

FORMAS DE MORIR EN LA NOVELA Y LA TRAGEDIA.

MAURICIO LÓPEZ OSORIO

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2012**

FORMAS DE MORIR EN LA NOVELA Y LA TRAGEDIA

MAURICIO LÓPEZ OSORIO

Proyecto de grado presentado como requisito para optar al título de filósofo.

Director

MARIO AUGUSTO PALENCIA SILVA

Magíster en literatura hispanoamericana

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

BUCARAMANGA

2012

DEDICATORIA

A Don Zoilo, que gustaba hablar de la muerte. A Erwin, que solía hablar de Grecia y sus antiguas batallas. A Tara, por los paseos nocturnos.

AGRADECIMIENTOS

Muy especialmente, a mi familia. A mis padres, por todo. A mis hermanos, por el cariño y las manifestaciones de afecto a lo largo de los años.

Un cándido y energético agradecimiento a la profesora Patricia y al profesor Christian, a quienes quiero y admiro, por haber creado un ambiente y una atmósfera de sumo placer en las aulas de clase, muchas veces desconocido por mí en la universidad.

Al profesor Mario, por perturbar los egos y las bromas saludables.

A la música de Bob Dylan, Vashti Bunyan, Neutral Milk Hotel, Bonnie 'Prince' Billie, Bill Callahan, Marissa Nadler y Amália Rodrigues, por hacerme más acogedor el tiempo de redacción de este texto.

A los amigos ausentes y presentes, y a las niñas del trecientos doce, por ayudarme a cambiar de perspectiva y enfoque en momentos que requería de ello.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	10
1. EXPIACIÓN DE LA MUERTE O DOS MANERAS DE MORIR EN LA TRAGEDIA Y LA NOVELA	13
2. RELACIÓN NOVELA Y TRAGEDIA E INTERTEXTUALIDAD.	30
3. COETZEE, TRAS EL ORIGINAL DE DOSTOIEVSKI; EURÍPIDES, EMPANTANADO ENTRE MÚLTIPLES REFERENCIAS.	41
3. 1. A MANERA DE CONCLUSIÓN O DE EPÍLOGO: ALGUNOS APUNTES SOBRE EL TEXTO.	57
BIBLIOGRAFÍA	60

RESUMEN

TÍTULO: FORMAS DE MORIR EN LA NOVELA Y LA TRAGEDIA*

AUTOR: Mauricio López Osorio.**

PALABRAS CLAVES: Muerte, vida, perspectiva, intertextualidad, memoria.

Rara vez hablamos y nos preguntamos por la muerte, desconociendo con ello qué enfoque y perspectiva queremos dar a nuestra vida, y a la vez, cómo queremos vivir. Desdeñar la muerte, el hecho consumado de que algún día hemos de morir, paradójicamente, se convierte en un desprecio hacia la vida. Los héroes trágicos y los personajes que nos ofrecen multitud de ficciones nos enseñan que la muerte no es solamente un aspecto de suma importancia para la vida sino algo que la dignifica. Este texto se propone rastrear, mediante algunas piezas literarias, una suerte de intertextualidad que se da entre la vida y la muerte que nos lleva a preguntarnos por lo que somos y no somos.

En primer lugar, intentaremos observar aquello que han dicho sobre la muerte distintos pensadores que van desde Sócrates hasta Tugendhat para luego pasar a detallar el comportamiento de tales ideas en el plano de la ficción. Aspectos como el cuestionamiento filosófico como una preparación para la muerte y el hacernos más humanos a medida que nos hacemos conscientes de ella, son algunos de los temas a tratar en esta primera parte. Luego de esta primera aproximación con la muerte, en el capítulo dos, se hará un pequeño paréntesis para observar la relación entre la novela y la tragedia. Finalmente, en la tercera parte, se reincidirá sobre la muerte, examinando una novela y una tragedia en la que dos padres tienen que convivir con el fallecimiento de sus jóvenes hijos. Aspectos como la memoria y la escritura como formas de volver a estar con los seres queridos, serán los temas a tratar en la última parte.

** Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía.
Director. Mario Augusto Palencia Silva

ABSTRACT

TITLE: FORMS OF DYING IN NOVEL AND TRAGEDY.*

AUTHOR: Mauricio López Osorio.**

KEY WORD: Death, life, perspective, intertextuality, memory.

We rarely talk and ask about death, ignoring which perspective and approach do we desire to give to our lives, and how do we want to live. Scorning death, the accomplished fact that some day we must pass away, paradoxically, becomes disdain for life. Tragic heroes and fiction characters have taught us that death is not only an extremely important regard, but something that dignifies life. Fiction allow us to approach a plain where life and death enjoy a brotherhood that deserves to be explored. This text shall propose, through some literary pieces, an intertextuality given between life and death that lead us to ask about what we are and we are not.

In the first place, we will present what has been said about death, diferent words by men ranging from Socrates to Tugendhat and then detail the behavior of some of those ideas in fiction platform. Points such as philosophical enquiry as readiness for death and becoming more human by being conscious of death, are some of the subjects to approach in this first part. After this forthcoming with death, in chapter two, we will make a little parentheses to observe the relationship between novel and tragedy. Finally, in the third part, we will relapse over death examinig one novel and one tragedy where two family fathers have to deal with the decease of their sons. Points like memory and witting as forms of gathering again with loved ones will be some of the subjects to treat in the last part.

** Industrial University of Santander. Faculty of Human Sciences. School of Philosophy. Director. Mario Augusto Silva Palencia

INTRODUCCIÓN

Rara vez hablamos de la muerte. Ante todo, es un asunto privado y más vale dejar tranquilos a los que han partido de este mundo. No tenemos autoridad para introducirnos en los asuntos de quienes han sido alcanzados por la muerte. Pensar y recrear los recuerdos al lado de nuestros muertos, es algo que debe evitarse. No es saludable para los deudos ni para la sociedad permanecer anclados en el pasado. Un tiempo ya transcurrido, debe ser abandonado. Aún cuando la muerte nos acompañe a diario en los periódicos, en los programas radiales, la televisión y demás mass-media, es preferible dejarla de lado. Una vez pasan las pompas fúnebres, una vez se ha visto descender el ataúd del ser querido, una vez unos cuantos se han conolido con los afectados, llega el momento de seguir la vida. Pero entonces viene el vacío y el desasosiego de no poder adaptarse a esa ley que se nos impone del seguir “viviendo”. La cuestión no se reduce al seguir sirviendo ni al funcionar como se venía haciendo, sino al cómo seguir viviendo en un mundo que suele despreciar a sus muertos. Si hay algo que tenemos en común los habitantes de esta torre de babel en constante discordia no es precisamente la inmortalidad. Hasta el último hombre que se jacte de ser un superviviente, ha de perecer. No obstante, independientemente de quien seas, siempre habrá una fuerza intentando extirpar de nuestros pensamientos las preguntas que se ciernen en torno a la muerte. Escritores y artistas de todas las épocas, han sido testigos de esa tendencia a querer cambiar de tema cuando se trata de contemplar, apreciar y valorar el significado de la muerte. Un hombre que recuerda a un amigo que ha sido alcanzado por la muerte hace más de treinta años, es tildado de enfermo. A un escritor que intenta recrear a su madre en una novela, se le advierte: no tienes ningún derecho a inmiscuirte en su vida e intentar poseerla, no eres nadie para hacer eso. La tendencia suele ser la de acudir a una instancia más alta o a una autoridad mayor, cuando se toca el tema de la muerte.

Palabras más, palabras menos, lo que parece insinuarse es: no, no es momento para pensar en la muerte. Preguntarse, aquí y ahora, sobre ella, no, tampoco es posible. Poetas, novelistas, filósofos y demás artistas, han detectado una ironía en la tendencia a esquivar el asunto y nadie tanto como ellos ha cuestionado el tema de la muerte. En el arte, han sabido apreciar los artistas, espectadores y lectores capaces de hilar fino, lo muerto no desaparece. Mírese por donde se mire, la muerte suele ser una invitada imprescindible en los relatos de la literatura universal. Mientras en el plano de lo real, la muerte brilla por su ausencia, en la ficción se presenta con múltiples matices y acentos.

El viaje y la geografía que nos ofrece la ficción, es infinito. Debemos delimitar y trazar un camino. Un camino que nos permita abordar (iba a decir agotar, pero no creo que aquí termine el viaje) algunas formas nobles de morir; algunas opciones nobles de muerte. En la primera parte, trazaremos un viaje alrededor de lo que han dicho sobre la muerte diferentes pensadores de distintas épocas. Sócrates, Montaigne, Schopenhauer, Tugendhat, Nabokov, y compañía, dieron a conocer en sus libros diferentes aspectos que sobre la muerte valía la pena remarcar. Algunos aspectos resaltados por estos pensadores, serán reproducidos en estas primeras páginas para examinar, conjuntamente con algunas ficciones (específicamente, ficciones tomadas de la novela y la tragedia) cómo nos comportamos ante la muerte, la angustia que nos asiste ante su llegada y los cambios y giros que se dan en nuestras prioridades una vez sentimos su proximidad. Y claro, la importancia de preguntarnos por la muerte. Después de todo, como podremos ver en este capítulo, la pregunta por la muerte, es la pregunta por la vida.

En la segunda parte, iremos a otras tierras y nos instalaremos en la geografía de la novela y la tragedia. Una vez hallamos podido observar el por qué la novela es la legítima heredera de la epopeya, podremos empezar un diálogo entre la tragedia y la novela. El lector, escindido entre aproximaciones y breves ejercicios de distanciamiento, podrá ver cómo emerge el tema de la intertextualidad. Y entre

ficción y muerte, podrá ver cómo surge una hermandad por medio de la intertextualidad.

En la tercera y última parte, nos aproximaremos a una tragedia y a una novela en concreto. La novela a tratar será *El maestro de Petersburgo*, del premio novel J.M Coetzee y la tragedia a tocar será *Hipólito*, de Eurípides. Primero, segundo y tercer capítulo se podrán ver fluctuar en esta parte. La reflexión sobre la muerte, volverá a ser el tema central. La intertextualidad entre una novela y una tragedia que nos presentan a dos padres que se enfrentan a la pérdida de sus hijos, será notable. Aspectos como la memoria y la escritura ante la muerte, se verán acentuados en la última estación de este texto.

Una vez terminado el viaje emprendido alrededor de algunas ideas ajenas sumamente interesantes sobre la muerte, se dará paso a algunas notas, apuntes o conclusiones personales no tan interesantes sobre las formas de morir en la ficción. Cabe advertir que, más que conclusiones, son recuerdos que, para quien escribe, poseen un valor especial.

1. EXPIACIÓN DE LA MUERTE O DOS MANERAS DE MORIR EN LA TRAGEDIA Y LA NOVELA

Se le ocurrió que podía ser verdad lo que antes se le presentara como algo totalmente imposible, es decir: que no había vivido como debía. Su carrera, su modo de vivir su familia, y aquellos intereses de la sociedad y del servicio, todo podía haber sido distinto de lo que debía ser. Trató de defender todo aquello ante sí mismo. Súbitamente, se dio cuenta de la inconsistencia de lo que defendía; y ya no quedó nada por defender.

Lev Tolstói.

1.

¿Cuál es la historia siguiente después de la muerte? No lo sabemos. No estoy ocultando nada. Si hay alguien que posea el secreto de ese paso después, posiblemente sea un fugitivo que se oculta entre un matorral de interrogantes, risotadas que quitan el aliento, estelas de silencio y lenguaje, y demás elementos constitutivos de la bruma creciente. Aparecer o desaparecer, extinguirse o sobrevivir, podría ser el dilema del fugitivo, mientras un cincel trabaja sobre una roca fantasmal, un hombre se estremece al sentir que alguien ha pisado el pedazo de tierra que dentro de un tiempo será su tumba y...quizás, todo haya ido demasiado deprisa. Posiblemente, el fugitivo haya advertido ya que no puede huir eternamente. Al menos, no de ella. ¿Cuánto mundo ha desaparecido ya? Tierra renegrida, briznas de aire frío y murmurante revoloteando a lo largo y ancho de los campos. Miramos hacia delante y vemos un paisaje que se eclipsa, se corta y se interrumpe a mitad de camino, hasta diluirse en la oscuridad. ¿Adónde ha ido a parar el mundo? Más allá del paisaje, algo sobresale: una suerte de silencio. Todo cuanto acontece, sucede, pero en silencio. Un silencio consciente, inconsciente y

resonante. Un silencio más allá de lo inefable, del silencio mismo. Un silencio transformado en fugitivo, o un fugitivo transformado en silencio, o un silencio fugitivo e irresponsable, que insinúa: lamento decirlo, la muerte está aquí, y no hay nada más que hablar. Un día, la cita ineludible, ha de llegar a nosotros. Es un hecho consumado que, un día, quizás inesperado para nosotros y para nuestros seres queridos, el mundo al cual creíamos pertenecer, ha de decir adiós. Otro encuentro nos espera. Pero antes de ese encuentro, puede haber, al igual que en el *Fedón* de Platón, un lugar para la reflexión. En este diálogo, como podemos recordar, el tema principal, es la muerte. De labios de Fedón, Cebes, Simmias, Equécrates, Apolodoro, Critón, y Jantipa, Sócrates escucha, pacientemente, distintas versiones del temor y la angustia ante la muerte. Así, el hombre que está cerca de dar su último adiós, escucha a sus amigos, -¿dónde rayos andaba Platón en ese momento? ¿Vio Platón en la muerte una aventura propia de Sócrates, pero no de él? ¿Se apagó la llama que los unía ante el acecho de la muerte? ¿Se deshizo el hechizo de la amistad? ¿En verdad estaba tan enfermo como para dejar a un lado la posibilidad de un último encuentro con el amigo?-quienes, con una mezcla de placer y dolor, manifiestan su inquietud y turbación: temen a la muerte, a la partida del amigo, a la separación cuerpo-alma, al desgarramiento interno, al viaje desconocido por emprender una vez la muerte hace su aparición. Tras escuchar cada uno de los cuestionamientos, Sócrates piensa, reflexiona e intenta calmar a sus amigos perturbados, exponiendo ante todos su posición frente a la muerte. Posición que, en síntesis, podría resumirse en estas palabras: *los hombres ignoran que los verdaderos filósofos no trabajan durante su vida sino para prepararse a la muerte; y siendo esto así, sería ridículo que después de haber proseguido sin tregua este único fin, recalasen y temiesen la muerte.*¹ El mensaje del maestro griego es claro: si vivimos acorde a unos principios, a unas virtudes, a una forma de vida capaz de cuestionar sus comportamientos, a una consciencia que reconozca los estrechos lazos entre la vida y la muerte, no habrá lugar para despreciar y ser indiferente a la muerte. Las palabras de Sócrates, a

