrales, atravesamos el espacio, componemos música y escribimos poesía (p. 71).

El destino de la pulsión sería entonces la insatisfacción constante o el amor que va más allá de la satisfacción personal y conlleva a un bien que puede ser experimentado por otros, siendo esto lo que da lugar a la existencia de la cultura. Estos son los actos que van a caracterizar a Melusina y Azelaís, quienes se atreven a darlo todo por el otro, y que en el caso de Aiol le permite saldar su deuda.

3. SOBRE EL DESEO Y SU INTERPRETACIÓN EN LA NOVELA *EL UNICORNIO* (1965)

Cada uno de nosotros constituye un tejido complejo en el que lo bueno y lo malo sin cesar se mixturán y que sólo deja aflorar a la superficie de la comunicación las zonas que considera propicias. Un instinto nos guía a seleccionar lo que presentaremos bajo la luz más oportuna y sentadora, aun en los momentos en que confesamos, con terrible sinceridad, nuestros defectos, nuestros vicios y nuestros crímenes: supongo que es una fuerza incontrolable, más pujante que la necesidad profunda de comunicarnos totalmente, que en escasas circunstancias surge, y que tiene que ver con el vital instinto de conservación.

(Mujica, 1995, p. 105).

3.1. El origen del deseo y los personajes principales

Desde el primer capítulo la novela comienza a introducir al lector en una serie de antagonismos que conviven en un mismo personaje o en una misma situación; ejemplo de ello es que un exótico cuerno de unicornio esté en manos de un caballero miserable, o que en un mismo ambiente convivan, aunque no se relacionen, un ángel, símbolo de lo espiritual (Cirlot, 2002, p. 68), y un hada, símbolo de los poderes supranormales del alma humana (Cirlot, 2002, p. 235), que por lo demás tiene una forma demoniaca por su cola de serpiente y sus alas de murciélago, que hacen de ella misma un ser que encarna la dualidad, ya que frente a lo demoniaco de sus rasgos animales se une la sensualidad de un torso desnudo y un rostro hermoso; siendo así la representación del horror y la belleza en un mismo cuerpo. De ahí se deduce que esta

reunión de opuestos sea una alegoría en la que el autor representa la dualidad humana, en donde conviven juntas en cada sujeto su conciencia y su sombra¹⁸; lo que cree que es resultado de sus elecciones y lo que escapa a su control, es decir su deseo inconsciente.

La manera como el deseo comienza a articularse con las acciones de los personajes se presenta cuando la narradora señala que su madre fue la causante de su infortunio, el cual fue consecuencia de haberse solidarizado con la rabia que sentía hacia su padre por el incumplimiento de su promesa y considerar que lo que ella deseaba era vengarse de él: “El rey Elinas no cumplió la promesa que le formuló a mi madre en sus bodas y que nosotras, mujeres al fin (no obstante ser mujeres excepcionales) hicimos causa común, desde la infancia, con el bilioso y ofendido punto de vista materno” (Mujica, 1995, p. 16). El efecto de haber hecho propio lo que consideraba era el deseo de su madre, ocasionó que la castigara junto a sus hermanas a modo de represalia por este acto.

El castigo infligido a Melusina, más que su transformación era el no morir sino hasta el final de los tiempos, “la insoportable penitencia de la inmortalidad” (Mujica, 1995, p. 17). Lo que de otro modo significaba la insatisfacción permanente y eterna. Además, cabe recordar que lo que dio origen a esta serie de acontecimientos fue el incumplimiento de la promesa de amor, de no darle al otro lo que pidió, lo que

¹⁸ C. G. Jung define como el arquetipo de *la sombra*, “todos aquellos aspectos de nosotros mismos que hemos ignorado y rechazado –nuestra rabia, sexualidad o fragilidad. Jung sugiere que la sombra es un equivalente muy próximo del inconsciente reprimido de Freud y de lo que él llama «el inconsciente personal»” (Christine Downing, 1994, pp. 29-30).

esperaba; es decir, la traición de Elinas y la de Raimondín respectivamente. Más tarde Melusina al encontrarse con Aiol, la viva imagen del hombre que amó, decide seguirlo, olvidando que ya en una ocasión su búsqueda de amor fue la causante de su dolor.¹⁹ Su primer relato, el de su pasado, y el que está narrando en este libro coinciden en la frase que se propone como síntesis de ambos: Melusina se enamora. Su deseo de acceder al objeto amado en primera instancia le costó su felicidad y su mortalidad; en esta segunda ocasión se reactualiza su dolor y su soledad con la muerte de todos los personajes que hicieron parte de esta historia. Su tragedia fue el resultado de no ser correspondida. El amor que iba a ser su salvación, en cuanto volvía a darle sentido a su existencia, finalmente fue causa de más dolor, seguramente por lo impropio de su deseo: un amor incestuoso.

A propósito de Ozil, se dice que fue “el primo distante, sin recursos” (Mujica, 1995, p. 52), que parte para Jerusalén en busca de fortuna y gloria. Siendo este su deseo pudo soportar las adversidades a las que se vio enfrentado constantemente; ocurrió que se enamoró y este sentimiento (el deseo de acceder al objeto amado) lo condicionó para tomar las decisiones que tomó. Inicialmente, sus acciones obedecían a su amor por la esposa de su señor, el rey Luis VII, la reina Alienor; Ozil aspiraba

¹⁹ Para Lacan, el amor es dar aquello que no se tiene a quien no es, es decir una ilusión; sin embargo, es una opción ante la imposibilidad de satisfacción del deseo, aunque en muchas ocasiones conduzca a la desgracia. Evans (2003) señala que Lacan explicaba el amor como un fenómeno puramente imaginario, pero con efectos -de retracción- en el orden simbólico. Lo que se ama es el propio yo hecho real en lo imaginario, por lo que el amor es finalmente autoerótico. Pero este amor autoerótico tiene una reciprocidad igualmente imaginaria al suponer que se es amado por el objeto amado, ya que según Lacan, “amar es, esencialmente, desear ser amado” (1964, p. 261). Aquí es donde el amor se diferencia de la pulsión, ya que en ella no hay reciprocidad. El amor a su vez también se opone al deseo en cuanto que ofrece la sensación de completud en la ilusión de unidad con el ser amado. Sin embargo, como ilusión corre el riesgo de desvanecerse y dar lugar de nuevo a la insatisfacción, que es la característica principal del deseo; de allí la relación tan estrecha entre amor y deseo.

obtener riquezas para darlas a esta mujer, pero dada la conducta infiel de la reina, fue llevada de regreso a Francia por su esposo.

Al principio, las ilusiones lo habían levantado en vilo, como se elevaba sobre paveses, en el clamoreo, a los reyes arcaicos. La sangre le quemaba las venas. Por esas ilusiones, por el señuelo tentador que convertía a los segundones en soberanos de dilatados feudos, no regresó a Francia con el rey Luis, que llevaba a la impetuosa Alienor a la fuerza, como a una cautiva adorada, pues había creído sorprender sus amores con su tío, el magnífico Raimundo de Poitiers, príncipe de Antioquía. La posibilidad transparente de tales amores desconcertó tanto al inexperto Ozil —y de eso deduje que él también, como el rey, como acaso Raimundo, amaba a la reina inestable cuyas infidelidades con un esclavo sarraceno se comentaban— que el joven resolvió quedarse en Oriente y probar fortuna y quizás ganar un condado y una absolución plenaria, pues todo se daba a la vez en la extravagancia de las tierras bíblicas, para regalarlos a la tremenda Alienor (Mujica, 1995, p. 52).

Más tarde, cuando este deseo se volvió inalcanzable, ocurrió que así como el deseo cambia de objeto en busca de ese “algo” que lo satisfaga, su amor se dirigió hacia Constanza, la viuda de Raimundo de Poitiers, pero en esta ocasión la suerte tampoco le sonrió y la princesa le fue entregada a Reinaldo de Châtillon, por su primo, el rey Badouin III de Jerusalén. Reinaldo había sido compañero de juegos de Ozil en su infancia y siendo alguien con su misma jerarquía, tras este casamiento se convirtió en su jefe. Cuando logra tener una esposa, una mujer mayor -una especie de objeto sustituto que velaba la ausencia del objeto deseado-, ésta muere de una extraña enfermedad dejándolo sin fortuna. Sin haber obtenido éxito en el amor, fue con Berta, la prostituta, donde pudo disfrutar de las mieles de la pasión, y de esta unión nació Aiol.

Aiol nació en Jerusalén, creció sabiendo que era hijo de una prostituta y de un caballero de la familia Lusignan, unión de dos opuestos: la nobleza del caballero y el libertinaje de la prostituta. Aunque desconocía el nombre de su padre, era consciente de que por sus venas corría la sangre de aquella noble estirpe, mas no dejaba de ser un paria igual que su progenitor. A su ascendencia también se sumaba por parte de su madre ser biznieto de Pedro Berthélemy, “el provenzal de las visiones místicas, que por una presunta revelación de San Andrés descubrió, en el suelo de la iglesia de San Pedro de Antioquía, el hierro de la Santa Lanza, con el cual el centurión atravesó, en el Gólgota, el divino costado” (Mujica, 1995, p. 55). De allí que Aiol, siendo su descendiente, considerara que era su obligación seguir sus pasos; o dicho en términos del deseo, continuar el destino de los antepasados haciendo propio el deseo del Otro, en cuanto este, ilusoriamente, otorga sentido a la existencia. No obstante, la veracidad de que efectivamente su bisabuelo hubiera encontrado la Lanza es dudosa; por lo tanto, cabe la posibilidad de que Aiol estuviera siguiendo una ilusión, o en términos psicoanalíticos: un fantasma.

El fantasma, como concepto central en la obra de Freud, se entiende como un producto de la imaginación (puramente ilusorio), que se opone a la realidad, dificultando el que sea percibida de forma correcta, teniendo en cuenta que es una construcción discursiva. De allí que Freud, en 1897, haya cambiado de idea respecto de que los recuerdos de seducción son a veces productos de fantasmas, y no huellas de abuso sexual real. Esto no quiere decir que se desmienta la veracidad de dichos recuerdos, sino que revela la diferencia entre realidad externa y realidad psíquica,

siendo ambas igual de válidas para el sujeto, donde no importa si en realidad lo vivió, sino el que se imagine que así fue (Freud, 2010, pp. 301-302).

Esto quiere decir que “los recuerdos del pasado reciben nuevas formas en concordancia con los deseos inconscientes, al punto de que los síntomas no se originan en supuestos «hechos objetivos» sino en una dialéctica compleja en la cual el fantasma desempeña una función vital” (Evans, 2003, p. 90). Por esta razón, el fantasma, en resumen, viene siendo una escena que se presenta a la imaginación con la intención de dramatizar un deseo inconsciente. En el caso de Aiol, ser más que un bastardo. Este deseo se justifica en las palabras de Melusina: “Por aquel entonces, quien no gozaba del privilegio de ser hijo de un rey, se enfrentaba en la vida con serios obstáculos, singularmente con el de que no lo tomaran en cuenta: la prueba es que la mayoría de los grandes personajes de la naciente literatura fueron hijos de reyes” (Mujica, 1995, p. 15). Aiol tenía la marca de los príncipes, pero su destino no se había realizado.

Es posible que estos antecedentes, más los relatos de Ithier, el hermano de su padrastro, le hiciera sobre palacios y tierras lejanas estimularan su imaginación y sus deseos de conocer el mundo, razón por la cual no dudó en aceptar el ofrecimiento de Ozil de irse con él: “Padre —dijo Aiol, doblado en una semirreverencia de plástica desenvoltura—, con vos iré, cuando me lo ordenéis. Os atenderé a vos, a vuestras armas, a vuestro unicornio, a vuestros caballos, y ganaremos victorias que estremecerán la tierra” (Mujica, 1995, p. 65). Su actitud fue como si además quisiera escapar de la vida que tenía, de su madre que deseaba verlo convertido en un obispo o

en un prior, de su padrastro que le había designado el destino de convertirse en maestro escultor (picapedrero) y de su hermana Azelaís, que ejercía sobre él cierto dominio. Todos, deseos ajenos que trataban de imponerse al suyo. Siendo todavía muy joven y casto, dada su condición de doncel, aún no se había despertado el deseo que lo hiciera sentirse atraído por la pasión hacia una mujer, o por el amor, como les había ocurrido a Melusina, Ozil y Azelaís. Sin embargo, eso no tardaría en cambiar, y así mismo como este sentimiento causó consecuencias en estos personajes, también las ocasionó sobre Aiol.

