

## LA IDENTIFICACIÓN DEL CUERPO EN LA ÚLTIMA PRODUCCIÓN DE ELSA MORANTE

Flavia Cartoni  
Universidad Autónoma de Madrid

El cuerpo de la madre es un constante punto de referencia para el narrador de la última novela de Elsa Morante<sup>1</sup>, *Araceli*, 1984 (título original: *Aracoeli*).

Manuele, el protagonista central del relato, encuentra necesario reconstruir la historia de su vida, centrándose en los dolorosos años de su infancia, cuando la muerte de la madre impone un alto en la evolución de su niñez y la consiguiente separación representa un punto y a parte.

¿Quién puede ser tan responsable de sí mismo con siete años de edad, para comprender que a través de esas separaciones<sup>2</sup> nos vamos haciendo adultos y que -aunque se nos escape el sentido de lo vivido- llegará un momento en el que podamos abarcar con nuestra experiencia las incógnitas de antaño? (Una excelente teoría de las separaciones la encontramos en Ferrari (ed.), 1976).

El protagonista emprende el viaje de su vida hacia la tierra de origen de Araceli, una Andalucía árida y desértica que contrasta con el imaginario colectivo que ubica en esa misma zona sureña de España un oasis alegre y perfumado. El pueblo natal de Araceli es un punto geográfico tan pequeño, que ni siquiera aparece en el mapa. Dificultad que Manuele consigue superar, porque su vuelta atrás en el tiempo es una “cita de amor” (28), como él dice, es decir, un encuentro con la figura materna simbólico y físico al mismo tiempo.

Es simbólica la imagen de Araceli reflejada en un espejo y que atrae como un imán a Manuele; es física la atracción del hijo hacia la figura maternal en el recuerdo de los momentos vividos juntos. La belleza<sup>3</sup> (Mecchia, 1977) de la madre, de su figura que llega a la percepción del hijo gracias al espejo, es el motivo determinante para que Manuele decida recuperar ese momento y adueñarse del aspecto físico y simbólico de ella misma. La estética de esa representación visual en el recuerdo del protagonista es subjetiva, porque “los confines de la esfera estética [...] no se deben a la misma realidad<sup>4</sup>” (Mukarovsky, 1966), son por lo tanto los mismos límites que el yo narrador considera adecuados.

---

<sup>1</sup> La escritora italiana Elsa Morante (Roma, 1912-1985) se inició en la literatura a través de unos cuentos para niños, género que nunca abandonó. Posee una amplia obra narrativa y poética: la novela *Araceli* es su última producción, publicada en Italia en 1982. Para mantener una homogeneidad lingüística he consultado la traducción al español, de Angel Sánchez-Gijón, publicada por la Editorial Bruguera en 1984. Toda referencia al texto de la novela es, por lo tanto, relativa a su edición en castellano.

<sup>2</sup> La vida misma empieza con la separación del cuerpo de la madre y con la escisión del punto de contacto entre los dos seres. A continuación, tanto en la primera infancia gracias a la socialización, como más tarde en la adolescencia -por la formación del carácter a través de la contraposición y la relación conflictual hacia los padres-, las separaciones se suceden unas a otras. Última y definitiva, la muerte no sólo establece la distancia más irresoluble, sino que incluso separa a los seres en dos grupos: los vivos y los muertos.

<sup>3</sup> La experiencia de la belleza nace, en este caso, por la percepción de algo físico y visible. Es bella la imagen en sentido estético y afectivo y, por tanto, necesaria su recuperación.

<sup>4</sup> La traducción de esta cita es mía, así como todas las siguientes de textos cuyas ediciones aparecen en italiano en las Referencias Bibliográficas.