¹ Platón, *Diálogos*, Editorial Panamericana, Pág. 426.

pesar del llanto desesperado en el cual incurren todos los amigos presentes el día de su muerte, quedan en la memoria, y son transmitidas e interpretadas por hombres de generaciones posteriores. Dentro de esa posteridad, podemos traer a la memoria a un Schopenhauer, quien reflexionaba que, la filosofía, sin la compañía de la muerte, nunca hubiera podido decir nada a la humanidad; o Mallarmé, para quien la muerte no consiste en el acto físico de morir, sino en el ser conscientes de ella (para quien desee una ampliación de éste significado de la muerte para Mallarmé, es recomendable ir a los diarios y la correspondencia del poeta tras la muerte de su segundo hijo Anatole—más que un simple carteo, se trata de una de las narraciones más conmovedoras de la literatura universal sobre las relaciones entre padres e hijos, equiparable a obras como *La carretera*, *Veinte días con Julián y Conejito*, *La invención de la soledad*, *La edad de Hierro*, *El maestro de Petersburgo*, *Pálida luz en las colinas*, etc); o Montaigne, quien afirmaba que el filosofar no era otra cosa que aprender a morir; o a Cioran, que solía decir que, si la obsesión por la muerte no lo hubiese acompañado durante toda su niñez, juventud y madurez, no habría podido realizar nada en su vida; o a Tugendhat, (por mencionar una de las mentes más lúcidas que en la actualidad se hayan preocupado por el tema de la muerte) quien se cuestiona desde las perspectivas de nuestro temor a morir pronto y al cómo hemos vivido hasta ahora, nuestra siempre punzante y desgarradora relación con la muerte. Si bien hay giros, enfoques distintos y distintas maneras de mirar el problema, podemos apercibir un factor en común en la relación de estos cinco pensadores con la muerte: cuando nos preguntamos por ella, por la muerte, estamos cuestionando la propia vida, es decir, el cómo queremos vivir. No sabemos cuál es la historia siguiente después de la muerte; pero, de alguna manera, podemos contrarrestar este defecto, o privilegio, no se sabe con precisión, con la pregunta del cómo queremos vivir. Poseemos un logos, unas destrezas, y ciertas herramientas que, a menudo, hacen ver la existencia como un plano de armonía. Paralelamente a esta aparente plenitud, está el hecho de sabernos mortales; el reconocimiento de nuestro sufrimiento y del de nuestros cohetéanos. La pregunta sobre el cómo

queremos vivir nos permite observar y cuestionar lo que somos, lo que no somos, lo que nos pertenece y no nos pertenece; y, de esta manera, salir de ese punto central que creemos ser cada uno de nosotros. La historia siguiente, pasa a ser la de este ahora, la de este presente que me es desconocido, la de ese otro lado al cual he sido indiferente y me resulta tan desconocido. Tan desconocido como esa historia siguiente después de la muerte. La pregunta sobre el cómo queremos vivir, aparte de una posición y una disposición frente a la vida, de una forma de vida, es a la vez, una pregunta sobre el de qué manera queremos morir. Ante el hecho consumado de que algún día como hoy hemos de morir, cuál sería la forma más noble de morir, vendría a ser la cuestión. Sócrates creyó haber encontrado la suya en morir al lado de Fedón y compañía, cuestionando su propia vida y reivindicando el papel de la filosofía, ¿Cuál vendría a ser la historia más noble del fin del mundo para cada uno de nosotros? ¿Cuál sería la manera más noble de morir, en una sociedad donde se han inventado las formas más espantosas de llegar a la muerte? ¿Podemos hallar una armonía con la muerte? ¿Podemos decir, en el instante que nuestra muerte se haga inminente, que lo vivido hasta ese momento ha sido suficiente? ¿Podré decir, en mis últimos estertores, que he comprendido mi vida? Y punto seguido, -hágase el papel-se podrían añadir preguntas por el estilo de: ¿Es acaso la filosofía un camino para hallar cierta calma ante la angustia ante la muerte? ¿Es la palabra escrita un camino para reunirnos una vez más con las personas, los lugares y los mementos que hemos perdido con el pasar de los años y la bifurcación de los caminos? ¿Es la ficción una carretera por la cual pueden transitar la comprensión, la armonía y los lazos invisibles de fraternidad entre los hombres? ¿Puede la ficción dar luz sobre la grieta existente entre el temor a morir y el día que finalmente hemos de morir? ¿Es la ficción el sedimento para transformar a la muerte en otra cosa distinta al mero espectro vestido de negro que nos acecha y si es posible, bañarla de colores dulces y románticos? Y seguido de esto, -hágase la partitura-podría aparecer un Ludwig Van Beethoven o un Igor Stravinsky, arguyendo que la música es la única expresión artística capaz de elevar al alma por encima de la muerte, o-hágase el

lienzo- un Vincent Van Gogh, acompañado de toda una teoría sobre la pintura como forma de comprender y combatir a la muerte, o –hágase la gran pantalla- un Frank Capra (ese extraño director italoamericano, siempre oscilante entre la contemplación del futuro y la adicción al pasado, capaz de llenar viejos vacíos, pero también de crear nuevos vacíos; el director gong para buena parte de la crítica del séptimo arte en Italia por su versatilidad al momento de hallar belleza y armonía en situaciones descarnadamente dolorosas) recordando a la humanidad que ningún hombre es un fracaso cuando tiene amigos que lo acompañen hasta los abismos más monstruosos y lo ayuden a salir de estos, y así sucesivamente podrían seguir disparándose nombres desde las más variadas y distantes disciplinas como la literatura, la religión, la filosofía, la antropología, la lógica, la astronomía, la biología, en las cuales la pregunta por la muerte, por la finitud de nuestra vidas, ha dado pie a la aparición de muchísimas formas de problematizar y conceptualizar sobre el asunto. Y ante tantas formas de hacer una expansión del diálogo establecido por Sócrates, Fedón y compañía, cabe decir que ninguna de ellas resulta desdeñable. Cada una de ellas es un punto de referencia entre múltiples puntos de referencia que permiten el cuestionamiento de la vida, de la muerte, y ¿por qué no también? de la egocentricidad. Cada una de estas posiciones frente a la vida y frente a la muerte, nos permiten observar y cuestionar el lugar que estamos ocupando en el mundo. Nos abren el camino, al hacernos conscientes de que no estaremos aquí eternamente, a reflexionar seriamente sobre el hecho de vivir. No obstante, por más que nos cuestionemos nuestra posición en la vida, y que podamos mirarla a ella, a la vida, y a la muerte, sin espanto, cabe añadir que nunca sabremos si la perspectiva desde la cual observamos e interactuamos con el mundo sea la correcta o la más acertada. Lo que sí podría afirmarse ante esta confrontación, o sobre esta duda de asumir una posición frente a la vida, es que la mejor posición es aquella que no desprecia otras posiciones, otras libertades, y las infinitas perspectivas desde las cuales puede ser mirada la hermandad conflictiva y milenaria existente entre la vida y la muerte. Entre la vida y la muerte ¿puede hablarse de una expiación recíproca?

Sabemos que todo lo que ahora vive, viene de algo que ha muerto y que aquellos que han muerto, a su vez, vinieron de seres que en otro tiempo, en otro contexto, comieron, follaron, durmieron, y al igual que nosotros ahora, vivieron y cuestionaron su vida. Y como nosotros, también expiaron a los otros. En algún momento, nuestros bisabuelos, abuelos, padres, y nuestros hermanos de sangre, voluntaria o involuntariamente, ejercieron el papel de voyeurs, y expiaron aquello que hacían y decían los otros. Antes que este individuo que aquí escribe y relata lo dicho por otros sobre la muerte y la estrecha relación que tiene ésta con la vida, hubo otro individuo que expió en los libros de Platón, en los de Schopenhauer y Cioran, lo que pensaban ellos sobre la muerte y la importancia que puede tener el ser conscientes de la muerte para alcanzar una vida más plena, más generosa, y quizás, con mayores dosis de esperanza, amor, y fraternidad. Dando esto por sentado, ¿cómo habérselas con la expiación? ¿Qué hacer para que nuestra relación con aquellos que agonizan no se convierta en una expiación desprovista de compasión y humanismo? ¿Cómo podemos dejar de lado la posición triunfalista del sobreviviente? ¿Es posible transformarse en algo más que un mero conspirador? La manera de abordar estos asuntos, debe venir de una apertura interior y de una búsqueda de cada individuo hacia la mejor forma, según su consideración, de acercarse a ese otro que se ha adelantado en la partida. A la expiación, no la podemos evitar. Al parecer, -así parece indicarlo las patologías de los animales- se trata de una ley Darwiniana post Darwin o una reproducción tardía de esa novela gráfica constituida por cada frase que salía de boca de la pequeña Anne Darwin. Al parecer, se trata de un instinto natural y universal: El día expía a la noche, el yonki expía al policía, la muerte expía a la vida, la madre expía a la puta, el médico expía al enfermo, el escritor expía al paranoico, el gánster expía al detective, el maestro expía al aprendiz, el director expía al actor, y viceversa. Necesitamos conocer los rincones oscuros de otros individuos para comprendernos a nosotros mismos en las múltiples dimensiones que nos habitan. Por más velos que se impongan a ciertas escenas innombrables y nada memorables, la expiación desnuda sin problemas eso que deseaba permanecer

oculto a los guiños y a los ojos de ciertas personas. La imaginación se dispara, el impulso creador crece, y el tupido velo con el cual se cubrían ciertos hechos, desaparece. Las escenas, los capítulos, los hechos, y los episodios oscuros, lucen más transparentes y complejos, una vez son reproducidos más allá de las salas de producción y fabricación. Poniendo las cosas de esta manera, y reconociendo en nosotros ese rasgo voyeur de la expiación de la vida de los otros, y sabiéndonos también sujetos expiados desde el mirador de un desconocido, aquello que al parecer necesitamos con urgencia es una identidad que permita ver los lazos invisibles entre ese yo y ese otro, incapaces de formar un nosotros dispuesto a convivir en armonía con diversidad de aspiraciones, libertades, alegrías, soledades y formas de vida. No obstante, ¿es posible vivir de esta manera, con tal apertura al mundo? En mundo donde estamos sujetos por la costumbre de rehuir la mirada y el abrazo del otro, donde nuestra libertad se ve amenazada por la coacción de otros, donde mi accionar está determinado por un deber y la posibilidad de dar un giro a la vida está suprimida, donde mi manera de actuar y la de los demás se hace incuestionable, donde la posibilidad de interactuar con otros se limita al círculo de mi posición social, donde la dignidad de dar un portazo y cambiar de vida es cercenada, donde cada una de mis acciones debe ajustarse a los parámetros de coherencia y comprensión de una sociedad, donde nuestro accionar-el cual, a veces, creemos y damos por libre-no es otra cosa que un programa que puede ser desenchufado en el momento que no obedezca a la plataforma inteligente central, donde, como señala Rüdiger Safranski en su libro sobre el drama de la libertad: *el hombre tiene demasiado cielo en sí para poder hacerse enteramente mundano, y demasiado mundo para poderse hacer completamente celeste. Su vinculación al mundo es problemática y no hay lugar donde se encuentre verdaderamente en casa.*² En un mundo así ¿Es posible estar abierto al mundo? ¿Podemos hallar algo excepcional, algo verdaderamente sorprendente capaz de sacarnos de nuestra vida programada? Es posible. Si estamos abiertos al mundo, es posible encontrar comienzos donde aparentemente

² Rüdiger Safranski, *El mal o el drama de la libertad*, Editorial Tusquets, Pág. 269.

no los hay. Si prestamos atención a lo dicho por Safranski, acerca de nuestra relación conflictiva con el mundo y de nuestra situación de extranjería en éste, pues no sabemos con precisión qué estamos haciendo en este lugar, podríamos decir que el quid de la cuestión está en encontrar espacios que permitan darle un sentido a nuestras vidas. La filosofía, desde sus inicios, ha ido intentando precisamente esto de comprender y encontrar sentidos desde diferentes perspectivas, a aquello que nos rodea. La literatura, también hace lo suyo en esa tarea de bordar sobre el vacío. Ambas le dicen a ese mundo programado del ordeno-mando: cuidado, si bien tenemos un logos, somos animales sufrientes y el logos nos hace doblemente sufrientes al ser conscientes de ese sufrimiento. Esta hermandad entre filosofía y literatura, permite dar un grito de libertad. Permite salir del desencanto de una vida impuesta como un programa. No obstante, en este plano de la creación, de la escritura, del arte, parece haber piezas con mayor vigor al momento de cruzar las fronteras existentes entre el yo y el otro. Estas piezas o estas formas, pueden estar en la novela y la tragedia. Ellas nos ofrecen la posibilidad de pertenecer solidariamente a otras formas de vida, a otros contextos, a otros estados del ser. Posibilidad que, al mismo tiempo, nos hace poner en juego nuestro lugar en el mundo. Y ese poner en juego significa, entre otras cosas: canales de transmisión inéditos; una partida a muchas manos entre la legibilidad e ilegibilidad del yo y del nosotros; la fragilidad de nuestras vidas y la estela de caos y suavidad en que nos movemos; la adquisición de una nueva consciencia; la renovación de nuestra percepción del mundo, de sus placeres y sus calamidades; la posibilidad de despojarse de máscaras, trajes, vestidos y de circunstancias externas vulgares y despreciables; lo difícil que es poner en concordancia a nuestros pensamientos, emociones y sentimientos, una vez la desgracia se presenta en nuestras vidas; distanciarse del lenguaje cotidiano, salpicado de estupidez y de indiferencia; saber que la vida no es enteramente nuestra; que ningún tiempo, el de la vida y el de la muerte, se muestra claramente; que la proximidad de mi muerte no es el fin del mundo y que, por extraño que parezca, ni siquiera el fin del mundo, vendría siendo el fin del mundo. El espacio de reflexión

ofrecido por la novela y la tragedia, puede, parafraseando lo que escuché decir en una entrevista a David Foster Wallace: calmar a los perturbados, y perturbar a los calmados.³ Puede, depende de la disposición de cada individuo, ayudar a comprender el viaje, a menudo, contradictorio de la vida. El misterio que viaja con nosotros, con la vida y con la muerte, parece hallar sentido en la tragedia y la novela. Nuestro mundo, al menos una parte de él, tiene sentido con el arte. A través de esa entrega enigmática que se establece entre el lector y el escritor, los problemas del otro se transforman en mis problemas. La muerte del otro deja de ser un asunto tan ajeno, una vez se estrechan los lazos con esos desconocidos que suelen ser el lector y el escritor. Recordando a un profesor amigo que no conocí, la cuestión también podría explicarse con un silogismo que él gustaba citar e interpretar en clase, que decía: *Otros hombres mueren; pero yo no soy otro; por lo tanto no moriré. Esto puede gustarle a un muchacho. Más tarde en la vida aprendemos que somos esos "otros".*⁴ Lo que nos insinúa aquí Nabokov-que aquí me he tomado el gusto de llamar amigo, pues no podría llamarlo de otra manera al sentirme parte de los afectados por la onda expansiva de sus palabras- es que, así como la vida es una continúa sorpresa, la muerte puede ser una sorpresa aún mucho mayor.