De este modo, resumiendo, el autor presenta los personajes principales, sus orígenes y la manera como se relacionan. La historia gira en torno a Melusina y Aiol, la primera como narradora y el segundo como el protagonista o héroe de la historia, quien enfrenta pruebas equivalentes al viaje del héroe que Joseph Campbell analiza en su texto *El héroe de las mil caras* (1949), bajo el término de monomito, que se explica como la partida del héroe hacia tierras maravillosas en búsqueda de aventuras donde enfrenta dificultades, que si logra superar, tienen en él un efecto transformador, a la vez que beneficioso para sus semejantes. En *El Unicornio* se observa como el encuentro de Aiol con su padre motiva el viaje hacia tierras extrañas en busca de aventuras y de convertirse en caballero, pero la amenaza del incesto y el deseo sexual aparecen como el principal obstáculo que lo desvían de esta meta, hasta que finalmente en la obtención del objeto místico, la Lanza Sagrada, alcanza la transformación, que en el caso de la novela corresponde a la trascendencia del alma y el perdón de las culpas.

Azelaís será la antagonista del héroe, quien por su amor incestuoso hacia él será la responsable del detonante de las culpas de Aiol. Posteriormente, en la medida como la historia se desarrolla estas formas de desear presentan variaciones que afectan los actos de Aiol. Por otro lado, a través de la lectura se van revelando una serie de situaciones que van corroborando cada vez más aquella conjunción de opuestos que caracterizan la novela y que se representan fielmente en la figura de Aiol como ser ambiguo, y que en última instancia, como lo señala Melusina, es el unicornio del que trata la novela.

Inicialmente se deduce que los personajes encarnan la ambigüedad que da cuenta de que hay algo que se escapa al dominio de la razón, y que se impone como un mandato: la satisfacción del deseo. El autor demuestra a través de la transfiguración literaria que los seres humanos, como los personajes de la novela, no son seres totales e indivisos, sino más bien una sumatoria de elementos, muchas veces antagónicos, pero al mismo tiempo complementarios en cuanto que integran la esencia humana como un no todo.

Se corrobora que inicialmente el deseo parte del otro como un intento de complacerlo, pero también se da que el sujeto se revela a esta imposición; no obstante, este deseo que podría llamarse como “ajeno” lleva a la acción, ya sea de búsqueda, como en el caso de Aiol, quien por un lado rechaza lo que se espera de él, pero por el otro se siente obligado a demostrar su valía encontrando la Lanza Sagrada; o lleva a la tragedia, como en el caso de Melusina que fue castigada por inmiscuirse en los asuntos de sus padres.

También se encuentra que la relación de los personajes con su objeto de deseo es de posesión; sin embargo, cuando esto no ocurre, en su lugar deviene el sentimiento de frustración propio de la insatisfacción del deseo que lleva a la realización de actos que van en contra del sujeto mismo y que le hacen daño, como lo ocurrido a Ozil que termina siendo un caballero miserable que nunca encontró el amor. Esta frustración también se relaciona con la fantasía, en cuanto atribuye al objeto de deseo características que no coinciden con la realidad.

3.2. La función de los personajes y su relación con el objeto de deseo

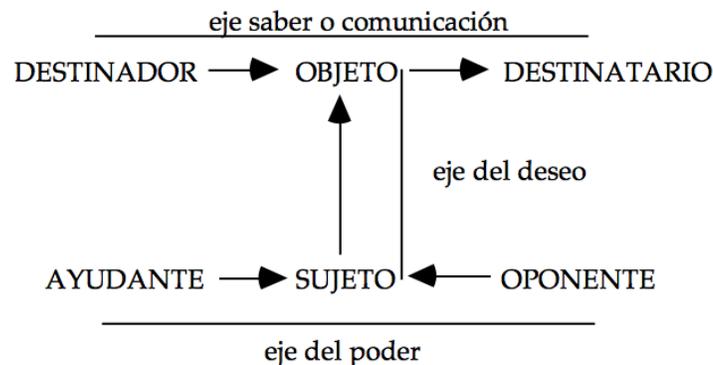
Como se ha dicho en otras ocasiones, Aiol es el personaje principal de la novela, tanto por su analogía con el unicornio como por ser el objeto de deseo de los demás personajes; y de acuerdo con Roland Bourneuf y Réal Ouellet (1989), Aiol cumpliría la función de agente de la acción, es decir el personaje central sobre el que recae el conflicto (las muertes y fracasos que lo atormentan) y cuyo actuar se ve motivado por su deseo: encontrar la Lanza Sagrada, para así lograr la paz para su alma.

La Lanza Sagrada de Longinos, con la que fue herido el costado de Cristo, se puede leer en la novela como una especie de metáfora de Santo Grial y su búsqueda en el Ciclo Artúrico, mencionado por el poeta Chrétien de Troyes; pero a la inversa. El grial se usó para recoger la sangre, en cambio la Lanza fue la que infringió la herida. Con este objeto el héroe pretende obtener el perdón de sus culpas, redimir su

alma y descansar; lo que hace de él un medio, un adyuvante, para obtener ese “algo”, que proporcionaría al deseo la satisfacción del mismo.

Tampoco se puede olvidar que Aiol es al mismo tiempo objeto de deseo en la novela y muchos de los personajes, tanto femeninos como masculinos se sentían atraídos hacia él: “También Reinaldo experimentaba la seducción del mozo moreno de los ojos dispares (...) puesto que a ese ser, luz del castillo, no se le podía culpar de nada malo” (Mujica, 1995, p. 296). Esta función fue al mismo tiempo la razón de sus conflictos internos y el motor que movilizó sus acciones. Aiol era el objeto a través del cual se podían satisfacer los deseos, ya fueran sensuales o como en el caso Ithier de relacionarse de nuevo con la vida de palacio, o que Ozil recuperara a través de su hijo la gloria perdida.

Desde la perspectiva semiótica esta relación entre los distintos personajes de un relato mítico o literario entorno a un objeto, la representa A. J. Greimas (1971), en sus reflexiones acerca de los modelos actanciales y sus implicaciones para el análisis del universo semántico representado, con el siguiente esquema:



De allí se entiende que el sujeto se vincula con el objeto a través de lo que es su deseo (eje del deseo). Destinador y destinatario establecen una comunicación mediada por el objeto en términos de emisor y receptor; y adyuvante y oponente son las fuerzas que propician o dificultan que el sujeto, quien desea el objeto, pueda acceder a él (Greimas, 1971, p. 276). En el caso de la novela, esta relación entre los personajes respecto a su deseo es como se presenta a continuación:

Función del deseo en Aiol: obtener la Paz para su alma		
Destinador	Objeto	Destinatario
Melusina, las predicciones de Presina y Ahasvérus.	la paz para su alma	Aiol
Adyuvante	Sujeto	Opositor
Melusina, el cuerno de Oberón, la promesa realizada tras el incesto con Azelaís, Melusín de Pleurs. La Santa Lanza. Pascua	Aiol	Azelaís y su deseo de que no la abandonara, Pascua, los azares de la guerra; Margarita y el hechizo que le hizo romper su voto de castidad seducido por las tres brujas. Sus pasiones sexuales en el castillo de Reinaldo, las heridas en su cuerpo que lo debilitan. Las diferentes muertes de quienes lo amaron.
Función del deseo en Aiol: ser Caballero		
Destinador	Objeto	Destinatario
Ozil (Hacer de Aiol un	Aiol como objeto del deseo	Aiol

caballero).	de Ozil (La orden de caballería).	
Adyuvante	Sujeto	Opositor
Ozil que lo entrenó en la floresta de Lussac, Azelaís cuando acompañó el rito de iniciación, Mercator que hizo de escudero, Aymé y la instrucción guerrera, la cota de Godofredo.	Aiol	Azelaís cuando quiso que Aiol no la abandonara, Seramunda y el intento de darle muerte, Godofredo y Guy de Lusignan.
Función del deseo en los otros personajes (Seramunda, Aymé, Pascua): Aiol como objeto sensual		
Destinador	Objeto	Destinatario
<ul style="list-style-type: none"> • Aiol (Su belleza física). • Seramunda • Aymé • Pascua 	Aiol (objeto de deseo).	<ul style="list-style-type: none"> • Seramunda • Aymé • Pascua
Adyuvante	Sujeto	Opositor
Reinaldo de Sidón, Yolanz, Margarita de Antioquía, Castel-Rousillon.	Seramunda, Aymé, Pascua.	El voto de castidad, la culpa, la búsqueda de la Lanza Sagrada, su deseo de ser caballero.
Función del deseo en Melusina		
Destinador	Objeto	Destinatario
Melusina (es ancestro de	Aiol	Melusina

Aiol).		
Adyuvante	Sujeto	Opositor
El cuerno mágico de Oberón. El hada Morgana que hace aparecer el unguento que cura las heridas de Ozil y Aiol	Melusina	Presina al castigarla con una forma incorpórea y al darle luego un cuerpo de varón. La muerte de Aiol
Función del deseo en Ozil		
Destinador	Objeto	Destinatario
Las Hazañas junto a su hijo	Reconocimiento	Ozil
Adyuvante	Sujeto	Opositor
Aiol	Ozil	El odio de sus primos, la muerte, su pobreza

En la función en la que el deseo del héroe es hallar la paz, el destinador es encarnado por Melusina, es ella quien haciendo uso del tercer deseo que concedía el cuerno de Oberón, pidió que Aiol encontrara lo que buscaba; de esta manera la situación conflictiva del héroe se resuelve:

¿No era más proficuo que yo —la inútil, la impotente, la vana, la infecunda, la versión antagonica de la Melusina que había sido— le facilitara lo único que él deseaba todavía, su talismán heredado contra el pánico supremo de la muerte, y lo ayudara a morir (a revivir) con serena grandeza, en aquel proscenio que asumía, a medida que crecía el ocaso, las trazas de otros mundos? (Mujica, 1995, p. 376).

Esto hace de Aiol al mismo tiempo que sujeto, destinatario, recibiendo literalmente el objeto en sus manos y pagando con su vida el haber accedido a él;

cumpliendo con esto la sentencia de la teoría del psicoanálisis, y el vaticinio de la novela, que afirma que obtener el objeto del deseo equivale a la muerte.

El hallazgo del objeto marca el final del camino, pero a la vez la trascendencia del héroe, su transfiguración. Finalmente logra su propósito, y supera la seducción de la mujer, alcanzando así la sublimación de su alma.

Otra de las funciones que representa el hada, en el caso del deseo de Aiol de ser caballero, es la de adyuvante, solo que bajo la forma de joven doncel: Melusín de Pleurs: “Si me aceptas, caballero Aiol —dije, trémula ante la perspectiva de que me rechazase—, seré tu compañero. También yo estoy solo y también son grandes mis culpas” (Mujica, 1995, p. 211). Desde el principio el hada asumió su deseo de acompañar a Aiol en contra de su responsabilidad como guardiana del castillo de los Lusignan, y en muchas ocasiones cuando estuvo en sus manos, contribuyó al bienestar del joven y sus acompañantes, ya fuera facilitándoles ungüentos medicinales, ocupándose de sus ropas o bajo la forma humana, batallando a espadas. Otros adyuvantes serían Ozil y Mercator. El uno enseñándole las artes de la caballería y el otro haciendo de escudero.

Azelaís, su media hermana, habría obrado en varias ocasiones como el antagonista u oponente que con sus acciones, que no eran más que la expresión de su deseo, amenazaba que el protagonista no iniciara el viaje que haría realidad su deseo de ser caballero. Por otro lado, Azelaís también fue la representación principal del oponente general –Mujer– encarnados por Seramunda, Sibila, Pascua y las demás

doncellas que fueron objeto de la pasión de Aiol. Varios personajes cumpliendo la misma función. Además, la mujer como tentación, según Joseph Campbell (1949) corresponde al símbolo de la vida que se vuelve intolerable para la pureza del alma: “El inocente deleite de Edipo después de haber poseído a la reina por primera vez, se convierte en agonía de espíritu cuando descubre quién es ella” (Campbell, 1949, p. 115). Lo mismo le sucedió a Aiol cuando cometió incesto con su hermana. Y agrega Campbell: “Cuando este rechazo (...) permanece para acosar el alma, el mundo, el cuerpo y la mujer sobre todo se convierten en los símbolos ya no de la victoria sino de la derrota” (Campbell, 1949, p. 116). De allí la cortada que se infirió Aiol sobre su pómulo izquierdo al considerar que su hermoso rostro era la causa de la posesión demoniaca de Azelaís.

