

Cuerpo tomado

Lorena Rivera

Lorena Rivera León es licenciada en Filosofía por la Universitat de València. Actualmente trabaja en una tesis sobre Dostoievski. Ha publicado diversos artículos sobre la relación entre filosofía y literatura, entre los que destaca «Pasión, eternidad del instante», en J.B. Llinases, ed., Mircea Eliade, el profesor y el escritor (Pre-Textos, 2007).

No sabemos cuándo comenzó todo eso, esa época, cuándo exactamente entramos en ella, si entramos juntas con el Otro o por separado, pero, sin duda alguna, estamos ahí, estamos en La Casa con la muerte [...]

HÉLÈNE CIXOUS, «La grabación» (2001), en *Deseo de escritura*, p. 132.

En su conocido estudio comparativo *Tolstói o Dostoievski*, George Steiner afirma: «La muerte de Iván Ilich es la contrapartida de las *Memorias del subsuelo*; en vez de descender a los lugares oscuros del alma, desciende, con angustiosa lentitud y precisión, a los lugares oscuros del cuerpo; es un poema –uno de los más horripilantes que se hayan concebido nunca– de la carne insurgente, de la manera en que la carnalidad, con sus dolores y corrupciones, penetra y disuelve la tenue disciplina de la razón.»¹ Ciertamente, estas dos novelas breves comparten numerosos rasgos. La crítica al espíritu del funcionario encarnado en sus dos protagonistas está entre los más evidentes, aunque ya aquí son también notables las diferencias, pues mientras que el hombre del subsuelo es un antihéroe sin paliativos, una criatura sin nombre, una anguila viscosa y escurridiza que serpentea en su agujero sin resplandor posible, a Iván Ilich le está reservada una oportunidad de redención e incluso se le otorga la comprensión con mayúsculas.

La antropología de Tolstói carece, a mi modo de ver, de la amargura de la de Dostoievski, de su desesperanza e impronta trágica. El humanismo cuestionado por éste perdura en el autor de *Anna Karénina*, un «negativista» cuyas negaciones, como señala Steiner, no son sino «hachazos para abrir paso a la luz».² No obstante, la luz que ilumina a Iván Ilich al final de su agonía no aparece sino al final de un negro agujero, de ese estrecho y profundo saco negro en el que, amodorrado por el opio, el enfermo sueña que quieren meterlo sin que pueda del todo entrar. Una claustrofóbica visión onírica, que se abre *in extremis* hacia la claridad, cierra este relato magistral. Pues bien, en lo que sigue intentaré mostrar cómo su clausura, que parece querer reconfortarnos con esta revelación final del doliente: «Se acabó la muerte –se dijo– La muerte ya no existe»,³ resulta en verdad muy inquietante, máxime si se lee teniendo en cuenta parentescos, que no creo forzados, con otras narraciones claustrofóbicas de la literatura: las ya mencionadas *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, *Las memorias de un loco* del mismo Tolstói y *Casa tomada* de Cortázar.

El protagonista de la primera de estas tres obras inicia su peculiar relato con una definición de sí mismo perfectamente aplicable a Iván Ilich: «Soy un hombre enfermo... Soy un hombre rabioso».⁴ Durante las páginas restantes, el retrato que el narrador nos ofrece de sí es el de un ser bilioso, continuamente en estado febril y dominado por las pasiones más viles, que vive literal y metafóricamente agazapado en un rincón, escondido en el subsuelo. La radicalidad de este personaje no es aplicable a Iván Ilich, pero sí comparten enfermedad, soledad y reclusión.

1. George Steiner, *Tolstói o Dostoievski*, trad. de Agustí Bartra, Madrid, Siruela, 2002, pág. 289.

2. *Ibid.*, pág. 236.