³ Entrevista realizada allá en el año 2003 por el canal de televisión alemán Zweites Deutsches Fernsehen, dividida en nueve partes, fácil de encontrar en cualquier página de internet, en la cual el escritor norteamericano habla sobre los muchos temas que solía tocar en las conversaciones con su amigo y también escritor, Jonathan Franzen: el miedo al silencio, la necesidad de ruido y la adicción a la esclavitud comercial por parte del ciudadano norteamericano, la literatura comercial, la dificultad para familiarizarse con una alta cultura, la lectura, los posibles giros a la educación, etc.

⁴ Vladimir Nabokov, *Pálido Fuego*, Editorial Anagrama, Pág. 167.

2.

Estamos escindidos. Al parecer, algo más que el cordón umbilical fue cortado de nosotros en los primeros minutos de vida. Una parte de nuestro ADN parece decirnos al oído: separación, escisión, distancia, supresión. El rasgo distintivo, ese por el cual podemos distinguarnos de los muertos, aparentemente, es el hecho de estar separados de nuestros compañeros de ruta. Sólo los muertos pueden permanecer en comunión. Mientras tanto, mientras jugamos un papel “acá”, y obtenemos un reconocimiento de los que están de éste lado, se hace imposible desnudar esa parte vulnerable que han demostrado los que están “allá”. No obstante, y a pesar de que la norma de los que están acá consista en olvidar a los que respiran con dificultad, a los que agonizan, y a los que están “allá”, hay algunos outsiders que, como Nabokov, han podido reflexionar a tiempo que, tarde o temprano, para bien o para mal, haremos parte de ese “allá”. Que, por extraño que nos parezca, somos mitad huesos mitad polvo, mitad ciudadano mitad fantasma, mitad vida mitad muerte. Y que han encontrado, en la escritura, una forma de hacernos despertar de esa modorra aplastante conocida como razón (también conocida como historia de la sinrazón y del sin sentido, cuya máxima o frase slogan podría ser: estamos vivos y basta). Ese reconocimiento del valor de la vida, y de aquellos que se nos han adelantado en la partida, están plasmados tanto en la tragedia como en la novela. Así, al aventurarnos en la lectura de *Nunca me abandones*, nos adentramos en la de historia de los niños formados en el internado de Hailsham, una suerte de Kinderheim 511 con dimensiones aún más monstruosas o más cercanas al mundo que habitamos en la actualidad. Es en Hailsham, un internado que incentiva las artes en sus estudiantes y reina un ambiente de cordialidad –pero también de distancia–entre profesores y alumnos, donde las vidas de Kathy, Tommy y Ruth, se entrecruzan. ¿Triángulo amoroso? ¿Ménage a trois? Tal vez. Puede decirse que sus miradas destilan amor, o al menos que, entre los tres, hay amor, amor en cantidades ingentes. A través de la mirada al pasado de Kathy H, conocemos el otro lado del internado, un espejo de

nuestra “sociedad saludable”. Conocemos el día en que a los niños del internado conocen, en medio de una lluvia torrencial, a través de una temblorosa maestra Lucy, el porqué están en Hailsham. O como literalmente dice la maestra Lucy Wainright: *Eso que se os ha dicho y no se os ha dicho*.⁵ Mientras fuera de los muros del internado, los niños tienen derecho a convertirse en profesores, científicos, escritores, deportistas, periodistas, médicos, recogedores de basura, conductores de autobuses, estrellas de cine los niños de Hailsham están destinados a cumplir con una cita, y si corren con suerte, con un número de cuatro citas. Aquello que están obligados a donar, los niños del internado Hailsham, antes de llegar a la de treinta años, son sus órganos vitales. Conocemos la relación que mantienen Tommy y Ruth durante sus años de adolescencia, y la mirada de Kathy alrededor de sus dos amigos de infancia, mientras escucha una y otra vez el disco *canciones para después del crepúsculo* de Judy Bridgewater, específicamente la tercera canción *Nunca me abandones*: <Oh, baby, baby...Nunca me abandones...>⁶. Y junto a las cadencias de la música de Judy Bridgewater, Kathy se recuerda deslizándose a lo largo y ancho de su habitación abrazada a un bebé imaginario. Imágenes de los primeros años en Hailsham, florecen fulgurantemente en la memoria de Kathy, y así regresan los días del saldo, (días en los cuales podían obtener objetos del exterior dependiendo de sus creaciones y vales obtenidos a través de éstas), sus jornadas de intercambio (donde los niños del instituto podían intercambiar sus poemas, pinturas, bocetos, cerámicas y demás creaciones) y claro, también las viejas historias, los rumores de la existencia de Norfolk, el lugar donde iban a parar todos los objetos perdidos del instituto y de los habitantes de los rincones más insospechados de toda Inglaterra, la historia del niño que murió electrocutado al intentar huir de Hailsham y el espíritu de la niña que se paseaba por los bosques del instituto pidiendo ayuda a los nuevos niños que entran a formar parte del proyecto Hailsham, entre muchas otras historias, casi todas creaciones de la siempre inventiva Ruth. El

⁵ Kazuo Ishiguro, *Nunca me abandones*, Editorial Anagrama, Pág. 108.

⁶ *Ibid.*, p. 94.

tiempo pasa, y en una de las pocas excursiones de los tres amigos fuera de los terrenos de las cottages, se enteran de una de las historias del internado que han dejado atrás. Según la pareja de amigos por la cual conocen la historia, Chrissie y Rodney, ambos veteranos de las Cottages, podía haber una postergación de las donaciones, si dos antiguos estudiantes de Hailsham estaban enamorados, y podían probar al internado la autenticidad de ese amor. Pocos años después de conocer la historia, Ruth y Tommy reciben su primera citación. Consiguen sobrevivir. Apenas pueden mantenerse en pie luego de la primera intervención. Ruth, cree que es momento de afrontar una situación que los tres se han encargado de callar durante años. Pocos días antes de la segunda intervención, en el último paseo realizado por los tres amigos, Ruth confiesa a Kathy el amor que Tommy siempre ha sentido por ella y el temor a perderlos a ellos, a Tommy y Kathy, si la verdad era revelada. Ruth muere en la segunda donación. La pareja comienza a vivir lo que pudieron haber vivido muchísimo tiempo atrás, y van en busca de la postergación. Hablan con Madame, la directriz del internado. Tommy muestra sus pinturas, rememoran los logros de Kathy cuando apenas era una niña, y solicitan la postergación. Madame guarda silencio. Gira su cabeza, al igual que los dos muchachos, hacia un rincón del gran salón. Es en ese momento cuando reaparece, ante la mirada llena de ansiedad y de sorpresa de los dos muchachos, la custodia Emily, una de las maestras más enigmáticas de Hailsham. Tal reaparición es interpretada por la pareja como una luz en la oscuridad. Las viejas inquietudes anidadas a lo largo de los años en el pensamiento de Tommy D. y Kathy H., reaparecen. La memoria habla y todos los temas son puestos sobre la mesa: los posibles, es decir, los modelos humanos que posibilitaban la existencia de los donantes; el temor de los profesores hacia los fenómenos que tenían como estudiantes en las aulas de clase; el rumbo prefijado de la vida de los donantes y su situación de simples peones; Glenmorgan House, Saunders Trust, Hailsham y las demás escuelas involucradas en la ética de la donación. Hablan de todo esto y más, hasta llegar al tema más apremiante en los corazones de Tommy y Kathy: las postergaciones. Nunca ha existido tal postergación, dice la ya muy maltrecha

maestra Emily. Pero y las obras de arte, protesta Tommy, todo eso, para qué, no existía acaso una galería. La galería no era para explorar sus almas, dice la mujer con solemnidad, era para saber si tenían alma. Abandonan el hogar de la directriz. Observan el cielo, que rápidamente se oscurece, y atraviesan la carretera desierta. No puede contenerse más. Necesita bajar del auto. Logra percibirlo antes de que él suelte palabra alguna. Tommy rompe en lágrimas y grita con todas sus fuerzas en medio del camino. Kathy lo abraza. Es un abrazo partido. Un abrazo partido entre el placer y la fortuna de haberse conocido, el amor que la vida no les permitió vivir, y el umbral que les fue negado atravesar juntos.

La novela de Ishiguro cuestiona las nociones de progreso creadas a partir de los avances científicos. La esperanza de vida aumenta en los países más desarrollados, en las clases sociales más altas, pero a qué precio. La ciencia respeta unas individualidades, pero a costa de cuántas otras individualidades pisoteadas, despreciadas, y cercenadas. Entre líneas puede leerse un tema ya tratado por Ishiguro en sus novelas *Pálida luz en las colinas*, *Un artista del mundo flotante* y *Los restos del día*, especialmente en ésta última, que es el temor a cuestionar nuestro lugar en el mundo. Luego de plantear este tema a través de Stevens, el mayordomo de Darlington Hall que se niega a llorar la muerte de su padre y al amor de miss Kenton por mantener las buenas costumbres y la altura moral en la mansión de Lord Darlington, Ishiguro reincide en el tema, esta vez, cuestionando el lugar que la ciencia tiene en el mundo. ¿Solo ficción? ¿Ciencia-ficción? No olvidemos que las ficciones nos permiten ver nuestras verdades más profundas. Tampoco se ha de olvidar que la ciencia corre peligro en manos de científicos. No olvidar que en manos de novelistas, poetas, y humanistas, los avances de la medicina, como puede verse en la novela del escritor japonés, puede despertar indignación frente a eso llamado “ética de la donación”. No olvidar que mientras se dicen estas cosas sobre la novela del escritor Kazuo Ishiguro, hay cientos de niños en las regiones marginales de Latinoamérica, África,

y Asia que están siendo asesinados para vender sus órganos vitales a los grandes laboratorios del primer mundo.

En Nathan Glass, el personaje principal de *Brooklyn Follies*, una de las más recientes novelas de Paul Auster, tenemos un ejemplo más de alguien que debe encarar a la muerte, pues se le ha diagnosticado un cáncer de pulmón. Contrario a los muchachos del internado Hailsham, a quienes la muerte les llega a muy temprana edad, Nathan ya es un sexagenario cuando la cita ineludible toca a su puerta. Pero el hecho de que sea un hombre en esa edad considerada como la entrada en la vejez, no hace a Nathan menos vulnerable frente a la desintegración de sus ilusiones y a la impotencia sentida por todo hombre una vez llega el momento de adentrarse en el mundillo de la medicina. La noticia de que no le quedan muchos meses de vida, llega a Nathan acompañada de otros factores, como la separación con Edith, la mujer con la que ha compartido sus últimos treinta años, el distanciamiento cada vez más notable con su hija Rachel, entre muchos otros hechos que bien podrían servir para acelerar su encuentro definitivo con la muerte. Es entonces cuando Nathan se pregunta: ¿Y por qué no haces algo por tu vida derruida? Así, Nathan empieza a escribir el libro sobre el desvarío humano, el cual escribe entre papeles sueltos, recibos vencidos, servilletas, y-tal como hace el mismo Auster en *Creía que mi padre era Dios*- divide en diferentes secciones: deslices verbales, percances físicos, meteduras de pata, etc. Pero a contar sus desgracias, transformarlas en otra cosa en papel, no es a lo único a lo que se dedica Nathan Glass. Comprende que ningún deseo está más lejos de él que el querer dejar de lado su pasado y el rastro de su familia, y emprende una nueva aventura. Va en busca de su sobrino favorito, Tom Wood, el brillante estudiante de literatura que, por cuestiones del azar y de golpes que le había asestado la vida, dejó los estudios y sus deseos de ser escritor, en la cloaca. Sí, el mismo Tom Wood, que años atrás escribía ensayos magníficos sobre Edgar Allan Poe, Henry David Thoreau y Nathaniel Hawthorne, despertando todo tipo de impresiones entre profesores, alumnos y alumnas de la universidad de Cornell y

de la universidad de Michigan, ahora se dedica a recorrer las calles de Brooklyn en un taxi convertido en un ex aspirante a catedrático, ex aspirante a escritor, ex sobrino predilecto, ex sensación universitaria. Nathan, conmovido y con la bronca adentro por la manera en que la vida se había comportado con Tom, decide hacer algo por su sobrino, quien vive sin ninguna ambición. Treinta años no es edad para andar renunciando a todo, y menos al amor, le dice Nathan a su sobrino. La carne es débil decía un poeta francés y...Ni siquiera él, separado, dentro de muy poco sesentón, ha renunciado al mundo de los afectos. Y así como ayuda a Tom a caminar más tranquilo, ayuda a dar un giro a la vida de Aurora, su otra sobrina huérfana, hermana de Tom, quien cayó en el mundo de los films pornográficos, de la prostitución, la drogadicción, del baile top-less, de las violaciones múltiples, y por todas las escalas de la degradación de la mujer, del ser humano. De igual manera, ayuda a Lucy, la pequeña hija de Aurora que ha caído en un obstinado y razonado mutismo. La niña, antes que seguir compartiendo techo con la versión sumisa y abnegada de Aurora y su nueva pareja, un adinerado fanático mormón, prefiere ir en busca del tío Tom y del buen Nathan Glass. Nathan, ante la proximidad de su muerte, consigue hacer un examen de su vida y con esto, dar un giro a sus prioridades. Consigue ver que no hay un mundo, sino infinitos mundos confluyendo en esta tierra, en el interior de nosotros. Logra ver, mediante el cambio o el giro que se da en su interior, que de nosotros depende el cómo queremos seguir viviendo. Nuestro deber, parece sugerirnos Nathan, está en explorar las grietas y las distintas posibilidades que se abren en un suceso, aparentemente, sin trascendencia alguna. En el actuar de Nathan, en el valor y el coraje de Nathan, el lector puede ver que el mundo no es sino que se crea con cada estremecimiento que da sentido a la vida.