No obstante su presencia en la novela como antagonista es fundamental, ya que es ella quien por su seducción motiva al héroe a realizar su viaje. Desde el punto de vista de Azelaís, el objeto deseado es Aiol; la destinataria y el destinador son ella misma y encuentra como oponente al propio Aiol y la prohibición del incesto ya fuera por asuntos morales o por la encarnación de la ley en la figura, primero de Pons y luego de Ozil. El adyuvante en esta situación era en ocasiones igualmente el propio deseo de Aiol que sucumbía ante las voluptuosidades de su hermana, el embotamiento que le generó la muerte de su padre llevándolo a no oponer resistencia en el momento en que Azelaís lo despojaba de su armadura, y el escudero que trajo el vino que facilitó que Aiol se embriagara y así aceptar a su hermana.

Más tarde, Azelaís tendrá como objeto, al igual que Aiol, el anhelo de encontrar paz para su alma, el medio por el cual hace realidad ese propósito es amando y cuidando del rey leproso, quien se vuelve el destinatario de su amor y el destinador del objeto anhelado: la tranquilidad. El rey recibe los cuidados y la doncella la paz; ambos son destinadores y destinatarios, el uno del amor y la otra de la tranquilidad y libertad de sus culpas. El oponente con el que debe enfrentarse es la enfermedad y muerte del rey y el adyuvante son las artes aprendidas durante su exilio.

Por otro lado Melusina tiene su propio objeto de deseo que lo encarna Aiol, sin embargo se le dificulta acceder a él por su forma física inapropiada: cuerpo de hombre o de hada. Además, su relación con el objeto es paradójica en cuanto ella es al mismo tiempo que destinataria, la destinadora al ser su antepasada. En ella se configura el anhelo incestuoso de volver a un estado anterior de goce, de completud, de recuperar lo perdido: “el goce que traerá esta plenitud de antes” (Verhaeghe, 2001, p. 57); de antes de la falta originaria, y por lo tanto simbólicamente imposible.

Ozil, como personaje, también tiene su propio deseo y es resarcir su nombre en el de su hijo, lo que lo hace al mismo tiempo que sujeto, destinatario. Desea reconocimiento y el adyuvante que le permitiría alcanzarlo es Aiol quien al mismo tiempo es el destinador, pero se le opone su pobreza, los celos de su familia y la condición de bastardo de su hijo. Un deseo similar se observa en el personaje Ithier; también desea reconocimiento y el medio para lograrlo es el doncel, pero se le oponen situaciones similares a las de Ozil.

En este orden de ideas se podría analizar el deseo en los demás personajes: Seramunda, Aymé, Pascua y demás, sin embargo se llegaría a conclusiones similares en cuanto el objeto corresponde a Aiol con el fin de gozar de él, siendo el destinador su belleza física, destinatarias las mismas mujeres y los adyuvantes las condiciones que lo facilitan: rompimiento del voto de castidad, la soledad de los espacios. El oponente principal es la ambivalencia entre ceder a los impulsos sensuales o buscar la trascendencia del alma.

En síntesis, este análisis actancial revela una serie de paralelismos entre los personajes quienes comparten su objeto de deseo Aiol por un lado: Ozil, Ithier, Aymé, las mujeres de la novela; como medio para alcanzar un goce sexual o narcisista. El otro paralelismo es la trascendencia del alma a través de la expiación de las culpas: Aiol y Azelaís. Igualmente se observa en la mayoría de los personajes una tendencia centrada en el sujeto quien es al mismo tiempo el destinatario, lo que se interpreta como querer el bien para sí.

De este modo, las “fuerzas temáticas” (en términos de Etienne Souriau, 1950 citado por Greimas, 1971, pp. 276-277), que se desarrollan en la novela son el amor sexual, de amistad y cura de almas, representado por las mujeres que desean a Aiol como objeto sexual, Melusín y Mercator como amigos del héroe y Aiol y Azelaís en busca de redención. La codicia, deseo de riqueza y avaricia de los señores de Jerusalén. El odio y deseo de venganza que mantienen Godofredo y Guy de Lusignan. La necesidad de Otra Cosa y de en Otra Parte, de Ozil, Ithier y Aiol buscado a través de los viajes y el reconocimiento: ser caballero, ser respetado. Necesidad de sentirse

vivir, de realizarse, de completarse, que motivó a Melusina a dejar su torre en Lusignan y seguir a Aiol. Finalmente como tema principal: la necesidad de reposo, de paz, de liberación, de libertad, en Aiol y Azelaís.

3.3. El unicornio como encarnación del deseo

El autor lleva de la mano al lector a través de lo que fue la ideología y literatura de la Edad Media, donde primaba la fe anudada al temor de Dios, sin desconocer la fragilidad del ser humano frente a sus pasiones, producto de sus deseos. El tercer elemento propio de esta época y que lo encarna la narradora es precisamente la magia: hadas, duendes, centauros, sátiros, dragones y elfos complementan el universo medioeval. Representaciones que se pueden interpretar como manifestaciones del alma humana, de su inconsciente caprichoso, ambiguo e insaciable.

De ahí que por causa del deseo se derivan una serie de consecuencias que afectan al personaje principal Aiol, que no es otro que la analogía-metáfora del unicornio, animal mítico y ambivalente al que se refiere el título de la novela: “Para unos, alegoría de Jesús y del Espíritu Santo, arquetipo de pureza; para otros, figura y cifra de la sensualidad” (Tacconi, 1989, p. 146). Aiol es el unicornio y lo que genera este ser: seducción, deseo de posesión, de casarlo y despojarlo de su “virilidad”, de su cuerno. Es lo mismo que sucede con este personaje, quien en última instancia es el objeto de deseo en torno al cual giran los acontecimientos.

A partir de esta relación con Aiol como objeto de deseo se generan distintas situaciones que afectan a los personajes. Por un lado está la muerte como el precio final que se paga por obtener lo anhelado, al que le sigue la culpa, como retorno de estas eventualidades y que lleva a los personajes a hacerse mayor daño, como en el caso de Aiol, o a la búsqueda de la redención o búsqueda espiritual.

De esta manera, se puede concluir que la relación o la cadena que se desprende del deseo en la novela es: Deseo→Culpa→Muerte→Redención, la cual afecta a todos los personajes, que en última instancia son un reflejo de Aiol, del unicornio, que es a la vez un reflejo-metáfora del hombre, como sujeto del inconsciente, sometido a sus pasiones, pero con una opción ante ellas: la trascendencia, que otorga paz interior.

3.4. El Deseo y la muerte

3.4.1. La muerte: consecuencia del deseo

La muerte es un significante constante que se presenta a lo largo de la novela. Todas las que ocurren están relacionadas de una forma u otra con Aiol, y tienen efectos a su vez sobre su propio deseo y sus acciones:

Muertes y muertes y muertes... ¡Cuántas muertes desfilan por este libro!... la de Pons, la de Guilhem de Cabestanh, la de Seramunda, la de Yolanz, la de Aymé de Castel-Roussillon, la de Ithier... Me quedo sin personajes. ¡Y todavía me falta un cúmulo que recordar! Pero la vida está hecha de muertes (Mujica, 1995, p. 179).

El doncel asocia estas calamidades con su belleza, por ello se siente responsable, y este sentimiento es el que lo conduce también a encontrar la muerte, no sin antes hallar la satisfacción de su deseo.

3.4.1.1. Deseo, vanidad y muerte: Ofrenda del corazón

En el réquiem por las muertes orquestado en la novela como consecuencia del sucumbir ante el deseo sexual, el turno les corresponde a tres personajes residentes de Castel-Roussillon y el juglar Ithier. En el capítulo cuatro, titulado *El devorado corazón*, se encuentra un intertexto que hace referencia a *La Leyenda del Corazón Devorado* (siglo XII), de la que Manuel Mujica toma los elementos principales como sus personajes, el lugar donde ocurren los eventos y las frases finales que, aunque crueles, son de gran impacto:

<i>La Leyenda del Devorado Corazón</i>	<i>El Unicornio</i> (1965)
Llegada la hora de cenar, Ramón de Castell sirvió el plato a su mujer, que lo comió con delectación. Cuando terminó, Ramón de Castell le preguntó: “¿sabes qué es lo que has comido?” A lo que ella, extrañada por la pregunta, respondió: “No, sino que era el plato más exquisito que he probado nunca”. Él le dijo entonces que aquello que acababa de comer era el corazón de Guillem de Cabestany, y, para demostrarlo, mandó traer la cabeza cortada. Al verla, Saurimonda casi	Solo la gran risa loca del guerrero vivía en el castillo. Y fue en esas circunstancias singulares cuando la ronca voz de Aymé silabeó la frase que los cronistas han recogido y que, en distintas versiones, leídas igualmente terribles, han transmitido al horror de los siglos: —Decidme si el corazón de Cabestanh, vuestro amante, es bueno, porque lo acabáis de comer. Seramunda era más fuerte de lo que

<p>perdió el sentido, pero reuniendo todas sus fuerzas, dijo a su marido: “Señor, me habéis dado tan buena carne, que nunca más comeré de otra”. Cuando Ramón de Castell escuchó esto enfureció y se dirigió con la espada en la mano hacia su esposa, quien corrió hacia una ventana y se arrojó al vacío (Gómez, 2008, párr. 5).</p>	<p>calculábamos. Otra se hubiera desmayado o hubiera caído muerta. Se tapó con las manos la boca y (aunque su voz resonó bajísima la escucharon en las cocinas y en las cuadras) murmuró, eligiendo las palabras, pues hasta el fin de su vida se manifestó en ella, inconscientemente, el refinado afán literario: —Tan bueno es, monseñor, que jamás ningún manjar me privará de su gusto. Ozil tumbó su banco, pero ya era tarde. La ventana estaba cerca y Seramunda se arrojó al vacío, desde la eminencia de la torre (Mujica, 1995, p. 169).</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Se recrea literalmente y de forma sarcástica la idea de amor cortés que en la novela había explicado Ithier a su hermano Pons sobre los cortejos del caballero Ozil y su esposa, donde se afirmaba que si bien es cierto que el cuerpo corresponde al marido, *el corazón pertenece al amante*²⁰. Aquí los acontecimientos ligados al deseo que desencadenaron este final inician con la asistencia de Seramunda al exorcismo de Azelaís (otra vez el evento fundacional basado en esta seducción), en cuya ocasión la dama prestó más atención a la figura del caballero Ozil que a lo que ocurría con la endemoniada de Poitiers y “coleccionista de personalidades interesantes” (Mujica, 1995, p. 121); ni siquiera los espectáculos belicosos de su esposo, ni las invenciones del trovador Cabestanh la hicieron desistir de su deseo de conocerlo.

²⁰ Subrayado nuestro.

Inicialmente, Seramunda hizo de Ozil su amante hasta que se percató de la hermosura de Aiol, y no desistió en su empresa de conquistarlo hasta seducirlo y “quitarle su virtud” (Mujica, 1995, p. 137). Esta situación despertó los celos en Cabestanh y Azelaís. Sin embargo, esto no fue un problema hasta que Aiol informó a Seramunda que abandonaría el castillo, lo que ella interpretó como un desplante:

Se sintió traicionada; traicionada por una gente de escasa monta, a quien su liberalidad había recogido en la miseria de una ermita. ¡Ella, Seramunda de Castel-Roussillon, árbitro de modas, amiga de Alix de Blois y de María de Champaña, había accedido a ofrecer su hospitalidad a unos pobres diablos, un Lusignan venido a menos y su bastardo, y ahora, luego que su corazón había latido, sucesivamente, por ellos, con generoso ritmo, el menor de ambos, el pajecito insolente, la afrentaba declarándole, de buenas a primeras, que se iban, como si estuvieran hartos de una compañía que los nobles señores de Francia bregaban por obtener! ¡Qué disparate y qué mezquindad! (Mujica, 1995, p. 159).

La dama interpretó que su objeto de deseo no le correspondía y que ella no significaba nada para él. Herida en su orgullo más que en su amor decide destruirlo planeando su muerte, si ella no podía poseerlo nadie lo poseería. Esta tragedia hubiera sido inevitable a no ser por la intervención del deseo de los otros personajes Ithier y Yolanz, quienes compartían el mismo desprecio hacia Cabestanh, la una porque, al igual que Seramunda, estaba ofendida por el desplante de este hacía ella. Yolanz estaba enamorada del poeta que solo tenía ojos para la señora de Castel-Rosillón. De nuevo, si el objeto no es para sí, que no sea para nadie. Ithier por su parte también se sentía despreciado, porque siendo trovador, como Cabestanh, no contaba con su respeto. De esta manera, como las dos damas, herido en su vanidad planeó su muerte.

Aiol pasaría una última noche de amor con Seramunda como despedida, pero advertido por Azelaís no asistió, en su lugar fue Cabestanh engañado por Yolanz. Aymé, el esposo de Seramunda, con la intención de limpiar su honor, mata al amante de su mujer, le saca el corazón y en un banquete se lo da de comer, como narra la leyenda. La tragedia de ver a su admirador asesinado hizo que Seramunda se arrojara por una ventana y Yolanz motivada por la culpa la secundara. A diferencia de la leyenda original, Aymé no la amenazó con una espada, de allí que se deduzca que fue la culpa la que la motivó a saltar.