El hijo se expresa de la siguiente forma, a la hora de situar en las coordenadas espacio-temporales su necesidad de alcanzar a la madre:

En este otoño de niebla, desde hace varios días, me siento tentado a seguir a mi muchacha Araceli en todas las direcciones del espacio y del tiempo, menos en una en la que no creo: el futuro. En realidad, en la dirección de mi futuro no veo más que una vía sinuosa a lo largo de la cual, mi habitual yo mismo sigue moviéndose arriba y abajo como un pendular borracho. Hasta que sobreviene un choque enorme y todo movimiento cesa. Es el punto extremo del futuro. Una especie de mediodía cegador, o de medianoche ciega, en el que ya no hay nadie, ni siquiera yo. (12)

La luz que se presenta en exceso marca la línea del horizonte del futuro de Manuele. Ella representa la abundante luz “cegador” de Andalucía con la que se encontrará al alcanzar la meta de su viaje; pero también es la excesiva luz que le cegó al terminar su última visita a su padre, en el barrio romano de San Lorenzo. Al salir de ese piso, las anteriores y sórdidas imágenes de Eugenio se borran bajo el ofensivo pero útil (en ese caso) efecto del sol: una luz blanca y plana capaz de borrar huellas e historias. Todo desaparece bajo esa luz, que salva a Manuele de un excesivo sufrimiento. Análogamente, en la tierra de su madre, la luz subraya el carácter de soledad del pueblo y atenúa la decepción que Manuele siente al encontrarse con cuatro casas y un perro abandonado.

La necesidad de emprender el viaje también se debe a:

la voz misma de mi madre. No fue una transcripción abstracta de la memoria la que me devolvió sus primerísimas canciones, ya sepultadas, sino justamente la voz física de ella, con su tierno sabor de garganta y de saliva. Volví a sentir en el paladar la sensación de su piel que olía a ciruelas frescas, y en la noche, en este frío milanés, he sentido su aliento todavía de niña, como un velo de ingenua tibieza en mis párpados envejecidos. [...] No sé cómo los científicos explican la existencia, dentro de nuestra materia corporal, de estos otros órganos de sensación ocultos, sin cuerpo visible, y segregados de los objetos [...]. Actúan en una zona excluida del espacio, pero de movimiento ilimitado. Y allí, en esa zona se cumple (al menos mientras vivimos) la resurrección carnal de los muertos. (16)

Manuele responde, por lo tanto, a una voz que le llama y que quiere acogerle entre sus brazos para llevarle al nido, tal y como ocurre con el aire que lleva la semilla a la tierra, según la metáfora de la autora. La fertilidad que la imagen de la plantación evoca, también la sugiere la pareja madre-hijo que se dirige al nido, centro de acogida en el que el protagonista no duda en ningún momento que se encontrará a gusto.

El tema del aire, en su acepción de aliento, se repite varias veces, al percibir Manuele a su alrededor un aire que es el mismo aliento de su madre. Ese aire le protege e incluso le envuelve, aislándolo de la intemperie:

debajo de mí y alrededor y por arriba había aire, visible a través de las paredes transparentes del globo, pero ese aire debía ser -no sé decir cómo- Araceli, como si fuera su misma respiración. (385)

El aire (Bachelard, 1950) delimita el espacio exterior (Bachelard, 1957) del protagonista, de la misma forma en que, anteriormente, la luz se identificaba con el horizonte y establecía una línea final.

A estos elementos de la naturaleza recurre con frecuencia la escritora, en su deseo de inscribir la narración en un contexto bien arraigado en el espacio y en el tiempo.

El aire (y aliento), el exceso de luz (por lo tanto el sol) y el mismo cuerpo de Araceli que se describe como una “caverna de estupendos misterios y de tinieblas cruentas” (281) (que

permite la referencia a la tierra) impulsan y motivan el viaje del hijo a la búsqueda de la integración en el cuerpo materno.

Para Manuele, la vida no es sino una constante separación del objeto amado. Se separa el hijo de su madre en el momento de nacer; es separado otra vez de Araceli cuando ella cae enferma; es obligado a compartir la vida con unos abuelos distantes (y exigentes a la hora de comprender la razón de la enfermedad de su madre) que marcan de forma más profunda las diferencias y agudizan la incompreensión. Las separaciones son constantes: la distancia que se interpone entre unos y otros, entre los seres a los que necesita, y los encuentros casuales o mercenarios hacen del protagonista una clara víctima de la incomunicación y de la dificultad de la existencia.