Samuel Beckett apuntaba una vez: *siempre me ha entristecido reincidir, pero la vida está hecha de reincidencias, al parecer, y la misma muerte debe ser una*

*especie de reincidencia, no me sorprendería lo más mínimo.*⁷ De reincidencia parece estar hecha la vida de Filoctetes, esa suerte de archiabuelo de Molloy, el personaje de la celebrada novela de Beckett. De reincidencias y descomposición. El problema para este personaje memorable de la tragedia de Sófocles está, como en nosotros, no tanto en lo que le pasa, sino en no saber muy bien qué hacer con eso que le sucede. Algo similar se da con Ulises y su deseo de protagonismo, pues, en gran medida, es incapaz de reflexión sobre lo qué es él y lo que no es. Ulises, de quien se puede decir que es la contrafigura de Filoctetes, tampoco está seguro de cómo vivir ni de cómo enfrentarse a la pregunta sobre la muerte. Ambos son demasiado egocéntricos como para cuestionar su posición. Ulises, en su condición de gran héroe, no puede, pues han de esperarlo condecoraciones. Mientras el gran héroe está centrado en esto, Filoctetes, por su parte, está ocupado en contarle a una caverna su desgracia: su cojera, la putrefacción, la inmundicia de su pierna y el asqueroso olor que ésta despide, su soledad, y la espera desgraciada de lo único que puede esperarle ya, es decir, la muerte. Pero, en el caso de Filoctetes, no sólo se trata de una espera más, sino de un inmenso deseo por ver realizada una plegaria hasta el momento incumplida. Cuanto más pronto llegue la muerte, mejor para Filoctetes. Hay algo en común entre Ulises y Filoctetes: ambos dan cortes sobre el vacío. Ulises con la espada y Filoctetes con el arco y las flechas. No obstante, hay algo que los distancia, y es el interés mostrado por el coro por uno de ellos. El coro acompaña en una batalla aún mayor que la mismísima guerra de Troya a Filoctetes: reflexionar sobre la vida. Así, en las intervenciones del coro, podemos ver fragmentos semejantes a los mejores versos de Shakespeare por cuánta emotividad suscitan en el lector: *Tú ciertamente, tú ciertamente lo has querido así, ¡oh muy infortunado!, no te viene esta desgracia de otra que tenga más poder; pues cuando podías pensarlo, escogiste la peor suerte en vez de la mejor.*⁸ Y entiende, entiende bien, que en tú mano está el librarte de esta desgracia; pues es lamentable alimentar una dolencia

⁷ Samuel Beckett, *Molloy*, Editorial Círculo de lectores, Pág. 76.

⁸ Sófocles, *Tragedias, Filoctetes*, Editorial Edaf, Pág. 447.

*y no comprender la inmensa pesadumbre que consigo lleva.*⁹ La ferviente espera de Filoctetes por la muerte y su adicción a contar su deseo una y otra vez a las paredes de la caverna en la cual se ocultaba del mundo exterior, junto a su desconcierto posterior al volver sobre el tema de la muerte, una vez su misión y reivindicación con el mundo ha llegado a consumarse en un logro libertario por todo lo grande, nos recuerda al tripulante Marlowe, cuando reflexionaba, en medio de la fatiga y el recuerdo del corazón de las tinieblas, sobre la vida y la muerte: *¡Mi destino! ¡Es curiosa la vida..., ese curioso arreglo de la lógica implacable con propósitos fútiles. Lo más que de ella se puede esperar es cierto conocimiento de uno mismo..., que llega demasiado tarde..., una cosecha de inextinguibles remordimientos. He luchado a brazo partido con la muerte. Es la contienda menos estimulante que puedan imaginar. Tiene lugar en un gris impalpable, sin nada bajo los pies, sin nada alrededor, sin espectadores, sin clamor, sin gloria, sin un gran deseo de victoria, sin un gran temor a la derrota, en una atmósfera enfermiza de tibio escepticismo, sin demasiada fe en los propios derechos y aún menos en los del adversario. Si tal es la forma de la última sabiduría, la vida es un enigma mayor de lo que alguno de nosotros piensa.*¹⁰ La vida es reincidencia. La muerte es reincidencia, palabra de Beckett.

⁹ Ibid., p. 448.

¹⁰ Varios Autores, Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, Cuentos memorables según Jorge Luis Borges, Doce grandes relatos de la literatura universal, Punto de lectura, Pág. 202.

2. RELACIÓN NOVELA Y TRAGEDIA E INTERTEXTUALIDAD.

1.

Hacia el final de la poética, o de lo que nos ha llegado de ésta, Aristóteles no deja pasar desapercibida la relación entre la epopeya y la tragedia. Para el estagirita, si bien la tragedia es superior a la epopeya como género literario y quizás como expresión artística, no debe eludirse aquello que las asemeja y las distancia, pues gracias a esto podemos denotar que, si bien son diferentes, no son tan opuestas como parece en una primera aproximación. Entre las diferencias que señala Aristóteles en la poética, podríamos resaltar la forma en que al lector le llega lo que se está contado o transmitiendo en la obra. Mientras que la tragedia se expresa de forma directa y en primera persona, la epopeya no es lineal, ni se ciñe a un único argumento. Aristóteles se adentra aún más en la parte de la composición y nos dice que, a diferencia de la epopeya, que es polimétrica, la tragedia adopta como metro el hexámetro. Otras diferencias podrían estar en factores como lo extraordinario, lo inesperado y lo maravilloso, que Aristóteles considera propios de la tragedia. No obstante, y a pesar de que el mismo Aristóteles hace tales diferencias, también nos dice que la tragedia presenta a sus espectadores muchas tramas y que, factores como lo extraordinario, lo inexplicable y lo maravilloso, son propios de la epopeya. De estas diferencias podemos insinuar que bien las distancias pueden ser las semejanzas, o los defectos las virtudes y viceversa, o también, que Aristóteles, al igual que otros pensadores griegos, era más flexible que nosotros en lo que decía y escribía, de manera que revisaba, se contradecía y se corregía constantemente. Y así, borraba, escribía, volvía a leer, y reanudaba la escritura.

En otra parte de la poética, Aristóteles remarcaba como factores en común entre la epopeya y la tragedia que ambas debían causar placer en el espectador y que en las dos debía presentarse un inicio, un nudo y un desenlace. Aspectos en común de los que, en nuestros días, difícilmente podemos desligar del teatro, de la novela e incluso del ensayo. La razón de tal irrupción, de la no exclusividad de determinado aspecto o de una característica en un género literario y demás, obedece a que cada día se hace más difícil hallar unos límites para la construcción de una novela, un cuento, o un ensayo. De repente, la novela que estamos leyendo puede transformarse en un ensayo, pasar a integrar elementos teatrales sacados de las obras de Shakespeare o de Beckett, o también, convertirse en un juego, en donde los autores se convierten en personajes, los personajes principales de una novela se convierten en secundarios en otra, los grandes héroes se convierten en seres decadentes, y las historias que creíamos desgastadas, nos son contadas de una forma totalmente nueva y distinta. La voz en primera persona, de súbito, puede empezar a convivir con cientos de voces y personajes que desde diferentes escenarios hablan en primera persona. Y así como no hay límites en la voz, pues bien una novela puede escribirse con varios personajes que hablan en primera persona, o también, con la vida de un personaje que nos llega en primera, en segunda y en tercera persona, tampoco hay límites en la cuestión del tiempo. La vida, por decir algo, de un David Copperfield, no es contada a la manera que lo hace Dickens, sino que va de atrás hacia adelante, de manera que primero nos son contados los rompimientos y las decepciones en la amistad y en el amor, para pasar a leer, en el capítulo siguiente, cómo empezaron tales relaciones.

Trazar límites, como lo demuestran los críticos literarios o los mismos novelistas que ejercen el papel de críticos, es un asunto muy complicado, que cada vez se dificulta más. Pero gracias a esa dificultad, a esa apertura, y a ese salto que han dado algunos de los escritores de la segunda mitad del siglo diecinueve y de todo el veinte, se ha permitido a los lectores el goce de novelas de la altura de *Los*

inocentes, La Guerra y la paz, La flecha del tiempo, El testigo, Verano, El ruido y la furia, Los detectives Salvajes, El mal de montano, Sunset Park, Invisible, La epopeya de los miserables, entre muchas otras. Luego de señalar las dificultades para trazar límites en los diferentes géneros literarios, nos preguntamos ¿A qué vienen todas estas alusiones? ¿Qué papel vendría a tener la novela con lo que se venía diciendo acerca de la relación entre la epopeya y la tragedia de la que nos habla Aristóteles en su poética? De la primera, intentaré decir algo en el capítulo siguiente, y de la segunda, para no quedar debiendo todo al lector, puedo decir que la respuesta está en la misma Poética de Aristóteles, en el capítulo veinticuatro, cuando nos insinúa que la epopeya halla su mejor y legítima heredera en la novela. Al igual que la epopeya, la novela puede ser mucho más extensa que una tragedia, presentar diferentes acciones ocurridas en un mismo tiempo, y ser narrativa; y mientras que una tragedia, a causa de una extensión mayor de lo común, puede decaer en intensidad ante un espectador o un lector, la epopeya y la novela, no. A manera de ejemplo sobre esto último, se pueden mencionar las dos epopeyas homéricas, *La Ilíada* y *La Odisea*, cuya lectura resulta un manjar de principio a fin. Y claro, también en novelas que, pese a su extensión, no pierden su intensidad, como es el caso de la trilogía de *Tu Rostro Mañana (Fiebre y lanza, baile y sueño, veneno y sombra y adiós)* de Javier Marías y la trilogía autobiográfica (*la lengua salvada, la antorcha al oído, y Juego de ojos*) de Elías Canetti, *2666* de Bolaño, *David Copperfield* y *Los papeles póstumos del club Pickwick*, de Dickens, *El hombre sin atributos* de Musil, todas ellas obras que, a pesar de las más de mil páginas que las componen, no dejan de sorprender y de provocar un goce inmenso al lector en cada una de sus páginas. En estas novelas, así como en las piezas de los principales exponentes de la tragedia griega, es decir, Esquilo, Sófocles, y Eurípides, podemos imaginar ser otros, ponernos en el lugar de esos otros ante las situaciones y las relaciones conflictivas con las cuales se tienen que enfrentar, y de esta forma, despertar una sensibilidad dormida, tomando una posición y haciendo una interpretación con respecto a lo que allí se nos presenta. Interpretación y encuentro con otros sentidos que, por otro lado, nos

permiten ver el mundo de otra manera, descubriendo encanto y belleza donde nos parecen inexistentes, y rincones oscuros allí donde una serie de gestos, en compañía de una sala de montaje, presentan un mundo carente de grietas o manchas humanas.

En resumen, obras en las cuales podemos ver reflejos de aquello que se estremece en nuestra vida interior: nuestras experiencias secretas; la amistad en la distancia; la espera de lo que nunca llegó; cómo llegamos a convertirnos en lo que somos; la búsqueda de nuevas tierras y otros aires, intentando hallar una mejor forma de vida, y el encuentro con la perdición; el paso de la angustia a la consternación y a nuevas desventuras; la aventura más grande de nuestras vidas, que nos asalta en una hora inesperada y nos insinúa que en cualquier lugar hay una aventura y siempre se ha de estar dispuesto a enfrentarla; la sorpresa detrás de los velos del amor y de la espera; el amor como una plataforma en la que conviven la humillación y el engaño; el aceptar a otro individuo ocupando un lugar que considerábamos nuestro; el descubrir que ni el amor ni la espera pierden sus encantos cuando lo que amamos y esperamos se alejan, pues de lo que nos enamoramos es del estar enamorados y del estar a la espera; los riegos de la insolencia ante los poderosos; la cruz que ha de llevar aquel que alce su voz contra juicios llevados por la ira; los maltratos y los tropiezos con la justicia; la indignación ante la forma de administrar justicia de quienes ostentan el poder; la escritura como una forma de escapar a restricciones y prohibiciones; la escritura como una forma de encontrar un lugar en el mundo; la invención de una historia antes de ser atrapado por las llamas y las sombras del caos; la batalla por el protagonismo y los delirios de grandeza entre la generación anterior y la siguiente y viceversa; el desgarramiento entre lo que quedó atrás y el futuro lleno de dudas que se abre; el velocísimo envejecimiento del tiempo; la pérdida del esplendor en los diferentes escenarios; la resignación de saber que todo seguirá igual sin nosotros; la muy esperada conversación entre los amigos que nunca pudo darse, porque la muerte llegó antes; el anhelo de estar una vez más con los ausentes; lo

extraño y enigmático de haber existido; lo trágico de empezar a conocer y a comprender a nuestros más queridos sólo cuando ya han partido de éste mundo; los lugares que se usaron y se desgastaron; los mundos que aparecieron y fueron precipitándose hacia al vacío, hasta desaparecer.