3. Lev Tolstói, *La muerte de Iván Ilich*, trad. de José Laín Entralgo, Barcelona, Salvat, 1982, XII, 81. En lo que sigue citaré esta obra en el cuerpo del texto y, a fin de favorecer la localización de los pasajes referidos en otras ediciones, indicaré primero, en números romanos, la parte de la novela en que se hallan, y a continuación la página. Además de la traducción de José Laín Entralgo hemos consultado una versión inglesa: *Id., The death of Ivan Ilich and other stories*, trad. de Constance Garnett, New York, Barnes & Noble Classics, 2004, así como en ocasiones el texto ruso: *Id., Smert Ivana Ilich*, al que puede accederse en Internet: <http://library.ru/text/7/index.html>. Precisamente teniendo en cuenta el original, en el caso de la presente cita he creído necesario añadir un «ya» a la versión que J. Laín Entralgo ofrece del siguiente pasaje: «Konrena smert. –skazal on sebe– Yeio net bolshe». Asimismo me parece relevante hacer notar que, aunque Laín Entralgo repita «la muerte» en sentido enfático, lo que en el texto ruso aparece es «ella», pudiéndose traducir la última frase por «Ella ya no existe», pero también por «Ella ya no está». Así, la traductora inglesa, por ejemplo, se decanta por esta segunda opción: «Death is over» –he said to himself– «it's no more». *Id., The death of Ivan Ilich and other stories*, ed. cit., pág. 144. A propósito de las cuestiones filológicas, quisiera expresar aquí mi agradecimiento a Inma Sánchez, sin cuya generosa y cualificada ayuda buena parte de las sutilezas encerradas en la lengua de Tolstói habrían permanecido invisibles para mí.

4. Fiódor Dostoievski, *Memorias del subsuelo*, trad. de Bela Martinova, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 69.

5. Cf. León Chestov, *Le jugement dernier. Les dernières œuvres de Tolstoï*, en http://www.lescahiers-jeremie.net/Chestov/Livres_En_Ligne/Rev/Rev_T_1.html.

6. Lev Tolstói, «Las memorias de un loco», en *Id.*, *Relatos*, trad. de Víctor Gallego Ballesterro, Barcelona, Alba-Debolsillo, 2008, pág. 217.

7. *Ibid.*, pág. 217.

8. Cf. Julio Cortázar y Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras [Entrevistas]*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997.

Las memorias de un loco (1884) es al parecer un texto de inspiración autobiográfica,⁵ que se adelanta a *La muerte de Iván Ilich* (1886) en la interrogación por el sentido de la vida y de la muerte, suscitada por la súbita percepción de la amenaza que ésta representa y por la toma de conciencia de que se acerca más a cada instante que pasa. Así lo expresa el protagonista: «Te parece que la muerte es espantosa, pero te acuerdas de la vida, piensas en ella, y entonces lo que te espanta es tu vida agonizante. De algún modo la muerte y la vida se estaban fundiendo en una sola cosa».⁶ En realidad, este tipo de preocupación está muy presente en la producción de Tolstói posterior a la profunda crisis personal que sufrió cumplido ya el medio siglo de vida y que relata en primera persona en su *Confesión* (1882). No me interesa aquí, sin embargo, la manera en que el *alter ego* del escritor en *Las memorias de un loco* llega a resolver su conflicto espiritual. Nos basta con saber que pese a su solución, o quizá por ella, ese hombre se considera un loco. La adopción de una espiritualidad muy tolstoiana, en el sentido de renuncia a las posesiones materiales y confraternización con los *mujiks* tras una lectura iluminadora de los Evangelios, disuelve la problemática en torno a la muerte y el miedo que ésta genera, pero parece diluir también la fuerza de la razón. Por otro lado, la entrada en escena de la muerte guarda un significativo parecido con su irrupción en la vida de Iván Ilich: todo sucede en un escenario alucinatorio y perturbador, un dormitorio descrito como «ese horror rojo, blanco, cuadrado»⁷ en el que el protagonista, incapaz de conciliar el sueño, se siente tan prisionero y angustiado como Iván Ilich en su lecho.

En una entrevista con Omar Prego Gadea, Julio Cortázar declara que *Casa tomada* se le presentó en sueños como una insoportable pesadilla. De ella despertó empapado en sudor de puro pavor, tras lo cual se levantó de inmediato y sin salir del cuarto tecleó el relato de manera casi automática, completándolo en sólo tres horas. La única variante que introdujo fue el desdoblamiento de su persona en los dos hermanos, pues en el sueño era él quien estaba atrapado en la casa, espantado por unos ruidos que lo obligaban a ir cerrando puertas y a retroceder cada vez más, mientras ellos seguían conquistando terreno.⁸ Creemos que la manera en que la brusca e inesperada intrusión de esos extraños sonidos quiebra la tranquila cotidianeidad de los hermanos guarda una perfecta analogía con el modo en que la muerte, disfrazada de enfermedad, invade el cuerpo de Iván Ilich, trastocando completamente ese carácter «alegre, agradable y decoroso» de su existencia. Vistas bajo este prisma, ambas obras presentan la progresiva y turbadora narración de una ocupación, un encierro y un desalojo. ¿Qué sucede cuando nuestro hogar, ya sea éste la casa o el cuerpo en que habitamos, es tomado por fuerzas hostiles y deja de resultarnos hospitalario? ¿Cómo se reacciona ante el dolor, ese inquilino, a la vez ajeno y próximo, pero siempre no deseado, que se apropia, sigilosamente primero y después con alboroto, de todo nuestro hábitaculo? ¿Existe escapatoria posible?