Le queda no obstante la ilusión por alcanzar la meta, que no duda en poder conseguir, porque el medio que se lo permite es su madre:

dentro de su espejo de suntuoso marco, me precede mi encantadora embajadora: ¡Ella! ¡Araceli!, que lleva a su niño hacia su cuartito inmortal. (30)

Ese proyecto, que es el logro de la “cuna materna” (167) se hace más tangible gracias a varias apariciones de esa figura femenina.

En una de ellas, Araceli se le presenta bailando y desnudándose paulatinamente: un baile dedicado al hijo, acompañado por la provocación de su cuerpo que se va desprendiendo de la ropa. Manuele mira con atención y participa con interés, pero no deja de observar que Araceli “ríe sin parar con ese aire de desprecio y rechazo definitivo de que sólo son capaces los muertos” (172). La figura de Araceli representa, por lo tanto, una alternancia entre situaciones que se perciben como reales y otras que presentan el debido distanciamiento, porque ella está muerta. Es el caso del baile provocativo, penoso para el hijo, porque implica la sensación de rechazo que caracteriza a los muertos.

Otras referencias al cuerpo de la madre las encontramos en la imagen de la fecundidad de Araceli. En su seno se está formando una niña: la transformación física de la madre permitirá a Manuele, más adelante en la narración, la transgresión de acercarse a tal punto al cuerpo de ella, que acerca sus “labios glotonos” a “su pezón” (272) para alimentarse. Intenta así ocupar el lugar de la hija amada, para sentirse deseado y a la vez correspondido en la necesidad de amor<sup>5</sup>.

La niña, Encarnación, transformará la alegría de la abundancia física de la madre en un triste grito seco y sufrido, porque la muerte trunca su vida a los pocos días. El paso de la alegría a la tristeza, de la ilusión a la tragedia y de la vida a la muerte someten a un cambio radical a la misma Araceli y, como consecuencia, a Manuele.

Con anterioridad a la muerte de la recién nacida, la inteligencia de Araceli se describe a través de unos rasgos peculiares. Si hasta el momento las referencias relativas a ella se habían movido alrededor del aspecto físico, la introducción de esa reflexión abre el camino a un aspecto novedoso e inquietante.

Según la versión de Manuele:

---

<sup>5</sup> El crítico Cesare Garboli, a propósito de la sexualidad y del placer en la novela, afirma que Araceli es la imagen de una Virgen al revés, porque es maternal al comienzo y se transforma más tarde en la negación y abandono de sus hijos. En: Garboli, 1995: 193-200.

La inteligencia misteriosa, que no hallaba alojamiento en su pensamiento, era una peregrina incógnita dentro de ella, del mismo modo que entre nosotros era una extraña. Y se movía inconsciente a este lado de la Historia, de la política, de los libros y de los periódicos, como una nómada acampada en una tierra de nadie. (232)

De ella se pone de manifiesto la presencia de una inteligencia instintiva y natural, ajena a la inquietud por los acontecimientos históricos y sociales, aislada y separada del exterior. Una persona que no conoce, por lo tanto ignora. En esa ignorancia ha vivido hasta que unas súbitas transformaciones han roto su equilibrio. El hijo percibe que algo está dañando a su madre y lo describe como si de una invasión desmesurada se tratase:

En realidad, de todas las vorágines entre las que nos movemos a oscuras (el hundimiento de la tierra bajo nuestros pies, y por arriba y en torno el precipicio de mares y cielos), ninguna es tan sombría y para nosotros mismos tan irreconocible como nuestro propio cuerpo. Se lo ha definido como un sepulcro que llevamos con nosotros, pero la tiniebla de nuestro cuerpo es más abstrusa para nosotros que las propias tumbas. En aquellos días, en el pequeño cuerpo de Araceli avanzaba una invasión desmesurada, cuyo fragor ningún oído podía advertir. (305)