Dicho lo anterior, y una vez se han resaltado las consideraciones de Aristóteles acerca de la epopeya y la tragedia, y partiendo de que la novela es la heredera de epopeya, vienen una serie de preguntas: ¿Está presente la tragedia en la novela?, ¿En qué forma?, ¿Estamos hablando de una suerte de intertextualidad?, ¿Puede hablarse de una semejanza en la trama de una tragedia y en la de una novela?, ¿Hay puntos de conexión en la identidad alcanzada por ciertos personajes de la tragedia con aquellos que aparecen en la novela?, ¿Puede hablarse de *leit motifs* similares en el accionar de los personajes de uno y otro género?, ¿De hallar semejanzas entre una tragedia y una novela, bien sea en la trama, o en las situaciones a las que se tienen que enfrentar unos personajes, puede hablarse de una constante en determinado autor?, ¿Es esta constante o proximidad del autor, un acercamiento únicamente hacia la tragedia, o se trata más de un gusto por la intertextualidad?

2.

Para quien haya tenido oportunidad de leer *Perder teorías*, y otros ensayos en los que Enrique Vila-Matas habla acerca de la escritura y del papel del escritor, los cinco elementos que el escritor español considera esenciales para la construcción de la novela de este nuevo siglo que recién empieza a despuntar, quizás hayan sido pasados por alto. No obstante, y a pesar de que Vila-Matas nos dice que cada teoría acaba una vez se termina una novela, y que el papel del escritor es el de sentarse a escribir y perder teorías, los elementos a los que hace alusión en *Perder teorías* deben ser observados de cerca. Los cinco elementos que aparecen

en *Perder teorías*, siguiendo el orden en que allí aparecen son: 1) *la intertextualidad*, 2) *las conexiones con la alta poesía*, 3) *la escritura vista como un reloj que avanza*, 4) *la victoria del estilo sobre la trama*, 5) *la conciencia de un paisaje moral ruinoso*¹¹, de los cuales, aquí se hará hincapié únicamente en el primero, sin negar el interés que me despiertan los demás elementos, pues en todos ellos reside una parte fundamental de lo que Vila-Matas advierte un poco más adelante, cuando dice: *Porque no nos engañemos: escribimos siempre después de otros.*¹² Por supuesto, no faltará el escritor que resulte ofendido ante tal afirmación, y grite a los cuatro vientos que, al menos en su caso, considera intolerable compartir mesa con plagiarios o gente que se sirve de otros para escribir. Pero ante esta objeción cabe parafrasear mal a Vila-Matas, y decir: tranquilo, antes de que objetaras eso, alguien ya lo había hecho antes. Pasa la página y allí encontrarás lo que decías con tanta euforia, probablemente mejor escrito y mejor argumentado. Después de todo, son pocos los escritores que al ir a su estudio a trabajar, digan, como Lawrence Sterne, hora de ir a plagiar, o los que como Borges, sientan más orgullo de lo que han leído que de lo que han escrito.

Reconocer la intertextualidad, el hacernos conscientes de su existencia, es un proceso que para muchos puede ser una molestia sobre la que no vale pena ahondar, y que para sus mismos defensores, a menudo, se presenta como un tema demasiado enjundioso que los desborda y se sale de sus manos. No en vano, el novelista y crítico literario David Lodge, tras escribir una novela y hallar muchas similitudes entre su novela y muchos de los fragmentos confesionales de Kierkegaard, reflexiona: *Se me ocurrió que tal vez hubiera escrito una novela más Kierkegaardiana (en un sentido puramente genérico) de lo que yo mismo era consciente. La intertextualidad es a menudo un elemento tan inconsciente como consciente del proceso de creación.*¹³ No obstante, y si bien para muchos

¹¹ Enrique Vila-Matas, *Perder teorías*, Editorial Seix Barral. Únicos, Pág. 28.

¹² *Ibid.*, p.32.

¹³ David Lodge, *La conciencia y la novela*, Editorial Península/Atalaya, Pág. 238.

escritores puede resultar conflictivo el hecho de terminar la última frase de una novela que le ha tomado tres años en escribir y seguido de esto, en busca de un descanso, se sienta en su sillón a leer una novelita tomada al azar de la biblioteca, y, ¡oh verbigracia!, se tope con una obra que parece una versión mejorada de la novela que acaba de escribir, hay que resaltar que también se puede jugar con la intertextualidad. ¿Cómo jugar con la intertextualidad?

A la manera de un Enrique Vila-Matas, quien señalando frases suyas como si fueran de Shakespeare, inventado entrevistas a escritores y actores famosos, dando otros rumbos a capítulos memorables de la literatura universal, poniendo en boca de algún amigo crítico literario palabras tomadas de alguna obra olvidada, haciéndose pasar por otros, ha logrado burlarse de la crítica más posesionada del mundillo literario y desmitificar un poco la cuestión de las citas literarias. Y al mismo tiempo, creando una literatura que rinde tributo a los titanes, a los clásicos, y a los nunca reconocidos por una casa editorial, sin olvidar la enseñanza fundamental de que lo importante en la literatura, es gozar de la experiencia misma de escribir. A la manera de Roberto Bolaño, que en *Amuleto*, en la voz de Carlos Coffen Serpas, retoma a Orestes, (para mí el gran protagonista de la trilogía *La Orestíada*, además de ser uno de los grandes representantes del clásico drama griego de la lucha del hombre contra sus circunstancias), y nos cuenta un paréntesis que posiblemente sea del agrado de los lectores de Esquilo, de la tragedia griega y de la mitología griega en general; y claro, también del agrado de Auxilio Lacouture, la interlocutora de Carlos Coffen Serpas. El paréntesis que Coffen le relata a Lacouture viene después que Clitemnestra y Egisto han sido asesinados por las manos de Orestes; lo dicho por el oráculo se ha cumplido, y una Argos derruida ha pasado a manos del legítimo heredero de Agamenón. Aparentemente, el alba que ha de despuntar sobre ésta nueva Argos, ha de traer un sendero de verdad y justicia impensable en otros tiempos. Pero como dice ese viejo refrán: la familia es un problema tanto si se la tiene como si no se la tiene. Tal y como era de esperar, una vez Orestes volviera por sus fueros y

tomara el lugar que le correspondía en Argos, los seguidores del antiguo gobierno, el de Clitemnestra y Egisto, pasan a vivir una pesadilla salpicada de persecuciones, asesinatos y ríos de sangre. Todos los seguidores de Egisto buscaron refugio en otras polis, salvo Erígone, la hermosísima hija que Clitemnestra y Egisto tienen en común. Orestes, no ajeno a los encantos de la jovencita más bella de todo Argos, y, probablemente, una de las más bellas de toda Grecia, queda prendado del esplendor de su hermanastra. El nuevo rey de Argos, el respetadísimo Orestes, siente la debilidad de la carne, y rápidamente se enamora. Cada noche, va a la habitación de Erígone y copulan como sólo los menores de veinte años pueden hacerlo. Y con el pasar de las noches, Erígone queda embarazada. Entretanto, corren voces. La noticia llega a oídos de Electra y los problemas del nuevo rey van en aumento. La criatura que nazca del vientre de Erígone llevará en su cuerpo la sangre de Egisto, y no hay nada que cambie ese hecho. La palabra de Electra pesa, y Orestes no quiere despertar el encono de su hermana. Debe hacer algo, cualquier cosa antes de ver a Erígone y a su futuro hijo perecer ante sus ojos. Luego de largas conversaciones, Orestes logra convencer a Erígone de que la única alternativa para seguir viviendo está en dejar la ciudad, y la ve partir, acompañada de un hijo aún por nacer y un guía, encargado de ponerla a salvo de la vengativa Argos. Coffen interrumpe su relato en ese tramo de la historia. Se hace un silencio. Auxilio, ante la mirada al vacío de Coffen, se dice que la velada ha terminado, pero su mente se dispara, e imagina que el hijo de su querida amiga Lilian Serpas, el joven Carlos Coffen Serpas, es una versión moderna de Orestes, y ella, una nueva versión de Erígone, y que, quizás, cuando el joven abra la puerta del departamento y le diga que ha llegado la hora de partir, ella sentirá un peso descomunal en su vientre, tan grande y abrumador como un rompimiento en la historia, y caminará por las calles de México con un desamparo similar al que tuvo que sentir Erígone cuando tuvo que despedirse de Orestes. Cuatro sombras trágicas son consumidas por una Grecia ruinosa y un D.F infernal. Cuatro figuras abarquilladas en el légamo de las pesadillas belanianas. Cuatro personajes perdidos en la densidad de un pasado

que transcurre. Hay una próxima estación en el relato, pero ha de ser atravesada por los vericuetos de la mudez, la sordera, y la ceguera. Un silencio excesivo se despliega sobre el escenario y las infinitas posibilidades que suscita ese silencio, dan paso a la necesidad de palabras. En el amor, parece querer insinuar la historia de Lacouture con Coffen y de Erígone con Orestes, todos somos principiantes. Tan pronto se empieza a pensar en él, a reflexionar sobre él, sobre el amor, un vendaval galopante aparece para destruir todo lo que creíamos que era el significado de ese sentimiento. Pero con todo y lo doloroso que puede resultar el paso de ese vendaval, se puede decir que su paso galopante es un aliento esperanzador, pues nos enseña otra perspectiva del amor. Nos muestra la importancia de: darse a otros, pero también de entregarnos a nosotros mismos; del despego; del dejar de lado las respuestas definitivas; del descentramiento de nuestra visión del amor como única e inmejorable; de los muchos otros sentidos que posee el amor y que solemos despreciar en razón de esa ínfima parte que conocemos por nuestra simple y vulgar experiencia. Una vez Bolaño cierra este capítulo de su novela corta *Amuleto*, recordamos a una de las más fervientes admiradoras del escritor chileno cuando remarcaba, con ocasión de la recepción del prestigioso premio alemán de literatura Friedenpreis, lo siguiente: *Una de las tareas de la literatura es formular preguntas y elaborar afirmaciones contrarias a las beaterías reinantes. La literatura no sólo ofrece mitos sino contramitos, al igual que la vida ofrece contraexperiencias: experiencias que confunden lo que creías creer, sentir o pensar. La literatura puede adiestrar y ejercitar nuestra capacidad para llorar por los que no somos nosotros o no son los nuestros*¹⁴. Y así como Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas, son muchos los ejemplos que se podrían mencionar sobre escritores que, acompañados de los ecos de otras obras - jugando con la intertextualidad, reconociendo que a la escritura siempre se llega tarde, equivocándose y traduciendo mal lo escrito por otros-, han abierto nuevos horizontes en la literatura. ¿Hacia dónde se han abierto esos horizontes? Hacia múltiples direcciones, así como viene abriéndose esta parte correspondiente a la

¹⁴ Susan Sontag, *Al mismo tiempo-Ensayos y conferencias*, Editorial Debolsillo, Pág. 208.

intertextualidad, que no ha respondido directamente a las preguntas que se dejaron suspendidas en el capítulo anterior, sin desconocer por esto que, desde otros ángulos y otras perspectivas ya se han insinuado unas posibles respuestas a muchos de los problemas que se planteaban en esas preguntas. Sobre la primera, que consistía en determinar si la tragedia está presente en la novela, podemos decir, con derecho a errar, que sí, al menos en parte. En la correspondencia entre las tramas, en las desventuras a las que se tienen que enfrentar los personajes de la tragedia y la novela, en la forma como los personajes se relacionan con la desgracia, en la identidad casi de sangre entre los personajes de ambos géneros literarios, podemos decir que hay puntos de conexión que cualquier lector puede hilvanar. Pero cuando hablamos de un aspecto como la forma en que está construida una tragedia y una novela, debe contestarse con un no rotundo. Pues, como deja ver claramente Aristóteles en la poética, la tragedia se compone bajo unas reglas que ningún poeta trágico puede eludir, mientras que en la novela, -a pesar de los esfuerzos de algunos críticos literarios por trazar límites y ceñir la novela a unas reglas-, no hay nada que la detenga en su proceso de mutación, transformación y destrucción de la forma.

En otra pregunta,- y no sigo un orden, porque sin mayor intención ya respondí a cuatro de las preguntas en el párrafo anterior-, se soltaba la inquietud de saber si, cuando se habla de la intertextualidad en un autor, se trata del gusto del autor por la tragedia y la novela o se habla más de un gusto por la intertextualidad misma. Puede decirse que hay un poco de ambas cosas. Si se abre una novela de Enrique Vila-Matas, bien sea *El mal de montano*, *Bartleby* y *Compañía* o *Doctor Pasavento*, se puede denotar casi de inmediato que estamos leyendo a un hombre enfermo de literatura, en el que no escribe una sola persona sino muchas, de manera que podemos acusar un deleite o cierta debilidad del autor por la intertextualidad. Pero si hablamos de un Bolaño, amante de la forma de vida espartana, y en el cual las referencias a personajes de la tragedia griega y la mitología griega no se reducen a una obra en particular, (caso de *2666*, *Amuleto*,

Monsieur Pain) podemos hablar que, en efecto, hay una atracción del autor por el tema de la presencia de la tragedia en la novela y los personajes de la tragedia griega. Luego de esta breve ampliación de la máxima nooteboombiana: *escribir consiste en reagrupar lo que ya se ha escrito antes, uno siempre tiene en la mano cien escritores, aunque no lo sepa o no lo desee. A este respecto no hay nada que hacer*¹⁵, de este brevísimo episodio por eso llamado intertextualidad, eso que nos recuerda y nos recordará el ‘también’, el ‘pero además’, el ‘algo más’ del contexto en el cual estamos empantanados, queda un capítulo para intentar dar respuesta a las dos preguntas restantes, concernientes a hallar *leiv motivs* similares y puntos de conexión en la identidad alcanzada entre los personajes de la tragedia y de la novela, (además del retorno a la pregunta sobre la muerte y sobre cómo actúa ésta en los personajes), mediante el rastreo de estos aspectos, en el *Hipólito* de Eurípides y *El Maestro de Petersburgo* del premio nobel sudafricano John Maxwell Coetzee, en el capítulo III.

¹⁵ Cess Nooteboom, *En las montañas de Holanda*, Editorial Debolsillo, Pág. 131.

3. COETZEE, TRAS EL ORIGINAL DE DOSTOIEVSKI; EURÍPIDES, EMPANTANADO ENTRE MÚLTIPLES REFERENCIAS.

1.