De manera muy somera hemos indicado hasta aquí por dónde podrían construirse puentes de unión entre *La muerte de Iván Ilich* y esas otras tres narraciones reseñadas. A ellas cabría sumar un reciente relato filmico, con la salvedad de que, a nuestro juicio, el vínculo de éste con la novela breve de Tolstói no se limitaría a un posible lazo de familiaridad, sino que alcanzaría la categoría de un genuino cordón umbilical. Nos estamos refiriendo a *Wit* (2001), película producida para televisión por la cadena norteamericana HBO,

protagonizada por Emma Thompson y dirigida por Mike Nichols, quienes a su vez firman al alimón el guión adaptado a partir de la pieza teatral de Margaret Edson de igual título, que le valió a su autora un premio Pulitzer. Aunque difieran en la letra, *Wit* nos parece una innegable hija espiritual de *La muerte de Iván Ilich*.

La cinta es el retrato y la narración de la enfermedad y muerte de Vivian Bearing,⁹ una prestigiosa catedrática de literatura inglesa especializada en la poesía metafísica de John Donne, autor barroco que cultivó con asiduidad la temática de la muerte y que destacó por su maestría en el uso del concepto en particular y del lenguaje en general, gracias a su dominio del ingenio (*wit*) y de la ironía. El film arranca en el preciso momento en que la protagonista recibe la noticia de que padece un cáncer ovárico metastático avanzado, para cuya curación se le da la única opción de someterse a un tratamiento experimental muy agresivo. El aséptico diagnóstico es expuesto por un frío doctor, atento al progreso de su carrera y de la ciencia, pero insensible al sufrimiento humano, característica ésta compartida por su brillante discípulo, un ex alumno de la profesora Bearing que hará su aparición más adelante.

Por supuesto, en lo referente a esta cuestión la película funciona como una efectiva denuncia de los peligros de una ciencia deshumanizada. No obstante, descubrimos en ello una significación de mayor calado si tenemos en cuenta que el desafecto y la indiferencia de los médicos contrastan con la compasión de la enfermera Susie, indudable trasunto del criado Guerásim de *La muerte de Iván Ilich*, que con el tiempo se convertirá en la confidente de la solitaria Vivian, en su compañía y consuelo. Pese al desnivel cultural y formativo que existe entre ambas, asimilable a la distancia que separa a amo y criado, Susie es la única persona del hospital que no ve a Vivian como un cuerpo al servicio de un experimento, sino como un ser humano completo y complejo. Para ella la profesora Bearing es en todo momento un igual que debe ser tratado con pudor y respeto.

Resulta tremendamente gráfico el distinto acercamiento a la enferma por parte de Susie y del joven y eficiente médico en los últimos instantes de vida de ésta. Cuando la esperanza de curación que la ciencia le prometía a Vivian ha quedado plenamente disuelta, su carne y huesos dolientes son todavía para el doctor un contenedor, productor y excretor de fluidos que seguir midiendo, de manera que, al descubrir en una de las observaciones rutinarias de sus desechos que su deceso es inminente, se apresta a ordenar que sea intubada para que su cuerpo pueda continuar sirviendo a los propósitos de la ciencia. Alertada por el bullicio formado por el equipo de emergencias, la enfermera acude a tiempo para detener el proceso. Sabe que Vivian firmó una declaración de voluntades anticipadas renunciando a la reanimación y al hacer que se cumpla, ella, su cuidadora, se convierte en la custodia de sus últimos deseos. Los médicos abandonan displicentes la sala donde su saber, si acaso fue útil alguna vez, ahora ya es del todo impotente. Susie se queda sola con Vivian, ante su cadáver, frente a frente con su muerte. Con ternura corrige la posición de su cabeza hasta ponerla recta. ¿Por qué no habría de tomarse esa molestia? «Todos hemos de morir» (VII, 62) argumentaría Guerásim y seguramente también lo haría ella. Sabemos que arreglará y vestirá el cuerpo con solemne y mimosa aplicación, aunque nada vemos, pues Susie ha cerrado las cortinas. Vivian merece intimi-

9. El nombre no es en absoluto casual, pues «Vivian» contiene implícita una referencia a la vida, mientras que «Bearing» deriva de «bear», que como sustantivo significa «oso», pero como verbo puede traducirse por «aguantar», «soportar» o «resistir». Precisamente, si hay un rasgo definitorio de Vivian, constante durante todo el metraje, éste es sin duda su coraje y capacidad de resistencia en su ardua lucha por continuar viva.

dad y discreción. Los espectadores han de quedar fuera de esa estancia convertida en recinto sagrado por intercesión de la parca.