La desmesura (que es tal en cuanto no adecuada a la medida de su madre) invade el cuerpo, sin provocar ruidos. En una novela en la que los ruidos son muy frecuentes<sup>6</sup> (Cordati, 1987: 9-17), el dolor sospechoso se insinúa dentro del más absoluto silencio: sólo Manuele parece darse cuenta de lo que ocurre y sigue atento a cada cambio físico que se produce en Araceli. Esta última, que había demostrado alegría y desprendido ganas de vivir hasta ese momento, cambia de actitud: interioriza las manifestaciones de su enfermedad (cuyo origen se encuentra en el luto por la pérdida de la hija), las asume y se deja llevar por ellas, a través de una paulatina desconexión de la realidad que la lleva hacia la total ausencia de contacto con el exterior.

La transformación que Araceli vive se debe, por lo tanto, a la presencia de la enfermedad. La belleza que había caracterizado a la madre de Manuele modifica ahora sus rasgos y caracteres físicos y deja de serlo para manifestarse como dejadez, abandono, dolor y expresión de la falta de armonía. Araceli deja de ser guapa no porque haya envejecido (por un lado, todavía es una mujer joven; por el otro, en ningún momento quiero establecer una igualdad entre juventud y belleza en oposición a edad madura/vejez como pérdida de los rasgos estéticos atractivos, pérdida de la belleza), sino porque ya no es una mujer sana: la enfermedad provoca el dolor y el desequilibrio que anida en sus ojos, en su frente y en la imagen simbólica del monstruo que vive en ella. El cuerpo es, para Araceli, un peso que la trastorna, del que no se hace responsable.

Me pregunto si en aquellas crisis -y antes, y después- se establecía entre ella misma y su cuerpo algún tipo de discurso por rudimentario que fuera. Pero la cuestión es baladí. De hecho, nuestro propio cuerpo es extraño a nosotros mismos, como las aglomeraciones estelares o los fondos volcánicos. No es posible el mínimo diálogo. No hay ningún alfabeto común. No podemos penetrar en su fábrica tenebrosa. Y en determinadas fases cruciales nos vincula a sí en la misma relación que ata a un forzado a la rueda de su suplicio. Recuerdo que, no sé cuando, sorprendí a Araceli caída en silencio en una banqueta de la entrada, con los ojos desencajados y que me preguntaba: “Pero, ¿qué me ocurre? ¿Qué será lo que me pasa?” (325)

---

<sup>6</sup> En opinión de B. Cordati, los ruidos de avión, de tráfico urbano y el hablar en un tono muy alto que se oye en el ámbito familiar está justificado por la necesidad de gritar la propia presencia. Es una fuerza que no radica en la razón, sino en la existencia misma.

La incomprensión por el desarrollo de la enfermedad hace que Araceli no se oponga a ella y que los acontecimientos la sorprendan sin estar preparada:

sus queridos pechos se habían secado y ocultas mandíbulas trabajaban con ferocidad en su vientre oscuro (325); su belleza iba ajándose. Su cuerpo parecía apresurarse hacia una madurez precoz, consumiendo innaturalmente un tiempo de años en pocas semanas. (326)

La misma percepción del tiempo se hace en ella más fugaz, es decir, no vive con plenitud, sino por rasgos amplios y superficiales.

Por otra parte, las imágenes con las que se presenta Araceli, a partir de su enfermedad, demuestran en primer lugar el dolor. Manuele la ve

con la frente surcada transversalmente por las cejas, como una cicatriz, y sus grandes ojos hundidos en el negro de sus ojeras que parecían órbitas vacías; (354)

el animal que se ha apoderado de ella

aunque le daba los rasgos demoníacos de una fiera, al mismo tiempo me hacía verla más maravillosa y regia. Sin remedio. (382)

Su cabeza estaba toda envuelta en una venda rellena de gasa [...] Y su cara, encerrada entre vendas, parecía tan empequeñecida que era casi irreconocible. Consumida de delgadez, entre los pómulos salientes y la barbilla minúscula, se parecía al hociquito triangular de un animalito. Y lo mismo que los animales salvajes cuando caen enfermos, parecía ausente de todo menos de su propio mal. (387)