Con relación a Cabestanh y el amor cortés, el deseo se mantenía insatisfecho y siempre reactualizándose, haciendo de Seramunda el objeto máspreciado. Muerto él, la dama se convierte en una mujer como cualquier otra; seguía siendo bella e inteligente pero no excepcional. En el caso de Yolanz fue similar, muerto por sus manos Cabestanh, a quien amaba, no había razón para continuar viviendo; el objeto del deseo, aunque inalcanzable, existía; en su ausencia, el deseo se queda sin su objeto y esta condición equivale también a la muerte.

La tercera muerte de esta serie corresponde a Aymé. Desquiciado por lo sucedido huye a los bosques, más tarde cuando Ozil y su hijo visitaban iglesias y tumbas de santos en busca del perdón y la paz para su alma, se encontraron una noche, mientras acampaban, con una especie de lobo que lamía el rostro de Aiol. La descripción que hace Melusina no carece del componente erótico:

Observé que la bestia había adelantado el hocico y las patas delanteras y que estaba lamiéndolo y acariciándolo a Aiol. No exagero: lo besaba delicadísimamente, para no

sacarlo del sueño. Le rozaba los labios con sus fauces; le pasaba la lengua roja, en tenue ascensión, sobre las suaves colinas del pecho y luego la insinuaba en su cintura (Mujica, 1995, p. 177).

Cuando le dieron muerte descubrieron que se trataba de Aymé, de quien era claro albergaba un deseo sexual –homosexual– hacia Aiol, como quedó demostrado al expresar su angustia frente al cuerpo desmayado del joven, cuando aún era su paje:

Acaso había deducido de la inmovilidad del joven y sus cerrados ojos, que este había sido víctima del enigmático cataclismo y que estaría desmayado o descalabrado o muerto: la cosa es que prorrumpió en unos débiles ayes de dolor y que, de rodillas a la vera del doncel, se puso a friccionarlo, a abrazarlo, a besarlo y a acunarlo, como si se tratase de un niño muy querido, talante que no correspondía en absoluto ni a la reputada virulencia de su idiosincrasia, ni al carácter de las relaciones que debían mediar entre el amo guerrero del castillo y uno de sus numerosísimos pajes, por más hijo que fuese de un amigo, perteneciente a su misma condición intrépida (Mujica, 1995, p. 139).

Este tipo de conductas, pese a ser consideradas como paganas no eran del todo extrañas en la Edad Media, y la novela presenta otros ejemplos de ella, como Onfroi de Torón y el rey de las hadas, Oberón.

En cuanto a la muerte de Ithier, la última de esta serie, ocurre de modo un poco diferente a las demás. Enmudecido por la culpa, recupera la voz tras darle muerte al hombre-lobo Aymé y más tarde, frente a la tumba de Seramunda y Cabestanh, confiesa todo lo sucedido a un clérigo que se encontraba allí, y al recibir la absolución muere. El arrepentimiento fue real y la culpa perdonada, encontrando de este modo la paz.

La novela aclara que si el arrepentimiento no es real, no puede ocurrir la absolución: “Lloraba por su padre, por su hermana y por sí mismo. Acudió el

sacerdote del conde de Flandes en su ayuda: —Confíesate y te aliviarás. —Para que tu absolución sea válida —contestó el mancebo—, tendré que arrepentirme. Y no me arrepiento... no me arrepiento...” (Mujica, 1995, p.212). Así que para que haya una resignificación del sentimiento de culpa es necesaria la convicción de asumir sus consecuencias; en el caso de Aiol lo será cuando decida hallar la Lanza como símbolo del pago necesario para superar su dolor.

En resumen, la fatalidad representada por esta vasta serie de muertes se relaciona con la vanidad que se complace en la satisfacción del deseo, pero que se ofende cuando no es satisfecha. Por un lado, Seramunda perdía su objeto y se sintió rechazada; igualmente ocurrió con Yolanz y con Ithier, quienes esperaban ser reconocidos, nombrados en el deseo del otro (ser lo que el otro desea: “desear ser deseado por el otro, ser su objeto de amor”); en Aymé, su vanidad se ve ofendida por la infidelidad de su mujer con su objeto deseado -Aiol-, el mismo por el que es muerto posteriormente al ser confundido con un lobo. Se podría pensar igualmente en un desplante hecho por el objeto de amor.

3.4.1.2. La muerte de Ozil, caballero del unicornio

Ozil es un personaje enigmático y contradictorio, encarna lo más característico del caballero andante descrito en las novelas caballerescas, pero a la vez lo más antagónico a él, una especie de antihéroe. Melusina lo describe así:

Sería más cómodo para mí, y acaso ciertos lectores conformistas lo hubiesen preferido, pintar el convencional retrato de un caballero temeroso de Dios (que lo era), bizarro (que lo era también), puro (que no lo era), desprendido de las trabas del dinero y los honores (que tampoco pudo serlo), y añadirlo a la incorrupta galería de los paladines cantados por las gestas, pero eso hubiera sido faltar a la verdad, hubiera sido menos interesante y hubiera sido reiterar imágenes que, por idealizadas, abandonan la categoría de lo patéticamente lógico para ascender a la esfera radiante de los deshumanizados paradigmas (Mujica, 1995, p. 131).

Una especie de alusión al caballero andante retratado en la fantasía de Chrétien de Troyes, pero más mundano. Aun así, a pesar de sus defectos no podía ponerse en duda su valor, era un caballero de los pies a la cabeza, desde pequeño fue un desterrado, abandonado por su padre y repudiado por su familia, viaja a Jerusalén con el deseo de ser un verdadero cruzado, pero “los azares de la vida lo habían distraído después. Junto a Alienor de Aquitania, aprendió a valorar los encantos de la frivolidad, de la cortesanía” (Mujica, 1995, p. 172); y se dejó seducir por el amor pasional.

Decepcionado de la “traidora Jerusalén”, regresa a Lusignan. Los suyos, al verlo sin fortuna, lo rechazan de nuevo e incluso se le niega ingresar al monasterio. Cada vez que anhelaba algo no lo conseguía, así que vagando y vagando se encontró con el domicilio de Berta y pensó en la posibilidad de lograr su deseo a través de su hijo, quien había nacido con la marca de los predestinados a ser reyes. Una actitud que coincide con la descrita por Freud (2006) en su texto *Introducción del narcisismo*:

[El hijo] Debe cumplir los sueños, los irrealizados deseos de sus padres; el varón será un grande hombre y un héroe en lugar del padre, y la niña se casará con un príncipe como tardía recompensa para la madre” realizar los deseos incumplidos de sus progenitores y llegar a ser un grande hombre o un héroe en lugar de su padre, o, si es hembra, a casarse con un príncipe, para tardía compensación de su madre (p. 88).

El deseo de Ozil ahora recaía sobre Aiol y hacer de él un caballero, sin embargo no se resistió a las “tentaciones sensuales”; primero Berta y luego Seramunda, en una especie de compulsión a la repetición, que constituye una de las figuras fundamentales de la novela y que se entiende como la consecuencia del deseo del Otro. Heredar o reactualizar sus síntomas en la propia persona. Tras lo ocurrido a Azelaís en Poitiers, se sintió culpable de que su comercio sexual con la mesonera hubiera acarreado la desgracia sobre esa familia. La culpa por sucumbir a su deseo lo cuestionaba, a pesar de ello se dejó seducir por Seramunda y tras su muerte se dio a una peregrinación en búsqueda de paz para su alma; debatiéndose entre esta búsqueda y su deseo de que Aiol fuera caballero eligió la segunda, bajo el designio de que el hijo lograría lo que el padre no fue capaz.

Fiel a su personalidad, así como ocurrió en la ermita de Lussac, “la turbación operaba como un estimulante” (Mujica, 1995, p. 122). Sabiéndose sentenciado por la predicción de que iba a morir, dictada por la madre de Melusina, se encaminó a participar de un torneo en Pleurs; de alguna manera era aquello lo que daba sentido a su vida y había aceptado que de esta forma terminaría. Murió a traición a manos de su propia familia, quienes heridos en su vanidad no podían aceptar que un don nadie, un segundón, los venciera. Ozil quería hacer caballero a Aiol y para eso necesitaba los

elementos para su investidura. Siendo un caballero sin fortuna, la manera de conseguirlo era tomándolo de un adversario vencido en un duelo justo; este fue Godofredo, y tal ofensa nunca fue perdonada y extendida a Aiol: “Para él había ganado su padre el arnés guerrero de su primo, quien no lo merecía” (Mujica, 1995, p. 202). Aquí se materializa el deseo de venganza; y aunque Godofredo y Guy de Lusignan actuaron como adversarios del deseo de Ozil, este se cumplió, ya que Aiol fue investido caballero.

Melusina señala que esta investidura es válida, basándose en la canción de gesta que narra que el hijo de Oliverio fue investido caballero por su padre ya cadáver, ayudado por Carlo Magno quien facilitó el espaldarazo exigido por la ceremonia. El día de esa iniciación ocurre otra, si bien Aiol conocía el ejercicio del amor no se había concretado un encuentro entre él y su hermana. La misma noche que Aiol fue nombrado caballero, que el padre biológico murió, se concretó el incesto. “De todos modos, ya que Ozil había muerto, ¿qué podía temer ella ahora de su preponderancia, de su probable afán de liberarlo del dominio de una mujer posesiva que estrechaba con exceso los fraternos nudos?” (Mujica, 1995, p. 201). Primero la muerte de Pons y luego la de Ozil, ahora con las dos encarnaciones de la ley ausentes, el incesto se pudo consumir sin dificultad. Este acto fue la mayor culpa que cargó Aiol, por eso juró que hallaría la Santa Lanza para obtener el perdón. El objeto era la lanza, pero esta como un medio para lograr su fin: la paz de su alma. El incesto se repite de nuevo como causante del viaje del héroe.

En resumen, Respecto de Ozil, Aiol vuelve a ser el objeto motivo del deseo: hacerlo caballero. Este anhelo llevó a su padre a los torneos y en ellos hallar su muerte. El deseo entonces se liga por sexta vez con la muerte y con Aiol.

3.4.1.3 . La muerte del unicornio

El último personaje en morir es Aiol, la profecía a modo de prolepsis que Presina hace en el cuarto capítulo dio cuenta de que ese sería su final: “Aiol de Lusignan, te juro que tú sí irás a Jerusalén y que allí encontrarás la muerte, a causa de lo que buscas. Te lo juro” (Mujica, 1995, p. 186). Además, las diferentes alusiones que lo comparaban con el unicornio perseguido reforzaban esa afirmación. Tal vez este conocimiento era lo que lo motivada a lanzarse a la batalla, aparentemente, sin importarle que fuera a perder su vida; actuaba con una bravura equiparable a la de su padre Ozil, quien también ponía todo su ser en la lucha. Esta era la conducta que caracterizaba a los personajes de la Edad Media quienes “se entregaban a la vida y bebían hasta el fondo un cáliz en el que lo divino y lo terreno mezclaban su abrasadora mixtura” (Mujica, 1995, p. 131). La vida de estos guerreros se sostenía en ser guerreros, era en la lucha en donde expiaban sus culpas, no se preocupaban por la eternidad de la carne, sino por la inmortalidad del alma. Pero había algo más que importaba al caballero Aiol: encontrar la santa lanza que su antepasado Barthélemy había hallado en Antioquía. Esta lanza era el objeto anhelado que el héroe consideraba que le procuraría la paz a su alma, era el objeto de su deseo; y así como

el objeto del deseo equivale a la muerte del deseo, luego de tenerlo en sus manos Aiol murió, como se había vaticinado.

La imagen de su final se asemeja a una pintura en la que el alma de los mortales es disputada por el ángel y el demonio en su lecho de muerte y rodeada por los elementos de la tentación: el dinero y el sexo. Aiol se encuentra junto con Pascua, la Patriarquesa, la mujer que mancilló la iglesia con sus excesos, símbolo explícito de la seducción del deseo sexual, en medio de cofres llenos de tesoros, y lo que ella le sugiere es la muerte o el amor sensual como única opción: “morir o amarse” (Mujica, 1995, p. 375). Se ofrece desnuda y ataviada con joyas como una imagen del deseo carnal, representación de la banalidad del oro y del sexo en el momento culmen de la vida: “Pascua continuó avanzando, imagen postrera del Amor obstinado, de la Sensualidad vigilante, del Mundo hostigador, cobra y pavo real, Azelaís, Seramunda, Sibila, Pascua de Riveri, Aymé de Castel-Roussillon, imagen posible de mí misma, de Melusina-Melusín, del hada-doncel engendrada por Eros” (Mujica, 1995, p. 378). Imagen del deseo que busca su satisfacción hasta el último momento. El unicornio Aiol toma su decisión, si hubiera elegido a Pascua, seguramente también hubiera muerto por la debilidad causada por sus heridas y la falta de comida; además, el deseo, cuando carece de límites, conduce igualmente a la muerte. Aiol eligió, por encima del deseo sexual, la Lanza Sagrada, el objeto que le otorgaría paz espiritual, y con el que expiaría sus culpas; el objeto mítico dotado del poder de liberarlo del sufrimiento. Esta elección da cuenta, entonces, del triunfo del alma sobre lo pasional.