Un hijo se levanta, lava su rostro con el primer grifo que encuentra abierto, observa su figura, libre de la suciedad que hacía cerca de una semana se venía cerniendo sobre ella, desanda el camino señalado, y llega, por fin, al hogar del que, sorpresivamente, fue expulsado hace tan sólo unos días. Una, dos, y tres veces toca con fuerza la madera, y no pasa nada al otro lado de la puerta. ¿Lo reconocerán, una vez haya cruzado la puerta y se encuentre del otro lado? ¿Habrá cambiado algo en su casa, en sus días de ausencia? No recula en su intento por saber qué ha ocurrido del otro lado, y ésta vez la puerta suena con mayor estruendo. Mientras la madera tiembla y suena con más fuerza, como si estuviera siendo pateada por un demente, los de adentro no hacen más que replegarse, sobrecogidos de miedo. Parece haber un desbarajuste en el cuadro que hacen los dos de adentro. ¡Es él, grita de alegría la mujer! El miedo que sintió en principio ha pasado a convertirse en euforia. Tan sólo ha empezado a bajar las escaleras, cuando el hombre ya ha tomado la decisión. Ha tomado el arma, la mujer ha terminado de bajar las escaleras, la puerta ha dejado de sonar y... ya saben qué viene después. Así va o creo recordar de esa manera el famoso cuento de William Wymark Jacobs, *Pata de mono*. ¿Qué familiaridad tenemos con el cuento del señor Jacobs? ¿Más allá de la desquiciada decisión de un padre de matar a su familia, qué hace tan escalofriante a esta historia? ¿Sobre qué otros horizontes despliega sus alas este relato? En primer lugar, debo señalar que los lazos que nos unen al cuento del señor Jacobs y quizás también lo más escalofriante de la historia, no se trata de otra cosa sino del rasgo demasiado humano que consiste en nuestro desprecio hacia los muertos. En segundo lugar, esto es importante, decir que la palabra desprecio debería estar escrita con

mayúsculas y con todos sus matices y derivaciones. En tercer lugar, señalar que, desde tiempo inmemorial hasta nuestros días, las escenas del cuento de Jacobs vienen repitiéndose una y otra vez en los más diversos contextos, años y continentes (quien enumera estas cosas, cree ciegamente en que, de haber abierto la puerta a la muerte, dejándola entrar a conversar un rato, permitiéndole jugar otro papel, podrían elaborarse otras tramas, quizás más interesantes). En cuarto lugar, decir que, desde Homero, los muertos parecen estar relegados. La ley para ellos parece ser ‘ustedes, allá’ ‘apartarse de nuestra tierra pobres miserables simulacros de hombres’ entre otras máximas que buscan y consiguen hacerlos sentir inferiores. En quinto lugar, afirmar de una buena vez: la muerte no es un lugar menor. La muerte, al igual que la vida, está compuesta de traiciones, desgarramientos, reminiscencias, sorpresas, cuestionamientos, y demás elementos que merecen cierta atención si dentro de nuestros deseos está el querer crecer, el querer ir más allá de lo que nos indica nuestro egocentrismo. En sexto lugar, remarcar dos cosas. La muerte, así como la obra de Eurípides, puede abrir pequeñas habitaciones a campos infinitos y grandes espacios a pequeños cubículos (mejor conocidos como apartamentos modernos del siglo XXI). La muerte, en la obra de Eurípides, viene acompañada de poesía, imágenes, plasticidad, y cadencias musicales (éste último añadido a manera de Bonus track), y es quizás la pregunta sin contestar más interesante de todas las preguntas subjetivas sin contestar. Séptimo. ¿La tragedia griega aventaja a la narrativa del cuento o de la novela? ¿Puede afirmarse que las diferencias entre novela y tragedia estriban en un juego de distancias entre autores y espectadores? ¿Podemos situar a un Williams Wymark Williams por delante de Sófocles o de un Eurípides? Octavo, como posible respuesta al séptimo punto. Según la escritora inglesa Virginia Woolf, mientras la narrativa es una pequeña habitación donde el niño prueba sus experimentos y practica sus trucos de lujo, la tragedia es el gran salón donde el gran acto ha de ser presentado y los espectadores han de estremecerse, o al menos esto es lo que entiendo cuando la autora de *La señora Dalloway*, dice: *Antígona y Ájax y Electra se comportan tal y como nosotros nos*

*comportaríamos si fuésemos fulminados, igual que todo el mundo se ha comportado siempre; y así los entendemos con mayor facilidad y más directamente de lo que entendemos a los personajes de los Cuentos de Canterbury. Estos son los originales, los de Chaucer, las variedades de la especie humana.*¹⁶ Como noveno punto, recordar que, antes de criticar a los cobardes padres de la literatura moderna, fue Eurípides el progenitor y artífice de los personajes padres de familia más coléricos y a la vez más fácilmente manipulables en situaciones confusas y que requieren reflexión. Constantemente, los personajes de Eurípides son asaltados por escenas imprevistas -a lo Godard-, en las cuales se les ve oscilar entre la torpeza y la nobleza. Quizás, uno de los motivos de esta cuestión risible y desafortunada, se deba al papel del coro, el cual, sin demeritar algunas intervenciones más que loables, luce muchas veces no como una voz llamada a traducir lo que se nos está contando en la tragedia desde una mirada más reflexiva y equilibrada, sino como la voz de un gran hincha de los equipos de fútbol terminados en United. En decimo lugar, advertir un revés y un estiramiento más de la frase bíblica que en los últimos años se ha venido pregonando como: no desear la mujer de uno al prójimo. El tono de broma podría retirarse y pensar en una traducción más acorde con la verborrea que se ha desprendido del recuerdo de un relato del escritor William Wymark Jacobs que perfectamente podría llevar el nombre de la muy criticada película de Jean Luc Godard de los años sesenta: *El desprecio*. Esa traducción más acertada bien podría ser: Añoramos a la esposa y a los hijos que no hemos tenido. Undécimo y penúltimo punto, volver sobre el problema de las fronteras entre los géneros literarios, y decir que después de Dostoievski e incluso algunos años antes de él, es difícil afirmar que el dramaturgo y el poeta tienen que lidiar con bestias más fieras que con las que tiene que vérselas el novelista. Duodécimo y último punto, apuntar dos cosas. En las dos siguientes historias, el desprecio cumple un papel de sumo valor. En la tragedia de Hipólito, hemos de chocar con un hombre no muy consciente de las máscaras detrás de las máscaras de la experiencia humana. Un

¹⁶ Virginia Woolf, *El lector común*, Acerca de no conocer el griego, Editorial Anagrama, Pág. 17.

hombre ciertamente engeguado por su creencia en la superioridad de unos altos valores desprovistos del alimento de la crítica, del paso adelante, atrás y a los lados que significa la disposición a cuestionar la vida. El personaje con que hemos de encontrarnos en esta tragedia bien podríamos decir que está acostumbrado a trabajar con desgarramientos cortos o cortes breves. Una serie de variables aparecerán en su camino para demostrarle que la máxima que conduce sus actos, la cual no parece ser otra que la muy conocida frase en las películas de gánsteres, no puedes salvarte a ti mismo salvando al mundo, resulta cuestionable. Componentes como el sexo y las palabras, que en la tragedia de Eurípides funcionan como instrumentos de la ceguera, en la novela de Coetzee resultan de gran ayuda para poder leer los movimientos del mundo. En *El maestro de Petersburgo*, podremos observar a un hombre abierto a escarbar sobre los distintos matices del desprecio filial. El pasado, ese tiempo al que tantos deciden decirle adiós o simplemente, ya no te necesito, será la antorcha que mantendrá iluminado el camino de este Dostoievski ficcional al que, justamente, lo que menos le sobra, es elpreciado tiempo.

2.

Petersburgo. Paisajes desposeídos de movimiento. Fuertes nevadas. Nieve y más nieve. Copos que caen sin cesar sobre calles y praderas. Un frío que pela, inaguantable. Fuertes ventarrones pasan a toda velocidad. Una tristeza feroz tuvo que haber invadido esta tierra en algún momento de la historia. Edificios pequeños y derruidos cubiertos de nieve. El mismo paisaje desde hace años. Nada parece moverse. Ni un alma en los alrededores. Un ciudad desalmada y sin memoria. Los muertos se asoman detrás de los vivos, sonrían, saludan, y vuelven a hacer parte de un mundo estático. Nadie con quien conversar sobre los hechos memorables que resultaron novedosos en un pasado no tan lejano. Una ciudad perfecta para enloquecer. Un lugar por el cual transitaron los grandes representantes de la

literatura rusa hace más de cien años. Tal vez, todo suceda de manera distinta en Petersburgo. Posiblemente, los rostros adustos, sin lozanía y sin brillo propio de los habitantes de esa ciudad no se deban a una población sin alma y sin memoria. Quizás, la memoria tenga un plus en esa ciudad, y no signifique otra cosa que la cúspide más alta a la que puede llegar el alma.

Un día, todo lector del autor de *Los hermanos Karamázov*, *Los demonios*, *El idiota*, *Crimen y Castigo*, *Memorias del subsuelo* y *Noches blancas*, debería ir o volver a Petersburgo. Por amor a Dostoievski, es importante emprender ese viaje, y con ello visitar un lugar trascendental en la vida del escritor ruso. Y si es posible, revisitarlo. Revisitar esa ciudad, como todos los rincones del país, supone la posibilidad de conocer muchas rusias. Está la Rusia de Antón Chejov, rodeada de matrimonios deprimentes e inconciliables y, en el mejor de los casos, efímeros; la Rusia embriagante, adictiva y dividida en muchas partes de Vladimir Nabokov, poblada de mujeres y niñas agraciadas con cabellos rubios, ojos azules y más de seis pies de estatura, además de Lolitas y nínfulas, copias o originales de la muy conocida Dolores Haze, subiendo sus faldas de colegialas, hasta dejar entrever sus bragas y repitiendo la escena una y otra vez, profesores universitarios sometidos a las constantes burlas de la sociedad, escritores caídos en desgracia, científicos excéntricos, pistas de hielo y algo de vodka; la Rusia de Gógol, refrescada por una prosa inteligente, llena de sátiras, humor y personajes risibles; la Rusia campesina, cristiana y en tránsito hacia una nueva educación de Lev Tolstói; la Rusia morfinómana de Mijaíl Bulgákov; la Rusia habitada por poetas de Pushkin; la Rusia sentimental, abandonada y de amores no correspondidos de Boris Pasternak y Marina Tsvietáieva, en la cual se escribió gran parte de la mejor poesía en prosa de todos los tiempos; y claro, también está la Rusia de mitad y fines del siglo veinte y principios del siglo veintiuno, circundada y contrastada por: mafias, trafico de drogas, alcohol, prostitutas, masajistas y bailarinas top-less, jóvenes suicidas de veintidós y veintitrés años que justifican su despedida del mundo con una carta de amor dirigida a Sophie Podolski, desgraciados que

recorren todo Rusia acompañados de una botella de vodka autoproclamándose zares de la patria, bares en los que se celebra ferozmente cualquier cosa, racismo en todo su esplendor, universidades infernales en las que prima e impera el aburrimiento, hijos de exiliados políticos a quienes les parece inexplicable el hecho de que sus padres hayan elegido ese país de mierda como un mejor destino para pasar el resto de sus días, cafés tristísimos en los que se reúnen los jóvenes que aún conservan cierta curiosidad hacia los libros y guardan algunas esperanzas de encontrarse algún día con los espíritus de Carson McCullers, Truman Capote y Ernst Hemingway, bibliotecas desvencijadas a punto de cerrar sus puertas, pobreza en cantidades ingentes, circos sobre hielo, canchas de tenis y centros deportivos de lujo.

Por fortuna para todos, existen diversas formas de visitar un lugar. En avión, en tren, en autobús, y si no hay cómo hacerse de un boleto por cualquiera de estos medios, todavía existen los libros. Estos últimos viajeros, aquellos que han optado por la literatura como forma de viaje, ciertamente los más desarrapados y despreciables en casi todos los círculos sociales al no tener un duro ni siquiera para visitar una tierra indeseable a la que deberían ir y jamás salir, poseen el arsenal de cultura, conocimiento y divertimento más amplio de todas las personas que por una u otra razón, han tomado la decisión de realizar un viaje a la ciudad de San Petersburgo, segunda o tercera ciudad en importancia de la madre Rusia. Entre las desventajas de emprender este viaje por medio de la literatura, debe señalarse que toda aventura del lenguaje resulta sumamente riesgosa para todos los que decidan hacer parte de ella, sin importar mucho el hecho de que se pertenezca al bando de los lectores, los escritores, los escritores que leen o los lectores que escriben. Sobre las ventajas (debería haber otra manera de denominar las ventajas, algo así como: deliciosa ironía, la cual vendría a consistir en una combinación de atributos y pérdidas) , cabe traer nuevamente a colación a Miss Woolf cuando valoraba a la lectura como la recompensa más grande que

cualquier hombre puede obtener en su vida¹⁷, y seguido del apunte de la escritora inglesa, destacar también la vinculación a partir de 1994 de John Maxwell Coetzee al catálogo de autores que han situado alguna de sus novelas o ensayo-novelas en la ciudad de Petersburgo con la publicación de la novela *El maestro de Petersburgo*. Gracias a esta obra, los lectores poseen un mapa más amplio y complejo sobre el aire huraño y enrarecido que se trasluce en los rostros viejos y jóvenes de los nativos.

Al examinar la cronología y las reacciones de quienes fueron jóvenes allá en 1870, tanto como los que lo fueron por allá en 1930, puede verse una marca muy profunda y quizás incorregible de un desquiciamiento colectivo. Revisando los comportamientos de los habitantes de ésta ciudad como de gran parte de Rusia, a lo largo de los años, puede destacarse lo déspota, absurdo y ridículo del gobierno Ruso al señalar a Vladimir Nabokov como un alguien dedicado única y exclusivamente a depravar a la juventud rusa, lo injusto del encarcelamiento a Dostoievski, la condena al exilio permanente de Viktor Serge, así como de tantos otros por considerarlos ciudadanos no gratos para la madre Rusia y sus futuras generaciones. En realidad, el gran crimen cometido por los intelectuales rusos, y que el gobierno ruso de alguna manera supo percibir, fue el haberse exiliado a edad muy precoz de esa patria llamada juventud, para así poder observar la jaula desde el lado de afuera, desde la literatura.¹⁸ Coetzee reorganiza este mapa

¹⁷ Hacia el final de *El lector común*, allá en la página 249 de la versión de Debolsillo, Virginia Woolf dice textualmente: Algunas veces he soñado, al menos, que cuando llegue el día del Juicio Final y los grandes conquistadores y juristas y hombres de Estado vayan a recibir su recompensa-sus coronas, sus laureles, sus nombres esculpidos indeleblemente en mármol imperecedero-, el todopoderoso se dirigirá a Pedro y le dirá, no sin cierta envidia cuando nos vea llegar con nuestros libros bajo el brazo <Mira, estos no necesitan recompensa. No tenemos nada que darles aquí. Han amado la lectura>.