A través de estas tres últimas imágenes me propongo resaltar el cambio físico vivido por Araceli, tal y como lo observa su hijo. Manuele la sigue viendo, a pesar de todo, como maravillosa y regia: los múltiples cambios, que son unas transformaciones, no dejan de ser atractivos para Manuele. Tanto las ojeras que marcan de negro el límite de sus ojos, como su cara diminuta la siguen presentando como un centro de atracción, a cuyo alrededor se mueve el hijo que no desvía el interés siempre mostrado por ella. No hay pérdida de afecto hacia ella, sino una concentración atenuada, que conlleva la aceptación de esos cambios. Si la madre se muestra ausente con respecto al mundo, excepto a su enfermedad, Manuele está presente en el seguimiento de su evolución y participa de ella.

La enfermedad se considera “un estado transitorio hacia la salud o hacia la muerte” (Prodi, 1981: 394-427). En este sentido, Araceli se encuentra en un nuevo camino que constituye una incógnita para sus familiares, porque: “El aspecto fisiológico (la salud) se construye sobre las reacciones contra los factores desestabilizadores y se encuentra en contacto con la patología, para delimitarla” (*ibídem*). Ella es víctima de la enfermedad que la somete a una transformación física y mental, expresión del desequilibrio que vive: la desenfrenada vida sexual que ha emprendido la lleva a la prostitución y al abandono de sí misma. Su pérdida en la belleza delata la presencia del “animal” que vive en ella: Manuele devuelve el amor incondicional del hijo hacia la madre, tal y como él mismo se había sentido amado y correspondido en los años de su infancia<sup>7</sup>.

El viaje de Manuele hacia la Andalucía materna concluye después del recorrido por las distintas imágenes de belleza y armonía, para llegar a los cambios tan determinantes que llevan a

---

<sup>7</sup> Según G. Rosa (Rosa: 1995) la vida de Manuele y de sus familiares delata un destino trágico que refleja una amplia derrota colectiva.

Araceli a la muerte: la balanza que se había mantenido estable en el límite entre salud y enfermedad se vuelca hacia esta última. La muerte se interpone entre madre e hijo creando un espacio vacío que sólo en su edad más adulta Manuele puede recuperar.

Emprender ese viaje ha sido, para él, acortar la distancia impuesta entre ambos; comprender la razón de su enfermedad e identificar la transformación física con la pérdida de la salud. Araceli no es abandonada por la belleza porque emprende un proceso de envejecimiento, sino por la presencia del “animal” que la transforma y la enloquece. La falta de armonía es, en resumen, el factor determinante de su total abandono.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston (1950). *El aire y los sueños*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BACHELARD, Gaston (1957). *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- CORDATI, Bruna (1987). “Aracoeli, il racconto e il rumore”. En AA.VV. Gruppo La Luna, *Lecture di Elsa Morante*. Torino: Rosenberg & Sellier, 9-17.
- FERRARI, Pierre (ed.) (1976). *Le separazioni dalla nascita alla morte*. Trad. Susanna Rossi. Roma: Il Pensiero Scientifico Editore, 1979.
- GARBOLI, Cesare (1995). *Il gioco segreto*. Milano: Adelphi.
- MECCHIA, Renata (1977). “Bello/brutto”. En *Enciclopedia Einaudi*. Torino: Einaudi, vol. II, 232-250.
- MORANTE, Elsa (1982). *Araceli*. Trad. Angel Sánchez-Gijón. Barcelona: Bruguera, 1984.
- MUKAROVSKY, Jan (1966). *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*. Trad. Sergio Corduas. Torino: Einaudi, 1971.
- PRODI, Giorgio (1981). “Salute/malattia”. En *Enciclopedia Einaudi*. Torino: Einaudi, vol. XII, 394-426.
- ROSA, Giovanna (1995). *Cattedrali di carta*. Milano: Il Saggiatore.