Se concluye que se puede dar un giro a la respuesta ante el deseo. No buscar su satisfacción sensual sino “la sublimación”,²¹ es decir, “metas más altas, de índole ya no sexual” (Freud, 2005, pp. 213-214). En el caso de Aiol, el objeto de su búsqueda, llámese perdón, santo grial o lanza sagrada, funcionó como un medio para el logro de este fin más trascendental, representado en la tranquilidad de su alma. Por lo tanto se puede afirmar que Aiol alcanzó este fin a diferencia de todos aquellos que murieron en la novela tratando de capturar al unicornio, el objeto de su deseo, movidos por su pasión.

3.4.2. El Deseo y el amor

3.4.2.1. Berta, la santa prostituta

La muerte de Berta, a diferencia de la de los demás personajes, es simbólica: en su pasado fue, de forma paródica, otro de los cruzados que viajó a Jerusalén, solo que en su caso las batallas se dieron entre sábanas:

Berta había sido una de las ramerías vagabundas que, desde las primeras expediciones enviadas para arrancar el Santo Sepulcro de las garras impías, iban, mezcladas con los acróbatas obscenos, con los escandalosos estudiantes goliardos que sostenían que los sacerdotes deben casarse y gozar de las alegrías de la carne, porque ni hombre ni mujer han de renunciar al empleo práctico de los órganos con los cuales los ha dotado

²¹ Freud en su ensayo *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915), explica que la meta de la pulsión es su satisfacción; sin embargo, hay otros tipos de metas además de esta; una de ellas es la sublimación, la cual consiste en un tipo de “defensa” o válvula socialmente aceptable para descargar el exceso de energía sexual, que de otro modo, se expresaría de formas no aceptadas o perversas (Evans, 2003, pp. 182-183). Las formas más representativas de la sublimación son la creación artística y el trabajo intelectual, responsables de los mayores logros culturales de la humanidad. (Freud, V XI, cinco conferencias sobre).

la magnanimidad industriosa del Señor; iban, mezcladas con los mendigos, los truhanes, las bailarinas y las tañedoras de arpa, de gaita y de pífano, en pos de la soldadesca, pues a partir de la segunda cruzada no se pudo impedir que los combatientes importaran con ellos, a guisa de lavandera, por lo menos una mujer, y a esa se añadieron otras y otras, nada beatas, organizadas militarmente, que formaron un ejército detrás del ejército. A la hueste buscona había pertenecido Berta, que era guapa, voluble y tenía ya una hija (Mujica, 1995, p. 55).

Fue así como conoció al caballero Ozil de Lusignan, el más prestigioso de sus amantes. De esta unión fue fruto Aiol, hijo de una prostituta y un caballero; unión de la nobleza y el pecado del sexo por fuera del matrimonio. Ya Azelaís contaba con un año de edad. Cuando Berta regresó a Francia, fue su deseo que la reconocieran como una mujer de bien, pero sus hijos eran prueba irrefutable de su pasado ligero. Berta “tenía hambre de respeto” (Mujica, 1995, p. 71) y el escultor Pons, sería el objeto sustituto que le permitiría alcanzar su anhelado estatus: “Berta, movida a su vez por el halago de la seducción que ejercía sobre un hombre de costumbres tan puras, que no sería muy atrayente pero contaba con un sano prestigio, dedujo que se le ofrecía la ocasión de encauzar su destino seriamente y se casó con él” (Mujica, 1995, p. 71). Objeto sustituto porque sus fantasías de juventud la transportaban al castillo de Lusignan en brazos de su gallardo caballero, pero Pons era lo que tenía al frente, mientras el recuerdo del caballero tan solo yacía en un espejo y en su hijo, a quien nunca le dijo su nombre.

A pesar de los años transcurridos y la ruina que los años había ocasionado en el aspecto de ambos, continuaba existiendo aquella magia que los sedujo al principio, durante sus años mozos: el deseo; hasta tal punto que concertaron una cita en secreto.

Esta situación no era ajena para Pons, quien no aceptaba los argumentos de Ithier, de que no era más que amor cortés, aquella práctica propia de la Edad Media en la que un caballero o un trovador cortejaba a una dama de condición social superior a la suya y que solo en ocasiones eventuales se consumada, ya que se trataba de un amor imposible. Además, se regía por el código de Andrés, el capellán que “ritualiza el deseo, lo espiritualiza, lo abstrae, lo aleja de su concreción, quizás con el propósito de diferenciar la sexualidad de la nobleza de la sexualidad «animalizada» tal como se denomina reiteradamente en tratados de la época, de la gente común” (Chicote, 2009, p. 349). Según Ithier, “el marido debía sentirse orgulloso de los homenajes de los cuales era objeto su cónyuge, y oponerse a ellos constituía una falta garrafal de gusto” (Mujica, 1995, p. 76). Pero el tallista no se sentía halagado, al contrario, sentía celos, y no era para menos porque consideraba al caballero un pecador que contribuyó a los desvaríos de su mujer: “Dividía a los humanos en dos clases únicas y adversarias: pecadores y no pecadores; Ozil formaba parte de la primera, de la que él, con sus oraciones y propósitos de disciplinada vida, había rescatado a Berta, llevándola del lado de los virtuosos” (Mujica, 1995, p. 75).

El amor cortés aquí quedaba descartado, y teniendo en cuenta todas las características de antihéroe y anticaballero que presentaba Ozil, era de esperarse que este tipo de amor no fuera una de sus cualidades. Ithier, a modo de celestina, iba tras su propio deseo y era que por medio de Aiol pudiera relacionarse con los “majestuosos señores de Lusignan” (Mujica, 1995, p.73) y recuperar sus días de juglar de palacios españoles.

Volviendo al momento fundacional relacionado con la seducción y posterior posesión demoniaca de Azelaís, Berta interpretó esta desgracia como consecuencia por su infidelidad con Ozil, lo que la sumió en una profunda culpa (no tanto por su hija sino por ella). Pero fue la muerte de Pons lo que finalmente terminó con todas sus expectativas de realizar su deseo de ser reconocida como mujer de bien, la culpa que experimentó la llevó a tomar los hábitos y refugiarse en un monasterio buscando el perdón de sus culpas y la paz, lo cual no creía probable:

Aiol y su padre habían partido de Poitiers, Berta había sacado a luz un dolor tremendo, en el que se entremezclaban la pena de haberlo perdido a Pons en tan tonto accidente, la de perder a su hijo y a Ozil, a quien sin duda amaba, y la de ignorar hasta dónde se hundían las raíces, diabólicas en el cuerpo y el alma de Azelaís (Mujica, 1995, p. 150).

El amor hacia Ozil, encarnado en la pasión sexual, la llevó a perder todo lo que había logrado, su simulacro de familia, de estatus social, de tranquilidad. Ozil, quien llegó tras Aiol, se llevó no solo a su hijo sino también la posibilidad de alcanzar su deseo.

3.4.2.2. Azelaís, de endemoniada a santa

Este personaje es uno de los principales en la novela ya que actúa como antagonista y adversario del héroe. Desde el inicio crea obstáculos que se oponen a la realización del deseo del héroe de convertirse en caballero: “También eres mío” (Mujica, 1995, p. 65), le dice a Aiol, dictando su posesión sobre él, cosificándolo.

Consciente de que el deseo del joven no era el suyo (el deseo de estar juntos), le pide que la lleve con ellos; y como consecuencia de esta solicitud ocurre lo que en este trabajo se ha definido como acto fundacional, es decir, la seducción que termina en posesión demoniaca: “Aiol, vencido por la urgencia del rapto de su hermana, succumbía ya y resbalaba hacia el colchón de paja apilado en el suelo y apenas acertaba a repetir: —Vendrás con nosotros, Azelaís, pero déjame... déjame...” (Mujica, 1995, p. 83). El tono del episodio es claro de entender: se trata del acoso de Azelaís hacia su hermano. La intensidad de este acto precedió a lo que posteriormente se comparó con una posesión demoniaca.

Para explicar desde la perspectiva adoptada esta secuencia se puede recurrir a la teoría de Freud, quien en su carta 56 de 1897 señala la comparación que hay entre histeria y posesión: “Siempre dije que la teoría de la Edad Media y de los tribunales eclesiásticos sobre la posesión era idéntica a nuestra teoría del cuerpo extraño y la escisión de la conciencia” (Freud, 2010, pp. 282-283). La relación entre el deseo sexual y el demonio también se plantea por Todorov en su análisis sobre la literatura fantástica (2006): “El deseo, como tentación sexual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural, en especial el diablo” (p. 132). Además, en la Edad Media la mujer se nombraba de manera peyorativa como larva del demonio, puerta del infierno, arma del diablo; llegando incluso a dudar de su condición humana (Huchet, 1987 citado por Chicote, 2009, p. 347). Así que Azelaís encarnaba el deseo sexual, la seducción y el pecado.

Azelaís siempre fue un referente del deseo para Aiol, el objeto que lo atraía pero que también le causaba dolor. El amor incestuoso de Azelaís cada vez es más claro y los indicios presentados por Melusina dan cuenta de ello: “La muchacha comprendió que se había traicionado. Lo suyo era demasiado patente, demasiado franco, para encubrirse ante quien, interesado, era capaz de alzar su diáfano velo” (Mujica, 1995, p. 157). Se comienza a anticipar lo que se va a ocurrir cuando Aiol es armado caballero. El carácter simbólico es antagónico, el joven es investido con la armadura para ser armado caballero y al mismo tiempo es desvestido de la armadura para cometer incesto. Otro ejemplo más de la constante conjunción de opuestos de la novela que dan cuenta de la ambigüedad humana: caballero y pecador a la vez, ángel y demonio, como sus dos ojos: “Un ojo azul (...) y un ojo de oro; un ojo para Dios y un ojo para el Demonio; un ojo para el Bien y un ojo para el Mal” (Mujica, 1995, p.49).

A pesar de que era claro lo que sentía, a diferencia de Melusina, Azelaís no podía superar la culpa de amar a alguien de su sangre. Era consciente de la transgresión que cometía y de la influencia que ejercía sobre su hermano, tras la consumación del acto desaparece y no se vuelve a saber de ella, así como Berta se fue con los peregrinos buscando el perdón, Azelaís desaparece para regresar transformada. La elipsis no permite saber qué ocurrió con este personaje, pero se puede intuir que realizó su propio “viaje del héroe”²² (Campbell, 1949), ya que

²² “El héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales.” (Campbell, 1949, p. 28).

regresó transformada y con un bien o “tesoro” representado en el conocimiento que utilizó para asistir al rey leproso, quien de alguna manera encarna una especie de alter ego de Aiol:

El paje pensaba en el rey de Jerusalén, un muchachito de su edad, y en vez de representárselo con la cara comida por las llagas, lo imaginaba resplandeciente de belleza, como un ángel, el cuerno de unicornio en una mano y en la otra una espada de oro (Mujica, 1995, p. 176).

Su relación con el rey Baudoin IV, fue la opción que encontró para dirigir su deseo y la única alternativa para superar lo que sentía por Aiol: “No había manera de pagar —murmuró Azelaís, en voz tan apagada que debimos inclinarnos para recoger su soplo—. Dios me escuchó y lavó mi pecado, concediéndome... cuando la creía inaccesible... la gracia de amar a otro... y de borrarte...” (Mujica, 1995, p. 338). El peso de estas palabras es fundamental, solo amando a otro podía superar lo que su deseo le imponía. Aunque el otro no fuera más que reflejo del mismo al que amaba (el mismo objeto con diferente forma, pero apropiada).

Azelaís, por una razón que no se especifica (pero que se supone es por identificación a Aiol), afirma amar al rey leproso y por vía de este amor logra superar el que siente por su hermano. Un amor con características similares al que siente Melusina por Aiol, un amor en el que se entrega el alma, cuando es imposible entregar el cuerpo, una verdadera forma de amor cortés, de adoración caracterizada por el sacrificio, por la renuncia al bienestar propio por el del ser amado. Aquí Azelaís y Melusina aman de la misma forma y es esa forma de amar lo que las libera de la culpa: “Para mí, modestamente, el amor, sea cual fuere, basta para borrar la

culpa” (Mujica, 1995, p. 171). Sin embargo no es suficiente para evitar la muerte, al menos en el caso de Azelaís la muerte física; en el de Melusina, la soledad.