¹⁸ Los biógrafos y estudiosos de la vida y obra de Dostoievski suelen afirmar que-todos coinciden en esto-, la condena impuesta al escritor ruso, se debió, fundamentalmente, a un crimen literario. Corría el año 1849 cuando, el joven y promisorio Fiodor Mijailovich Dostoievski, de veintiocho años, con un gran número de relatos, cuentos, novelas cortas y dos portentosas novelas en su haber (además de otras cuantas en proceso de gestación), junto a casi treinta jóvenes integrantes del

poblado de engaños, expiaciones, exilios, muertes, idas y vueltas, a través de la mirada de un Dostoievski que debe volver al pasado para reencontrarse consigo mismo, y, de alguna manera, explicarse el hecho de que, su hijo, un joven de veintidós años culto, sensible e inteligente (sumado a estos atributos o cualidades, debería remarcarse el profundo amor que mostraba hacia las letras, escribiendo casi a diario poemas, relatos y un diario fragmentado), que sabía bien cómo observar la jaula desde el lado de afuera, haya caído al otro, hasta finalmente ser destruido por los juegos, los trucos y las maquinaciones del mundo vivido dentro de la jaula. Otra de las ventajas de acompañar a Coetzee, en su lectura de Dostoievski, está en el hecho de que el viajar mismo adquiere múltiples significados. El viaje en Coetzee deja entrever la inexistencia de un camino y la aparición de caminos invisibles a través del andar.

El aproximarse al edificio gris en que Dostoievski pasó sus últimos años de vida en Petersburgo, en la novela de Coetzee, no resulta un mero andar hacia un edificio desprovisto de gracia como lo es para Leonid Tsipkin en su libro *Verano en Baden-Baden*, sino la aproximación a un recinto donde nuestro yo se transforma, se mezcla y de alguna manera se fusiona con el yo del escritor ruso. La narración del encuentro de Dostoievski con el cuarto de su hijo fallecido, consigue conmovernos más que las muertes aparecidas en los diarios o la visita a los cementerios donde han sido enterrados los personajes ilustres de la ciudad de Petersburgo. La muerte de Pavel Alexandrovich, hijo de Fiodor Dostoievski en la novela de Coetzee, no es una mera estadística. Pavel, alguien salido de las ficciones que transitan por la cabeza de un escritor sudafricano, posee su propia muerte ante la mirada de sus espectadores los lectores, y esto ya es mucho más de lo que muchos hombres consiguen al morir. ¿Qué hombre en la actualidad puede vivir su propia muerte? ¿Existe un quién al momento de fallecer? Se mata a Dios, al padre, a la madre, se constituyen otros círculos en los que también se ha

Círculo de Petrashevski, fue condenado a varios años de prisión por atentar contra la seguridad del Estado, o mejor, por haber leído públicamente la muy conocida Carta a Gógol.

de asesinar, sin darnos cuenta de haber matado lo más importante: al individuo. La muerte de Pavel conmueve porque entreteje o configura la muerte de una persona que se ha cuestionado su vida con la seriedad necesaria para contagiar a los demás de esa necesidad de ahondar y celebrar las viejas preguntas. Dostoievski, -un hombre por el que la vida parece transcurrir únicamente a través de una crisis a otra crisis cada vez mayor-con todo y lo perturbado que está al entrar en la habitación en la que vivió Pavel en sus últimos meses de vida, a pesar de la náusea que siente correr a lo largo y ancho de todo su cuerpo de pensar en su hijo rodeado por una encrucijada de jóvenes caníbales, no duda en abrazarse a todo cuanto rodeaba a Pavel en sus últimos días. El traje blanco, el escritorio, el jergón, las sábanas, los cuadernos, los lápices, la lámpara, la maleta tallada, las noticias extraordinarias recortadas de la prensa, todo cuanto posea el espíritu y el olor de Pavel, debe ser suyo. Si bien en todo Rusia impera la ley del retractarse, y en el caso de los escritores, de corregirse a sí mismos si eso que han dicho o han escrito desagrada al gobierno, en el caso personal de su hijo, no existe fuerza mayor que le impida romper con esa ley. Reflexionar, filosofar sobre Pavel y su muerte, poseen un matiz propio en la mente del padre desgarrado. La memoria de Pavel pasa a convertirse en el alma, en el espíritu de Dostoievski.

El imperio del engaño, del encarcelamiento, de la convivencia forzada-una de las subtramas de *Memorias de la casa muerta*¹⁹, obra en la que Dostoievski reflexiona sobre su experiencia de cuatro años de trabajos forzados en el presidio en una desoladora Siberia, consiste en mostrarnos que, aun cuando nos movamos de un lado a otro, de un bando a otro bando, es mejor saberse preso que estar sujeto a cientos de cadenas y no saberlo; es preferible golpear las paredes de una cárcel visible que la de una invisible- de la intriga policial, la imposición, la

¹⁹ Al momento de su publicación, la novela fue aplaudida y celebrada por lectores y críticos, mereciendo el siguiente comentario de Lev Tolstói: <No conozco libro mejor de toda la nueva literatura. No es el tono, sino el punto de vista lo asombroso: sincero, natural y cristiano. Es un libro bueno y edificante>. Fragmento extraído de la reciente presentación en español de *Memorias de la casa muerta* editada por Debolsillo. Ver página 32 de la edición señalada.

coacción y sus armamentos cargados de odio, son desplazados por un escritor decidido a explorar, incansablemente, todos los colores y matices que se ciernen sobre el tapiz de una memoria que pretende ser arrojada al vacío, hasta desaparecer en la oscuridad. Sólo así, mediante la reivindicación de la memoria, no habrá manera de abandonar a su hijo. Aún cuando en el sendero que conduzca a Pavel aparezcan personajes escabrosos y despreciables como Sergei Gennadevich Nechaev, no hay manera de hacerlo retroceder en su cometido de reconstruir el rostro de su hijo. ¿Cómo era posible que Pavel hubiese caído en la redes de un hombre indigno como Nechaev? ¿Pavel Alexandrovich, mandadero, peón y sabueso de Nechaev, desde cuándo, cómo y por qué? Nechaev, un joven lumpen conspirador perteneciente a la organización La Venganza del Pueblo, a quien parece no importarle hablar mal de sus compañeros de lucha, se refiere a Pavel en los siguientes términos: *En cuanto a su hijastro, estaba hecho de otra pasta, no tenía nada que ver con usted. No estoy seguro de haber sabido qué hacer con él. No tenía... ya sabe usted, no tenía lo que hay que tener. Esa es mi opinión valga lo que valga.*²⁰ *Yo no soy una tontaina como lo era su hijastro. Yo no me cuelgo a las personas que me oprimen. Me he hecho a mí mismo empezando desde cero. No hace falta que me esconda ningún padre. Si he de esconderme, el pueblo me esconderá.*²¹ Seguir al ser amado sin importar la niebla y el camino escabroso que haya que atravesar, como una suerte de Orfeo moderno, es la aventura más importante por emprender para el Dostoievski de Coetzee. Nuestra tarea, como lectores, está en intentar ser los mejores cómplices del escritor sudafricano mientras éste se hace de los pensamientos de Dostoievski y termina de efectuar el acto definitivo de transformarse en la mejor copia de ficción del escritor ruso. Participar en este trance, en esta perplejidad, de esta forma de intertextualidad entre dos autores, y reflexionar sobre tal relación, hacen parte de la aventura de leer *El maestro de Petersburgo*. La Petersburgo creada por Coetzee, ciertamente, resulta una ciudad más tentadora que esa que puede ser

²⁰ J. M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, Editorial Debolsillo, Pág. 178.

²¹ *Ibid.*, p. 214.

atravesada con unos cuantos miles de euros, una guía turística, un reproductor de música rayado con más de cien mil canciones que dicen lo mismo, y un grupo de amigos estúpidos que hablan sobre la estupidez del mundo en el siglo veintiuno.

3.

Estaba por hablar de la muerte, y terminé hablando de un viaje, las formas de emprender y de entender ese viaje. Al recapitular y hacer memoria sobre lo escrito, creo no haber perdido los hilos que me llevan a Petersburgo, a Trecene, y principalmente, a la muerte. Tampoco creo haber perdido la estructura y las coordenadas de redacción y escritura de este texto. Después de todo ¿de qué hemos hablado hasta ahora sino es de formas de entender el viaje entre la vida y la muerte, la nostálgica intertextualidad que se da entre ellas, y de la inmensa posibilidad que nos ofrece la ficción de construir lazos de hermandad en un territorio aparentemente inhabitable, como lo es aquel sobre el que, la muerte, ha elegido reincidir infinitamente?

La muerte se hace presente en San Petersburgo con el fallecimiento de Pavel Alexandrovich y en Trecene, con el fenecimiento de Hipólito. Ambos son demasiado jóvenes para morir. Sobre ambos se cierne un engaño. Por más distancia que medie entre los dos, de una u otra manera, están hermanados por un factor común: el abandono. A la vida de sus respectivos padres, han llegado otras mujeres, y esto ha desencadenado una ruptura en las relaciones de familia. Anna, en el caso de Pavel, ha significado un paréntesis sin salida. Una vez ella ha aparecido en la vida de Fiodor Dostoievski, Pavel ha entrado a residir en un lugar menor, sin tiempo ni espacio. Silenciosamente, la separación entre padre e hijo, cobra forma. Uno reside en Dresde, junto a una jovencísima esposa, y otro pernocta en San Petersburgo, acompañado de una casera enigmática y de su pequeña hija. Los caminos entre padre e hijo, se separan. Pavel tiene casi veintidós años, una edad en la cual se suele decir que un joven es ya un hombre

formado, alguien con un caparazón lo suficientemente fuerte como para resistir cualquier golpe de la vida, bien sea la muerte de un ser querido, el rompimiento de una relación de pareja, la pérdida de un empleo, la humillación pública, etc. En Trecene, el desgarramiento se da por partida doble. Hipólito debe enfrentarse al drama que desencadena la mujer rechazada: una suerte de juego con el mal inimaginablemente perverso (quienes hayan vivido tal pesadilla por experiencia personal o bien por casos de amigos cercanos y lejanos, sabrán con precisión el dolor de cabeza que ha de llegar al personaje de esta tragedia). Fedra y Venus han tenido que soportar el rechazo a manos de un Hipólito que ha optado por mantener su integridad moral antes de dar rienda suelta a las tentativas de dos mujeres que gozan de una posición privilegiada; la primera, por ser la esposa de su padre Teseo; y, la segunda, por su condición de Diosa. La muerte se hace presente rápidamente en la tragedia, asomándose por los intersticios del palacio de Teseo. Alguien ha de irse primero y ese alguien resulta ser, para tristeza y delirio de Teseo, su querida esposa Fedra. Pero antes de partir, ha dejado unas palabras. Palabras que habrán de rondar muy poco tiempo en la mente del marido para derivar en hybris, en ira incontrolable y salvaje. Sobre tablas, Fedra deja escrito el motivo de su acción desesperada. Su mensaje suicida es claro: a causa del asedio de Hipólito, ella ha optado por la muerte antes de deshonorar a su marido. Hipólito ha de huir de Trecene, de los ojos de su padre, de todo aquello que constituye sus raíces, su pasado. Posiblemente, Hipólito y Pavel tengan la misma edad y sean hombres lo suficientemente formados para afrontar la desgracia. Pero, ¿puede el hombre enfrentarse a la desgracia y no verse arrastrado por el torbellino que ésta arrastra? ¿Acaece únicamente en ellos la sensación de perplejidad ante una ruptura que se ha dado en el momento más inapropiado? Debe haber una ley oculta e inédita que diga: todo cuanto amas, en el momento que menos creas, te mandará a volar. Pero mejor dejar el asunto como una pregunta abierta, tal y como se expuso anteriormente. Hipólito muere en las afueras de Trecene. Pavel fallece en las fronteras de la rebelión y el espionaje. A sus padres les quedan preguntas difíciles de responder ¿Cómo reivindicarse

con sus hijos, con la vida y con la muerte? ¿Fueron realmente ellos cuando tomaron esas actitudes despreciativas hacia sus hijos, no serían otros? ¿No sería otra versión desconocida de ellos mismos, otro Dostoievski y otro Teseo, aquello que hizo desbordar las relaciones de familia? ¿Qué hacer para no dejar caer en el vacío a sus hijos? ¿Qué versión de sus hijos quieren ver renacer ante sus ojos y con qué imagen quedarse de ellos? ¿Con cuál Pavel debe quedarse Dostoievski, acaso el joven virtuoso que logra compenetrar y congeniar fácilmente con las mujeres, instruyéndolas sobre diversos temas, y dejando una impresión profunda e imperecedera en ellas, el muchacho que buscaba imitarlo, el chico que se dejó seducir estúpidamente por un tipo vulgar y patoso como Nechaev, el muchacho que sólo puede creer en la traición entre los hombres, o el hombre que escribe un diario para quejarse del infortunio de haber crecido en la familia que se formó y terminar bajó la tutela de una persona como Dostoievski, un hombre atiborrado de contradicciones? ¿Qué puede hacer Teseo para reencontrarse con Hipólito, el hijo que poco antes de exhalar el último suspiro vio a su padre montar en cólera de una manera bestial y patética? ¿Pueden los hijos reconocerse en el espejo de sus padres? ¿De quedarse con una versión de sus hijos, no será ésta deshonrosa e impropia de ellos? ¿Son los padres quienes abandonan a los hijos o son los hijos quienes abandonan a los padres? ¿No se sentirán más cómodos los hijos en el terreno del olvido? ¿Puede recuperarse el contacto con seres queridos que se han marchado a través del contacto con otras personas? ¿Tenemos el suficiente valor para reencontrarnos con las personas que ocuparon un lugar importante en nuestras vidas en una época? ¿Es preferible dejar a un lado y extraer de la mente todas las asociaciones de experiencias que se forman en el recuerdo o en la memoria? ¿Puede un relato destruir y reconstruir la memoria, hasta el punto de ayudar a reconciliarnos con nuestro pasado? ¿La memoria es la nostalgia? ¿Es la memoria un libro que se abre y se cierra según la disposición del lector a enfrentarse a ciertas asociaciones y conexiones sensitivas? ¿De qué forma recobrar el pasado? ¿Hay tiempo para redimirse? ¿Somos nosotros quienes abandonamos el tiempo? ¿No es acaso el tiempo quien nos abandona? ¿Es la

memoria un camino para combatir la muerte o se trata más de un camino para reivindicar a la muerte?