3.4.2.3. La muerte de Melusín de los llantos

Ni siquiera el hada inmortal pudo evitar morir por causa del objeto de su deseo, o mejor dicho, morir por ir tras su objeto encarnado en Aiol, quien en última instancia representa el amor (la posibilidad de que Melusina pueda amar de nuevo). No es solo un muchacho hermoso, porque para belleza ya estaba su otro descendiente, Guy de Lusignan, considerado el hombre más hermoso de Francia. Era el enorme parecido con Raimondín lo que la atraía, el objeto de su deseo.

Teniendo en cuenta que, según el mito de la *Belle Melusine* (1393), el hada es inmortal, la manera como se puede incluir en la serie de muertes de los personajes relacionados con Aiol es de dos tipos; la real que le ocurre bajo su forma humana de Melusín de Pleurs y la otra simbólica, la eternidad condenada a la soledad, un estar muerta para los demás, sin nadie con quién hablar, ni siquiera el ángel que compartía con ella la torre de Lusignan, ya que el protocolo entre estos seres fantásticos lo impedía:

No era únicamente mi amor por Aiol el que a ello me impelía, sino la necesidad de saber que participaba de esas alegrías, esos titubeos y esas angustias, y de que ya no estaba sola, descartada de las desazones de la vida, en la fatua prisión de Lusignan (Mujica, 1995, p.81).

La historia de Melusina como joven caballero es muy interesante, cuestiona la obtención de lo deseado, pidió un cuerpo joven y hermoso y eso fue lo que obtuvo, solo que de varón. Era lo que quería y a la vez no lo era, su deseo seguía insatisfecho pero fue eso precisamente lo que permitió acceder a un amor cortés que no pasa por el cuerpo. Dicho de otro modo, asumir la imposibilidad de la obtención del objeto permite reconciliarse de alguna manera con él.

La relación entre Melusín y Aiol comparada con la de Orestes y Píldes, Aquiles y Patroclo, no deja de ser una relación erótica y además imposible: “Nos amábamos —exclamó Aiol— como hermanos” (Mujica, 1995, p. 367). Esto expone que los amores más intensos son los que no se pueden hacer realidad (el de Melusina y el de Azelaís ya fuera por Aiol o por Baudoin); así lo corrobora Oberón en la novela: “Los dos nos hemos enamorado de un imposible. Pero, si bien se mira, todo gran amor es imposible y en eso finca su grandeza” (Mujica, 1995, p. 262). Este tipo de amor, al igual que la sublimación, no tiene como meta la satisfacción sexual, por lo que podría igualmente interpretarse como una forma de trascendencia, en la que este tipo de amor no se satisface en la carne y consiste en la entrega total.

Melusín muere acompañando a Aiol en las batallas y con seguridad Melusina también estaría dispuesta a dar su vida si no fuera inmortal, sin embargo su papel en la novela es otro, en el que encarna de forma metafórica a la dama del Unicornio, la doncella usada como señuelo para cazarlo:

Me acongojaba pensar que yo —y únicamente yo— hubiera estado en condiciones de ofrecerle un refugio a su angustia; que en la tenaz cacería de la cual era objeto, me in-

cumbía la parte fatal de la Dama del Unicornio, de la que lo esperaba en el secreto de la floresta para acelerar, a un tiempo, su liberación deslumbradora y su aniquilación a manos de las sombras que lo acechaban en la aspereza del breñal (Mujica, 1995, p.343).

Fue con el tercer deseo concedido por el cuerno de Oberón con que Aiol encontró lo que buscaba, y Melusina le procuró su “liberación”, ya que su pedido finalmente lo condujo a la muerte, pero al mismo tiempo lo revivió, redimiéndolo de la culpa que le causaba sus experiencias pasadas:

¿No era más proficuo que yo —la inútil, la impotente, la vana, la infecunda, la versión antagónica de la Melusina que había sido— le facilitara lo único que él deseaba todavía, su talismán heredado contra el pánico supremo de la muerte, y lo ayudara a morir (a revivir) con serena grandeza, en aquel proscenio que asumía, a medida que crecía el ocaso, las trazas de otros mundos? (Mujica, 1995, pp. 375-376).

Al final, la anti-hada Melusina, la fracasada, obra como hada madrina de los cuentos, y hace realidad el deseo de Aiol, a costa de su propio dolor. En ella se juntaron la entrega total y la renuncia, como características del verdadero amor:

El amor que en mi engendró Aiol ha sido lo más valioso de mi fantástica vida, más valioso que el de Raimondín. Si en el caso de este último ese amor me costó mi tranquilidad de noble castellana y me lanzó a volar, gemebunda, a través de los vientos, en el caso de Aiol me convirtió en un muchacho guerrero, sin esperanzas de ser correspondido, y me obligó a renunciar a mis privilegios mágicos. El uno me despojó de mis prerrogativas de mujer venerada y fijó mi destino de hada luctuosa; el otro me quitó la luz feérica y me hizo enfrentar los azares de una existencia de doncel modestamente humano, apasionado en balde por otro, cuya reciprocidad jamás intentaría obtener (pp. 314-315).

Con base en esto, se corrobora que el amor es otro de los temas de la novela, como opción ante el influjo del deseo sexual; y cuya meta se relaciona con propiciar algún bien para el objeto amado.

3.5. Deseo y culpa: el fracaso de la ley

A lo largo de la novela se identifica una situación que en este trabajo se ha denominado “fundacional”, en cuanto que a partir de ella se desencadena el conflicto que da lugar a las acciones. Esta situación corresponde a la seducción incestuosa de Azelaís sobre Aiol. Para el psicoanálisis, la ley es lo que separa al hombre de los demás animales al regular las relaciones sexuales bajo la prohibición del incesto. (Evans, 2003, p. 119). Esta ley tiene su máxima expresión en el pasaje por el complejo de Edipo; y muchas veces es encarnada por el padre al prohibir el goce sexual entre madre e hijo. La ley es precisamente lo que entra a poner límite al deseo, y es por la prohibición que el deseo se incrementa. A este respecto Verhaeghe (2001) aclara que “Lo que cada hijo, varón o nena, desea es esa unidad pregenital, natural con el primer objeto de amor. Y lo que cada cultura prohíbe es ese repliegue sobre sí mismo con ese primer Otro” (p. 69). Esto explica que la prohibición no apunta exclusivamente a evitar el comercio sexual entre padres e hijos, sino que protege al sujeto de su destrucción. Agrega Verhaeghe: “Cada ser humano está encargado de salir y construir algo, de convertirse en alguien por sí mismo” (2001, p. 70). Esto es lo que en la novela Azelaís obstaculizaba al insistir en su deseo de quedarse con Aiol, de devorarlo con su amor.

En la novela, la encarnación de la ley, inicialmente recae sobre Pons, de quien no se tiene más información que su nombre. Fue un maestro escultor que tenía a cargo tallar las imágenes de la capilla de Nuestra Señora la Grande de Poitiers. Es descrito como un hombre piadoso, cuya misión era salvar el alma de su esposa:

A pesar de ser un hombre ejemplar, celoso de las prácticas devotas y de una austeridad notable, los comentarios que circulaban acerca del pasado profesionalmente libertino de la hostelera no debilitaron la admiración que en seguida sintió por su belleza madura y por su eficiencia económica, estimulando, al contrario, su apostólica ambición de redimirla (Mujica, 1995, p. 71).

Al igual que un caballero de las novelas de Chrétien de Troyes que se cree salvador de una dama en desgracia, Pons asumió el compromiso (el deseo) de salvar el alma de su esposa. En cuanto a Aiol, su relación no fue muy directa, su deseo apuntaba principalmente a Berta, pero tanto Pons como ella veían en sus vástagos un obstáculo para el cumplimiento de su anhelo. Con respecto al joven, quiso que aprendiera su oficio, pero expresando su desinterés (a lo mejor de manera inconsciente con actos fallidos): “Se martillaba los dedos y equivocaba las mezclas” (Mujica, 1995, p. 78). Lo que no impidió que aprendiera el arte, como lo demostró al tallar la imagen de Melusina en un pedazo de madera.

Pese a ser solo su padrastro, no dejó de cumplir su función de encarnar la ley, lo cual no es explícito en la novela; sin embargo, se infiere su conducta correctora a partir de los azotes que le daba a Aiol por mirarse, fruto de su vanidad, en el espejo que precisamente su madre recibió de Ozil, aludiendo al mito de Narciso y al pecado de la vanidad, el cual es considerado el mayor de los pecados porque es el que hace pensar que el hombre no necesita de Dios. Teniendo en cuenta que la novela cuestiona la dualidad del alma en donde cohabitan las pulsiones y el afán de trascender poniéndoles un freno, la vanidad sería el triunfo de lo pulsional. El mayor ejemplo de esto en la mitología hebrea lo encarna Lucifer:

Pues durante un tiempo Lucifer, a quien Dios había designado Guardián de todas las Naciones, se comportó discretamente, pero pronto el orgullo le hizo perder la cabeza. “Subiré a los cielos —dijo—, en lo alto, sobre las estrellas de Dios, elevaré mi trono, me instalaré en el monte santo, en las profundidades del Aquilón. Subiré sobre la cumbre de las nubes y seré igual al Altísimo” (Graves y Patai, 1969, p.38).

Pons, siendo un hombre fiel a los dogmas religiosos pretendía, con su castigo evitar que Aiol incurriera en la vanidad y por esa razón su alma se corrompiera, por el pecado de la soberbia que no es más que la ilusión de creerse preferido por los demás, mejor que los demás.

Respecto a la escena en la que Azelaís y Aiol fueron descubiertos por Pons, queda la duda si efectivamente la muchacha se encontraba bajo el influjo de una presencia maligna, ya que Melusina, siendo un ser sobrenatural, se cuestiona el hecho de no haber percibido nada extraño. Se puede conjeturar que estando la joven habituada a andar con Aiol y sus compañeros, de pueblo en pueblo, representando el evangelio de las vírgenes, hubiera adquirido la habilidad de los actores y fingir su posesión demoniaca para distraer la furia de Pons. Dice Melusina:

La propia Azelaís, ignorando si Pons había sido testigo de sus torpes maniobras con Aiol, y consciente del escándalo que ellas desencadenarían, extremó los desesperados aspavientos, si bien éstos pudieron resultar también de su angustia ante la secuela de un pecado en el que tuvo por guía a un demonio (que una y otra conjetura eran en el momento admisibles), y ya fuera para disimular sus incestuosas tretas, o sus solitarios artificios voluptuosos, ya fuera porque, como el sospecho vapor parecía confirmar, había caído en las zarpas de un íncubo —feliz o no, a causa de esta última posibilidad que habría llegado en el instante psicológica y fisiológicamente oportuno—, se puso a vocear, a bramar y a ulular con irracional energía, lo que aseveró en el ánimo de los

aterrorizados presentes la idea de que era víctima de la satánica lubricidad (Mujica, 1995, p. 85).

De esta forma el lector empírico queda atrapado en esa atmósfera supersticiosa de la Edad Media en la que, como señala Melusina, “el demonio se inmiscuía en todo” (Mujica, 1995, p. 84). No obstante, más adelante cuando el acto incestuoso se comete a cabalidad y la confesión de amor de Azelaís se revela, este evento se despeja de toda duda.

El rol del escultor como ley y como salvador fracasa doblemente, por un lado no pudo evitar el deseo entre Aiol y Azelaís y por otro no pudo redimir a Berta de su vida anterior. Su muerte ocurre cuando cae de lo alto de los andamios donde se encontraba tallando las imágenes de la capilla de Nuestra Señora la Grande, su grito fue opacado por los de Azelaís que se liberaba del demonio con ayuda del obispo y nadie se da cuenta, sino hasta tiempo después, que el maestro escultor se había estrellado contra el suelo. La encarnación de la ley que prohibía el incesto había muerto, y seguidamente la endemoniada se recupera, como una especie de paradoja que sugiere que muerto el padre, ya no hay ley de prohibición, por lo que se puede acceder a los excesos, siendo el principal de ellos el incesto. Así se puede deducir del siguiente fragmento:

Quedé, pues, con Aiol, al que volvían a torturar las pesadillas, las cuales porfiaban tenazmente en repetir las imágenes de Pons cayendo y estrellándose y de Azelaís desnuda, contorsionada; unas imágenes a las que se añadían la del cuerno de unicornio, que brotaba del centro del cuerpo de Aiol y se clavaba en el de su hermana, sumergiéndola en sangre, y las rígidas figuras del capitel de la muerte de

San Hilario, que bailaban en torno del tallista con grotesca mofa, hasta que terminaban por levantarlo e introducirlo en la Boca del Infierno (Mujica, 1983: 110).

Este sueño que experimenta Aiol, contiene elementos que aluden a la muerte de Pons y el deseo por Azelaís. Sus elementos son: Pons cayendo, Azelais desnuda, sangre, el cuerno de unicornio, figuras de capitel, la boca del infierno, Azelais y Aiol en la boca del infierno. Se puede interpretar que la ley ha fracasado por lo que los jóvenes acceden a su deseo sexual, siendo el cuerno de unicornio el símbolo fálico que penetra a la doncella siendo su sangre el símbolo de la virginidad; pero a la misma vez la muerte como castigo frente a un acto pecaminoso que los conduce a todos al infierno. Aunque, de acuerdo con Cirlot (2002) la sangre está asociada al sacrificio que aplaca los castigos y es también el color que lucirá Aiol hasta su muerte.

La supuesta posesión demoniaca y la muerte de Pons fueron los motivos que llevaron a Aiol a cortarse la cara como consecuencia de su sentimiento de culpa. Llama la atención que lo haya hecho sobre la mejilla derecha que en la novela está asociado al bien, el símbolo espiritual, como una especie de castigo a su flaqueza:

Aiol, con un cuchillo, dando una prueba de fortaleza que me dejó atónita, se cortó la cara profundamente, de la sien casi hasta la boca, en el lado izquierdo, el del ojo azul [el ojo para Dios], para castigar así, colegí yo que estaba al tanto de los antecedentes, a un rostro culpable de los descarríos de su hermana (Mujica, 1995, p. 86).

3.6. Deseo y expiación-sublimación

Según el psicoanálisis, el deseo se relaciona con la pulsión de muerte, con retornar al estado cero de tensión, pero la pulsión de vida retrasa todo lo posible este acontecimiento manteniendo el deseo insatisfecho; aun así, este estado constante de insatisfacción también genera displacer, por lo que el sujeto debe encontrar la manera de vérselas con ello. De acuerdo con esto, en *El Unicornio* se observan cuatro alternativas a través de las cuales los personajes de la novela responden ante su deseo.

La primera opción frente a la insatisfacción es encontrar el objeto que la colme, lo cual es imposible porque tal objeto no existe: es un mito. En caso de que este hallazgo fuera posible implicaría la muerte del sujeto, algo parecido a lo que le ocurre a Aiol al encontrar la Lanza, que era su objeto más anhelado. La segunda probabilidad es que el objeto anhelado deje de existir y el sujeto deje de desearlo; lo cual también es equivalente a un sujeto muerto. Incluso desear no desear exige mantenerse con vida. Ejemplo de esta pérdida del objeto es la que experimentan Seramunda y Yolanz cuando muere Cabestanh. La tercera forma de enfrentar la insatisfacción del deseo es por la vía del amor, como lo hicieron Azelaís y Melusina; la primera por su entrega al rey leproso y la segunda por todos sus sacrificios en pos de Aiol. Finalmente, la cuarta opción es la que propone Brandan a Ozil y su hijo en el capítulo III de la novela, haciendo referencia a la búsqueda interior²³:

²³ Aunque se puede deducir esta alternativa frente al deseo en la novela, cabe recordar que Freud nunca estuvo muy convencido de ella V. XVIII, señala que es poco probable que exista una pulsión de perfeccionamiento, a diferencia de Jung, que da más valor a esta tendencia de lo humano.

[Brandan] comprendió que el Paraíso se oculta dentro de cada uno de nosotros y que, para hallarlo, el viaje no debe realizarse hacia los peligros del exterior sino hacia las cavernas y laberintos del interior. Y lo había descubierto entre unas piedras del bosque de Lussac. Allí también abundaban los demonios y los prodigios; allí aguardaba, cuando se había vencido a las tentaciones de la gloria y de la carne, el celeste y mundano Edén (Mujica, 1995, p. 116).

El asceta fue explícito al señalar que la cruzada se debía dirigir hacia el interior, no obstante, para Ozil hombre de armas “el Paraíso se conquistaba a lanzazos” (Mujica, 1995, p. 116). Aun así, en las ocasiones de mayor tensión emocional por causa de los eventos trágicos derivados de la lujuria, los personajes se encaminaban en la búsqueda de la expiación de la culpa. Acá el autor parece sugerir la búsqueda espiritual, una forma de sublimación, como la salida al dolor que producen la vida y las culpas ocasionadas por pasiones terrenales.

A lo largo de toda la novela aparecen estos indicios, comenzando desde la primera página: “Recuerdo que me asomé a las aberturas de la torre fundada por Hugo IV, entre las campanas cuya función esencial aspira tanto a mantener alerta la piedad de los hombres débiles como a espantar a los ejércitos del Diablo” (Mujica, 1995, p. 11). Es el primer llamado a advertir “a los hombres débiles” que se mantengan alerta de no extraviarse entre las garras del diablo. Más adelante, la parábola de las vírgenes locas y las vírgenes prudentes con su estribillo que se repite en otros capítulos: “¡Ay, frágiles, ay, desdichadas, que demasiado dormimos...!”, reitera esta interpretación de que la novela advierte sobre la lucha interior de los seres humanos entre su alma y su “sombra”, la lucha interior entre el demonio y el ángel,

ilustrada en varias obras de la literatura como *Fausto* (1808) de Johann Wolfgang von Goethe y *El doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson.

La parábola de las diez vírgenes, como se dijo anteriormente, puede ser interpretada como la invitación a mantener una actitud atenta frente a las manifestaciones de la [pulsión] tentación que pueden conducir hacia el dolor, en términos psicoanalíticos: a la aparición de reacciones que generen malestar. Para la interpretación que se hace de la novela, no se entiende esta parábola en términos religiosos, sino emocionales, en el sentido de ser prudente y anticiparse a los efectos que ocasiona el deseo.

Otras situaciones que se asocian con la búsqueda espiritual, son las que ocurren luego de cada evento catastrófico, ya sea bajo la forma de una peregrinación o con el sacrificio. La finalidad de estos actos era liberar el alma de su peso, de la culpa y de los dolores causados por la pasión.

Cuando Cabestanh, Seramunda y Yolanz murieron, tras el incidente de *el corazón devorado*, Aiol en compañía de su padre, Azelaís e Ithier, viajaron de iglesia en iglesia tras el remedio para sus aflicciones:

Ozil advirtió [en Aiol] su pesar, su perplejidad y su angustia, y comprendió que le incumbía socorrer al cuitado. Como era, en su esencia honda, un guerrero de la causa de Cristo y no un psicólogo ducho en los mecanismos espirituales, recurrió al auxilio que, desde su niñez, le habían indicado como imprescindible para los momentos de alta zozobra: la religión (Mujica, 1995, p. 171).

Con la muerte de Ozil y el incesto ocurrido con su hermana, Aiol jura encontrar la Lanza Sagrada y agrega a este juramento la castidad como

oposición al deseo sexual: “Una mañana, delante del Santo Sepulcro, prometió solemnemente que permanecería casto hasta que le fuera concedido el privilegio de hallarla. Ni siquiera daría un beso hasta tenerla en sus manos. Ni siquiera un beso” (Mujica, 1995, p. 291).

Por esta razón se concluye que la novela trata de forma explícita el conflicto entre el alma y el cuerpo, como lo expresa Melusina: “Pequeñeces del alma y del cuerpo: traiciones, cobardías, hipocresías, egoísmos, resortes de la lascivia y de la vanidad (en una palabra, el caudal melancólicamente humano de todos los tiempos” (Mujica, 1995, p. 279).

Por otro lado, el mensaje latente de la novela corresponde a que el deseo más sublime no se halla en los objetos materiales o en la admiración que alimenta la vanidad, sino en seguir el camino de la perfección espiritual; vivir de tal manera que los actos no generen remordimientos; si es amar o luchar, sea con una entrega total, dispuesto a morir en ello; una conducta en la cual la “humana gloria”, es superada por la “suprema gloria, que es la de la paz del alma” (Mujica, 1995, p. 288).

4. CONCLUSIONES

Frente a la pregunta planteada al principio de este trabajo de investigación: ¿Cómo se presentan la muerte, la culpa y la expiación en la novela *El Unicornio* de Manuel Mujica Lainez y qué consecuencias genera en el desarrollo de los acontecimientos? Se observa, a partir de la lectura del deseo realizada desde el psicoanálisis, que este concepto, asociado a la vanidad (deseo de reconocimiento) y la satisfacción sexual e incestuosa, son la causa de la muerte de muchos de los personajes, literal y simbólicamente, a la vez que conducen al héroe a la búsqueda de su propio deseo, aquel que le brinda un tipo de satisfacción más trascendental, asociada a la expiación de sus culpas y la tranquilidad de su alma.

De ahí que el principal hallazgo de este trabajo es que la novela propone, de manera implícita, la búsqueda interior como respuesta ante el influjo del deseo sexual. Esto se concluye a partir de la manera como Mujica Lainez relaciona, de forma estética, las adversidades de la realidad humana con las situaciones que enfrentan los personajes causadas por la insatisfacción del deseo. Su obra, que de por sí, se caracteriza por una estética subversiva y provocadora al abordar temas relacionados con el lado oscuro de la condición humana en una narración fantástico-maravillosa, sobresale por un ideal estético donde el sentido de la forma y el diálogo con la temas y géneros de la literatura universal, tiene una importancia principal, pero al mismo tiempo expresa una conciencia profunda de la función cognitiva de la literatura, así el objetivo principal es generar un placer estético en el lector a la vez que un medio para el conocimiento de la condición humana. Por lo tanto es propicia

la lectura realizada desde el psicoanálisis para su interpretación, principalmente de sus novelas y cuentos y teniendo en cuenta que esta disciplina para el conocimiento de lo humano tiene como propósito hacer manifiesto lo más oscuro y recóndito de nuestra condición, que precisamente emerge con propiedad y sin ningún tipo de censuras de carácter moral en el campo del arte y la literatura.

Además, ya que el psicoanálisis es un discurso teórico, una práctica clínica y un método de investigación, su aplicación a la literatura permite acceder al contenido latente de las obras a partir del desciframiento de sus significantes, lo cual contribuye a obtener de ellas un nuevo sentido, e igualmente favorece el desarrollo de esta teoría al aportar nuevos hallazgos.

Este es el caso de la novela *El Unicornio* (1965), cuya historia trata sobre el amor que siente el hada Melusina hacía el aprendiz de caballero Aiol. Ambientada durante las cruzadas francesas del siglo XII y narrada en primera persona, cuyo tema principal da cuenta del conflicto entre las pasiones del héroe y su búsqueda espiritual, o dicho de otro modo, entre la satisfacción del deseo sexual y la sublimación.

Son estas ambivalencias la principal característica del discurso que constituye la novela, que vistas desde el psicoanálisis, dan cuenta de la conducta humana, supeditada por el deseo que es su motor y fundamento. El deseo se origina a partir de una falta primordial experimentada frente al primer impulso de satisfacer una necesidad que recibe, en vez de un objeto que la colme, palabras provenientes de la madre, quien encarna el orden simbólico de donde provienen los significantes. Si

fuera posible que el sujeto hallara tal objeto que lo completara, sería el fin del deseo, y por ende, la desaparición del sujeto deseante, que es equivalente a su muerte. Por ello, el fin del deseo es mantenerse insatisfecho.

Inicialmente, el sujeto desea ser deseado por el Otro, ser su objeto de amor y colmar su falta, de allí que crea saber qué es lo que el otro quiere y actué con la intención de satisfacerlo, como por ejemplo que Melusina encerrara a su padre en una montaña, o que Aiol buscara honrar su linaje. Pero, dado que el deseo no se puede satisfacer aquello es imposible. Por lo tanto, la tarea del sujeto, que en la novela es representado por el héroe, consiste en liberarse de la imposición del deseo del Otro, el cual es el causante de sus tragedias al hacer de él un objeto sexual, y acceder a su propio deseo.

Por otro lado, la pulsión, como agencia encargada de exigir al aparato psíquico la satisfacción del estímulo, va tras el objeto que le permite alcanzar dicha exigencia; ya sea Aiol, para satisfacer el deseo sexual y de reconocimiento de los personajes de la novela, o la Lanza de Longinos, para obtener la tranquilidad anhelada por el héroe. Sin embargo la satisfacción desmedida de la pulsión es lo que conduce a la fatalidad, lo que hace que el deseo en esta novela esté relacionado con la culpa, la muerte y la búsqueda de redención. Siendo la principal característica de esa ausencia de límites el incesto que ocurre al morir el padre como representación de la ley, y que da lugar al conflicto fundamental de la novela.