Los hijos han muerto jóvenes. Han vivido poco, pero han dejado una huella imborrable en el corazón de sus seres cercanos. El único hálito de esperanza, se desprende del recuerdo que de ellos tienen los vivos. Paradójicamente, son los padres quienes parecen condenados a morir en medio de la frustración y todavía con muchas cosas por hacer. Dostoievski y Teseo lucen indefensos sin sus hijos. La memoria se ha convertido en amor para estos dos hombres. La única posibilidad para ellos de seguir andando, de seguir viajando, es a través de los recuerdos, de la memoria. Los fantasmas de sus hijos vuelven de cuando en cuando para hacerlos sentir que, el mero hecho de estar vivos, es ya de por sí un goce muy alto que merece gratitud. Pero los fantasmas de los hijos también los abandonan y es ahí cuando el peso del pasado, aquello que se hizo y se dejó sin hacer, vuelve. Y regresa con el peso suficiente para destruir a cualquier individuo. De manera que el pasado, podríamos decir, funciona como una película sobrecogedora y al mismo tiempo hiriente. Dostoievski puede percibir estas aristas del pasado cuando conoce la bella amistad que Pavel sostuvo con Matryona y cuando conoce la relación ruinosa que mantuvo con Nechaev. De igual manera, puede mencionarse la experiencia con los cuadernos de Pavel. Por una parte, está la alegría de leer los poemas y los cuentos que su hijo escribía y por otra está el leer sus diarios, donde el desprecio hacia muchas de las actitudes que él tuvo con su hijo quedan de sobra remarcadas.

En su novela *El mar*, apunta John Banville: *Se supone que la vida, la auténtica vida, es una lucha, una acción y una afirmación inagotable, la voluntad embistiendo con su cabeza roma contra la pared del mundo, cosas por el estilo, pero cuando vuelvo la vista atrás me doy cuenta de que la mayor parte de mis energías se dedicaron siempre a la simple búsqueda de cobijo. Por eso el pasado supone para mí un refugio, allí voy de buena gana, me froto las manos y me*

*sacudo el frío presente y el frío futuro. Y, no obstante, ¿cuál es la verdadera existencia del pasado? Después de todo, no es más que lo que fue el presente una vez el presente ya ha pasado. No más que eso. Pero vaya.*²²

Unos necesitan afirmarse mediante la acción presente para así sentirse protagonistas en la vida y otros sólo necesitan del pasado para poder vivir, parece ser el quid de lo que nos dice Banville en esta ocasión. Tanto Dostoievski como Teseo hacen parte del segundo bando. Lo más importante para ellos es el pasado. No obstante, si bien podemos ubicarlos dentro de los que pertenecen al segundo bando, resulta problemático sesgarlos al camino de la memoria sin advertir que ellos mismos dudan de esta disposición frente a la vida. Los recuerdos que van y vienen y se superponen unos a otros, en gran medida, no nos ofrecen las imágenes más claras del pasado. Muchas veces, las imágenes que nos muestra la memoria, derivan en una traición al pasado. Pero tales traiciones al pasado, también fluctúan y pueden derivar en una reconciliación con el pasado y con el presente. Aún cuando el pasado no sea el lugar más cómodo ni el más recomendable de habitar, es allí donde se puede entrar nuevamente en contacto con los seres queridos. La escritura puede trazar un camino en el cual aquello que se dejó sin hacer, aquello que no se dijo, pueda suceder.

Aquello que se ha perdido, esa última imagen con la que nos hemos quedado, puede ganar múltiples posibilidades en la memoria y en la escritura. La despedida de un hombre que dice <bueno, eso ha sido todo, de verás, tengo que irme. Me voy, me voy, me voy>, puede significar, en la escritura, el ferviente deseo de quedarse, y, los saludos cordiales de un hombre que llega a una gran fiesta a decir <Sí, verdaderamente, encantado de estar acá>, puede insinuar algo muy distinto a esa última imagen sin relectura alguna y decir <que alguien me saque de aquí, por favor, no puedo más con esto. Que alguien, lejos de aquí, me ampare en su regazo. Me voy, me voy, me voy>. Estos cambios o giros en la interpretación de

²² John Banville, *El mar*, Editorial Anagrama, Pág. 56

aquello que sucedió, sucede y sucederá, no se debe únicamente a eso que decía Borges sobre el mundo, que constantemente estaba creándose, sino a algo más que uno de los muchos Jorge Luis Borges que transitaron por estas tierras subrayaba sobre la memoria. Eso que el escritor argentino resaltaba, eran los dos elementos con los que trabaja la memoria, que no son otros que la conservación y la creación²³. Uniendo estos elementos, puede verse una inversión de los papeles de la memoria y de la escritura, o mejor, que ambas pueden intercambiar papeles. Una vez se logra cruzar algunas fronteras, la memoria creativa y la escritura que conserva, pueden fluctuar hacia el mundo en constante creación del cual nos hablaba Borges. Sólo si empezamos a ver otra realidad en la memoria y si dejamos de atenernos a ver en ella un mecanismo que remarca unos acontecimientos en una cronología exacta y precisa, podemos empezar a hablar de otra memoria. Una memoria ya intuida por Zweig, cuando matizaba: *quien retrata su vida, vive para todos los hombres; quien da expresión a su tiempo, vive para todos los tiempos.*²⁴ No tener memoria es una tragedia y no escribir sobre tal tragedia, puede significar la pérdida de nuestra humanidad. Ante el hambre de pasado que asiste y sacude a los seres humanos, la memoria y la escritura se plantean como posibilidades infinitas hacia un mundo más humano.

²³ Borges, en diferentes relatos-ensayos de *Historia de la eternidad*, juega con el significado de estos dos términos en distintos contextos. Mírese la segunda y tercera parte del relato que lleva el mismo nombre del libro mencionado, así como *La doctrina de los ciclos, el tiempo circular* y *Las "Kenningar"*.

²⁴ Stefan Zweig, *El legado de Europa*, Editorial Acantilado, Pág. 56.

3. 1. A MANERA DE CONCLUSIÓN O DE EPÍLOGO: ALGUNOS APUNTES SOBRE EL TEXTO.

Hace doce años, la mitad de mi vida prácticamente, recibí como regalo de navidad la novela *El Maestro de Petersburgo*, escrita por un autor enigmático y esquivo que, según un buen puñado de críticos literarios, resulta molesto, sobre todo, por su tendencia a no quererse hacer entender. Recuerdo haber quedado cautivado por la portada del libro y dejé en suspenso los dos asuntos, quién era J.M. Coetzee y por qué la crítica solía concentrarse en las rarezas de un escritor extraño. Luego de un período de tiempo no muy largo, dejé de lado las historietas de superhéroes-incluso las de detectives, protagonizadas por Tintín, Batman y el Detective Marciano J'onzz-, y pasé a leer a ese hombre que acentuaba aún más su misterio al no querer firmar sus libros con sus dos nombres, tan sólo con un apellido que sonaba a extranjero, probablemente proveniente de un lugar en medio de ninguna parte. De manera que pase alrededor de cinco días leyendo la novela, sin descanso, sin aliento, y creo que también derramando algunas lágrimas. Sí, la crítica tenía razón, se trataba de la novela de un perturbado, de un tipo extrañísimo. Fueron pasando los años, volví a leer la obra que lleva el perfume y el barniz romántico de ser el primer libro que recibí en la infancia, dando como resultado una adicción y un afecto especial hacia una novela que el propio Dostoievski envidiaría y le hubiese encantado escribir. En la segunda lectura llegué a percatarme de algo más: yo tampoco comprendía muy bien a Coetzee. No obstante, seguí queriendo y releendo la novela. Por esos días, cayó en mi manos un ensayo que, desde entonces, suelo frecuentar. Con sumo placer, leí estas líneas de Virginia Woolf: *Si leer un libro como debería leerse requiere las cualidades más excepcionales de imaginación, perspicacia, y juicio, quizá podamos llegar a la conclusión de que la literatura es un arte muy complejo y que es improbable que seamos capaces, ni siquiera tras toda una vida de lectura, de contribuir con algo valioso a su crítica. Debemos seguir siendo lectores; no nos*

*investiremos con la gloria que pertenece a esos raros seres que también son críticos*²⁵. Estas palabras me llevaron a pensar que, aquello que la crítica literaria cuestionaba en Coetzee-su manera de ser, sus discursos incomprensibles- no eran precisamente algo desdeñable. Después de todo, si comprendiésemos cada cosa que un autor tiene por decirnos en una primera lectura, quizás no haría falta una relectura; y posiblemente tampoco llegaríamos a entender algunos detalles que sólo podemos alcanzar a través de la incomprensión; no podríamos llegar a intimar con ese desconocido que suele ser el escritor. No sé qué tanto haya cambiado desde el momento de mi lectura inicial de la primera obra de Coetzee que cayó en mis manos, pero lo que sí puedo decir es que, entre lectura y lectura, se da una intertextualidad en la cual, entre identidades perdidas y ganadas, renace la pulsión de seguir explorando.

Otros libros vinieron, los años fueron pasando, y el ocaso de la muerte fue llegando. Ya en mi veintena, viejos amigos con los que se pudo compartir la lectura de *El maestro de Petersburgo*, partieron de este extraño “acá”. Brevemente, aquello que constituye tu presente, te dice adiós, me dije en silencio, tras haber vivido cinco meses no desprovistos del término ‘tragedia’. Muchas muertes llegaron como un torbellino, destruyendo los acostumbrados encuentros, y quedó el recuerdo. Pero además de la memoria, que esculpe, muestra y oculta algunos momentos para reemplazarlos por otros, quedó la escritura, una forma de crear un tiempo y un espacio para volver a estar con los amigos. Una manera de acompañarlos en sus infinitos viajes.

Si bien lo escrito anteriormente probablemente no pase de un folletín o de un catálogo de lecturas que giran en torno a la muerte, puedo decir que, de haber un lector que haya sentido cierto alivio o haya sonreído con alguna línea sobre el tema central de estas páginas, como lo es la reflexión acerca del tema de la muerte, me doy por satisfecho. Reflexionar sobre ella, sobre la muerte, es lo que

²⁵ Virginia Woolf, *El lector Común, ¿Cómo debería leerse un libro?*, Editorial Debolsillo, Pág 248.

me he propuesto rastrear como tarea mayor en estas páginas. Dicha reflexión, se ha realizado a través de un viaje por la literatura. Es en ella y no tanto en la filosofía, -al menos no en la filosofía ortodoxa- en donde se sustenta lo que aquí se ha escrito. A manera de conclusión- si es que la literatura y la muerte concluyen- puedo decir que la intimidad que se da entre el lector y el escritor, abre un espacio para reflexionar sobre aquello que va quedando en el olvido, al punto de resultar invisible.

Al terminar de escribir este trabajo, creo haber entendido el por qué Elías Canetti, el escritor búlgaro que tuvo la constancia de escribir su monografía sobre el poder durante más de treinta años, nunca se decidió a trabajar por completo en el libro sobre la muerte, uno de los aspectos de la vida que más lo constreñía e inquietaba. Pero se trata de una interpretación personal y ninguna interpretación puede superar la extrañeza y la intensidad de la vida misma. Silenciosamente, entre relaciones deshechas y las huellas del abandono, vamos dándonos cuenta de cuán poco conocimos a los que más quisimos comprender. De momento, queda seguir explorando. Aquí se ha hablado de la muerte; lo demás, es todo un juego de distancias y aproximaciones con la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- BANVILLE, John. *El mar*. Trad. Alou, Damián. Barcelona: Anagrama, 2011.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Gimferrer, Pedro. Barcelona: Círculo de lectores, 1969.
- COETZEE, John. Maxwell. *El maestro de Petersburgo*. Trad. Martínez-Lage, Miguel. Barcelona: Debolsillo, 2003.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Memorias de la casa muerta*. Trad. García Gabaldón y Otero Macías. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- FOSTER-WALLACE, David. Entrevista realizada por el canal alemán ZDF, 2003.
- ISHIGURO, Kazuo. *Nunca me abandones*. Trad. Hernández Francés, Ángel Luis. Barcelona: Anagrama, 2011.
- LODGE, David. *La conciencia y la novela*. Trad. Martínez-Lage, Miguel. Madrid: Península/ Atalaya, 2004.
- NABOKOV, Vladimir. *Pálido fuego*. Trad. Bernárdez, Aurora. Barcelona: Anagrama, 2009.
- NOOTEBOOM, Cees. *En las montañas de Holanda*. Trad. Lorda i Aliz, Felip. Barcelona: Debolsillo, 2010.

- SAFRANSKI, Rüdiger. *El mal o el drama de la libertad*. Trad. Gabas, Raúl. Barcelona: Tusquets, 2010.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. Segundo Brieva, Fernando. Madrid: Edaf, 2008.
- PLATÓN. *Diálogos*. Bogotá: Panamericana, 1998.
- VARIOS AUTORES. *Cuentos memorables*. México DF: Punto de lectura, 2010.
- VILA-MATAS, Enrique. *Perder teorías*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- WOOLF, Virginia. *El lector común*. Trad. Nisa Cáceres, Daniel. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- ZWEIG, Stefan. *El legado de Europa*. Trad. Gancho, Claudio. Barcelona: Acantilado, 2010.