Al mismo tiempo, el deseo sexual dirigido a Aiol como objeto, es encarnado por varios de los personajes femeninos principales: Melusina, Azelaís, Seramunda, Pascua de Riveri; y el guerrero Aymé de Castel-Roussillon. El deseo de reconocimiento (ser el objeto de deseo del Otro) frente a las humillaciones y la indiferencia lo manifiestan: Aiol, Ozil, Seramunda, Yolanz, Ithier y Cabestanh. Finalmente, el deseo de tranquilidad y perfeccionamiento es exteriorizado por Azelaís y Aiol.

Estas formas de expresión del deseo originan los conflictos que aparecen en la novela, principalmente bajo la forma de la ambivalencia entre la sensualidad y la espiritualidad. Por lo tanto la narración gira todo el tiempo en torno a estos dos opuestos, y muchos de sus símbolos están relacionados con la coexistencia de ambos: hada y ángel: lo pagano y lo sacro en un mismo lugar; los ojos dispare de Aiol: uno para Dios y otro para el Demonio; su origen bastardo y ambiguo: hijo de una prostituta y un caballero; su desfogue sexual y la búsqueda de la virtud.

De manera que el personaje principal padece sobre sí los efectos del deseo ajeno, entendido como deseo del Otro; y solo cuando logra definir el propio, que apunta a su trascendencia personal, se libera de las manipulaciones externas y alcanza su objetivo de libertad. Por consiguiente, el fin último del deseo del héroe, en la novela, es alcanzar la tranquilidad que otorga el estar libre de culpas y ataduras. El “paraíso” que espera a aquellos que siguen a su corazón, por encima de su pasión, superando la ambición, el orgullo, la envidia y las tentaciones sensuales, que fueron las mismas que ocasionaron la muerte en varios de los personajes, principalmente los que tomaban a Aiol como su objeto de deseo.

Como resultado de esto, se halla en los roles actanciales múltiples paralelismos respecto al papel que desempeña cada uno de los personajes en cuanto destinatarios de Aiol como el objeto común al que desean acceder. Al tiempo que se desplazan, de acuerdo a la situación, de destinadores o adyuvantes a oponentes del héroe, tentándolo o apoyándolo en la realización de su tarea de hallar el objeto anhelado que le brindará la paz para su alma. De estas distintas combinaciones surgen las principales fuerzas temáticas que se desarrollan en la novela y afectan a los protagonistas: el amor sexual, caracterizado principalmente por el incesto entre Azelaís y Aiol, que da origen a la culpa; la necesidad de reposo, de paz, de libertad para superar dicho sentimiento; el viaje del héroe que responde a la necesidad de Otra Cosa y de en Otra Parte y el anhelo de Melusina de sentirse vivir, de realizarse, de completarse al lado de su objeto de amor.

Por otra parte, el deseo, según la novela, también puede encontrar respuesta en el amor, cuyo fin no se limita a la satisfacción sexual, sino que consiste en entregar el alma y sacrificarlo todo en provecho del objeto amado. Siendo imposible el encuentro del deseo con el objeto, es en el amor donde se cae bajo la ilusión de completud, con lo que se disimula la falta. Es el amor lo que permite que Azelaís supere sus culpas y que Melusina adopte la forma de un muchacho guerrero y no se preocupe de ser despojada de su jerarquía y poder mágico.

Entonces, de acuerdo con la novela, se evidencia que hay cuatro maneras con las cuales los personajes responden a su deseo. La primera de ellas es encontrar el objeto que satisface la falta, y que implica la muerte del sujeto, como ocurre con el héroe Aiol al encontrar su objeto anhelado. La segunda probabilidad es que el objeto

asociado a la satisfacción del deseo desaparezca causando que el sujeto muera de forma literal o simbólica. La tercera forma es el amor, que se caracteriza por la renuncia narcisista. Por último, la cuarta opción frente a la insatisfacción del deseo es la búsqueda interior.

En definitiva, en esta novela en la que se aborda de forma explícita el conflicto entre el alma y el cuerpo, es posible afirmar que el autor Manuel Mujica Lainez sugiere una enseñanza moralizante, en un sentido amplio, que consiste en superar las pasiones que conducen a la desgracia, a través de la búsqueda espiritual como vía para liberarse del sufrimiento. Que la satisfacción más sublime del deseo no se halla en los objetos o el reconocimiento sino, por el contrario, en seguir el camino de la perfección espiritual, actuando de tal manera que no haya culpa y con entrega total. En palabras del autor, que la “humana gloria”, sea superada por la “suprema gloria, que es la de la paz del alma”.

REFERENCIAS

- Alzate, L. S. (2009). Pasiones, pulsiones y deseo: amalgama fundamental de toda ética. *Nómadas, Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 21(1).
Recuperado de <http://revistas.ucm.es/cps/15786730/articulos/NOMA0909140071A.PDF>
- Arnau, E. (s.f.). Sumario. Memoria Manuel Mujica Lainez. Recuperado de <http://www.literaturas.com/v010/sec0503/memoria/memoria.htm>
- Barrera, H. (1981). *Aproximación a los relatos telúricos de Mujica Lainez* (Tesis de pregrado). Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia.
- Bal, M. (2001). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid, España: Cátedra.
- Blas, M. (2010). Manucho cumple cien años. *Cuadernos hispanoamericanos*, (723), 29-34.
- Berenguer, A. (1970). *Literatura Argentina*. Barcelona, España: Labor.
- Beristáin, H. (1997). *Análisis estructural del relato literario*. México: Limusa.
- Bourneuf, R. y Ouellet, R. B. (1989). *La novela*. Barcelona, España: Ariel.
- Campbell, J. (1949). *El héroe de las mil caras psicoanálisis del mito*. Medellín, Colombia: fondo de cultura económica.
- Castillo del Pino, C. (1994). El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario. En *Teoría de la crítica literaria*. Aullón, Pedro, et al. Madrid, España: Trotta S.A

- Castro García, O. y Posada Giraldo, C. (1994). *Manual de teoría literaria*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Chalarca, J. (1996). *La escritura como pasión*. Santafé de Bogotá, Colombia: Común presencia.
- Chicote, G. B. (2009). El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval. En G. Chicote y L. Galán (Eds.), *Diálogos culturales. Actas de las III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales* (págs. 345-354). Argentina: Universidad de la Plata. Recuperado de <http://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/view/190/165/551-1>
- Cirlot, J. E. (2002). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ciruela.
- Cruz, J. (2001). Prologo. En Mujica Lainez, M. *Cuentos completos I y II de Manuel Mujica Lainez*. Madrid, España: Alfaguara.
- Domínguez, C. (2002). Demiurgo y señorito. *Letras libres*, 74-75. Recuperado de http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulospdf_art_7567_6565.pdf
- D'Arras, J. (1983). *Melusina o la noble historia de Lusignan*. Madrid, España: Siruela.
- Downing, C. (1994). *Espejos del yo imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona, España: Kairos.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Argentina: Fondo de cultura económica.
- Evans, D. (2003). *Diccionario introductorio de psicoanálisis Lacaniano*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Fernández, S. (2013). M. Mujica Lainez: humor paródico y réplica literaria frente a lo alterno. De milagros y de melancolías. *Lingüística y literatura* N. ° 63, 2013, 95-115. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/linli/n63/n63a06.pdf>
- Fernández Ariza, G. (1992). El Unicornio de Manuel Mujica Lainez: Tradición literaria y constantes genéricas. *Revista Iberoamericana*, 18 (159), 407-421
- Freud, S. (2004). Más allá del principio del placer. En *Obras completas, Vol. XVIII* (pp.41-52). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2004). Dos artículos de enciclopedia: Psicoanálisis y Teoría de la libido. En *Obras completas, Vol. XVIII* (p.231). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). Introducción del narcisismo. En *Obras completas, Vol. XIV* (pp. 65-98). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). Pulsiones y destinos de pulsión. En *Obras completas, Vol. XIV* (p. 117). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Gómez Gallego, D. A. (2008). *Sobre leyendas*. Málaga, España: Sobreblogs Networks SL. Recuperado de <http://sobreleyendas.com/2008/03/12/la-leyenda-del-corazon-devorado/>
- González Rouco, M. (1999). Cristina Piña: evocación de Manuel Mujica Láinez. *El Tiempo*. Recuperado de http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/gonzalez_rouco_maria/cristina_pina_evocacion_de_manuel_mujica_lainez.htm
- González Toro, A. (2008). Fernando Vallejo contra el mundo. *Ñ Revista de cultura*. Recuperado de <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/07/05/01707691.html>

- Graves, R. y Patai, R. (1969). *Los mitos hebreos, el libro del génesis*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica Estructural, investigación metodológica*. Madrid, España: Grados.
- Jitrik, N. (1999). Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico En S. Cella, *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 10. Buenos Aires, Argentina: Emecé, pp. 19-31.
- Kroitor, G. (2007). Conferencia: *Pulsión y deseo en la obra de Sigmund Freud*, Recuperado de http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:TdQoh_VeIUAJ:www.psicoestudio.com.ar/documentos_word/pulsionydeseo.doc+&cd=3&hl=es-419&ct=clnk&gl=co
- Lacan, J. (1993). La sexualidad en los desfiladeros del significante. En *El seminario de Jacques Lacan, libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964*. (p. 160). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lastra, V. (s.f.). Una breve semblanza de Manuel Mujica Lainez, *Abril*, 88. Recuperado de <http://www.arbil.org/arbi-d88.htm>
- Montoya, P. (2015). *Literariedad*. Santafé de Bogotá, Colombia: Blog de [wordpress.com](https://literariedad.co/2015/04/26/bomarzo/). Recuperado de <https://literariedad.co/2015/04/26/bomarzo/>
- Moreno, B. (1998). *Las cifras del azar, una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*. Santa Fe de Bogotá, Colombia: Planeta Colombiana.
- Mujica Lainez, M. (1976). *El viaje de los siete demonios*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

- Mujica Lainez, M. (1978). *El laberinto*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Mujica Lainez, M. (1979). *El Unicornio*, Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Mujica Lainez, M. (1985). *Bomarzo*. España: Seix Barral.
- Mujica Lainez, M. (1995). *El unicornio*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Planeta.
- Mujica Lainez, M. (2001). *Cuentos completo*. Madrid, España: Alfaguara.
- Oviedo, J. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid, España: Alianza.
- Peltzer, F. (1994). Manuel Mujica Lainez, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 59(233-234), 335-341.
- Piña, C. (1989). Los indicadores ideológicos en la obra de Manuel Mujica Lainez. En *La periodización de la literatura Argentina: Problemas, criterios, autores, textos: actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987, Vol 3* (págs. 81-92). Argentina: Labrador.
- Puente Guerra, A. (2002). Manuel Mujica Láinez, el horror y belleza de la decadencia. *Los Andes*. Recuperado de <http://www.losandes.com.ar/notas/2002/4/28/cultura-38554.asp>
- Rey, C. (2008). Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 29(1). Recuperado de http://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=S0211-57352009000100011&script=sci_arttext
- Rodríguez, H. (1992). *Para llegar a Bomarzo* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

- Roffé, R. (2001). Entrevista a Manuel Mujica Láinez. *Cuadernos hispanoamericanos*, (612), 107-116.
- Rojas, M. (1998). *Bomarzo y el mito del eterno retorno* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Ruitenbeek, H. (1975). *Psicoanálisis y literatura*. México: Fondo de cultura económica.
- Ryan, M. (1999). *Teoría literaria. Una introducción práctica*. España: Alianza.
- Sanmiguel, Pio E. (1992). Deseo: deseo del otro (plantear el problema de la constitución del deseo como deseo del otro), *Revista colombiana de psicología*, 1, 59-63.
- Schanzer, G. (1980). *Mujica Lainez, cronista anacrónico*. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_170.pdf
- Tacconi de Gómez, M. (1989). *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*. San Miguel de Tucumán, Argentina: Universidad nacional de Tucumán.
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Vásquez, M. (1983). *El mundo de Manuel Mujica Lainez: Conversaciones con María Esther Vásquez*. Buenos Aires, Argentina: Belgrano.
- Verhaeghe, P. (2001). *El amor en los tiempos de la soledad. Tres ensayos sobre el deseo y la pulsión*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Villanueva, D. (s.f.). Glosario de narratología. En *Comentario de textos narrativos:*

La novela. Gijón: Júcar, 181-201. Recuperado de

<http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm>

Zimmerman, D. (2010). El inconsciente y la ficción literaria. *Desde el jardín de*

Freud. (10), enero-diciembre, 237-244.