La riqueza hermenéutica que se desprende de *Wit* al reflejar especularmente *La muerte de Iván Ilich* en ella no se agota aquí y por ello regresaremos a la cinta de Nichols antes de concluir este texto. La película plantea al menos otra cuestión crucial para el tema que nos ocupa, que podría quedar resumida en este interrogante: ¿Son el ingenio o la inteligencia (*wit*) armas suficientes para afrontar la muerte? Recuperemos en este punto la cita de Steiner con la que abríamos este breve ensayo. En ella se aludía a *La muerte de Iván Ilich* como a un desgarrador poema donde la carne doliente amenaza la disciplina de la razón, su templanza. Partiendo de ahí hemos hecho una propuesta de hermandad temática y tonal entre cuatro obras literarias: *Memorias del subsuelo*; *Las memorias de un loco*; *Casa tomada*; y *La muerte de Iván Ilich* con su vástago fílmico *Wit* como complemento. Enfermedad febril, locura, pesadilla y muerte, ¿puede haber cuatro jinetes más temibles para el apocalipsis de la Razón?

La muerte de Iván Ilich comienza, como *Wit*, de manera brusca y directa: «[...] ha muerto Iván Ilich» (I, 17). Si en la película el público, junto con la afectada, recibe la noticia del diagnóstico de cáncer de boca de un impasible doctor acomodado en su despacho, en la novela es Piotr Ivánovich, un compañero de profesión del difunto, quien, durante un descanso en el tribunal, tropieza con la reseña de su fallecimiento en el diario y comunica la novedad a sus colegas. Todos ellos, tras experimentar ese paradójico sentimiento de alegría que se tiene al pensar que es otro y no uno mismo quien ha muerto, comienzan de inmediato a calcular cómo les beneficia el que haya quedado vacante un puesto. También los doctores sacan partido de la enfermedad de Vivian, convertida en sufrido conejillo de indias para los experimentos que habrán de otorgarles fama entre la comunidad científica.

La escena que sigue a la del tribunal acontece en casa de Iván Ilich, donde éste nos es presentado como cadáver yacente al cual acuden a despedir conocidos, familiares y amigos. Comienza aquí un retrato tremendamente mordaz de la hipocresía de la clase acomodada petersburguesa, que incluye también el perfil de la esposa del difunto, más preocupada por la resolución de los asuntos financieros asociados a su nueva condición de viuda que por la pérdida humana que la ha conducido a ella. Iván Ilich había estado, hasta la aparición de la enfermedad, perfectamente integrado en ese tipo de sociedad. Es más, todos los pasos dados en su vida habían ido en la dirección de granjearse un elevado estatus en ese ambiente. Conquistado ya un alto cargo como funcionario en el Tribunal de Justicia y una vez fundada una familia *comme il faut*, su gran obra había consistido en reformar y decorar su nueva casa en la ciudad hasta mimetizarla de tal forma con todas las demás moradas de las personas de cierta clase, «que era imposible que no llamara la atención» (III, 39). Precisamente su afán perfeccionista y obsesivo por transformar la vivienda de acuerdo con su ideal lo llevaría entonces a sufrir un percance de consecuencias insospechadas cuando, encaramado a una escalera (repárese en la metáfora) a fin de darle instrucciones a un empapelador, cayó tontamente golpeándose un costado. Dará comienzo aquí la originalidad de este hombre mediocre, que podría servirse de las palabras del narrador-protagonista del cuento de Cortázar para iniciar el relato de su ago-

10. Julio Cortázar, «Casa tomada», en *Id., La isla a mediodía y otros relatos*, Barcelona, Salvat, 1982, pág. 117.

nía: «Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles».¹⁰ Aunque en ese instante aún no lo sepa, Iván Ilich es ya un «cuerpo tomado» y en ese estado permanecerá hasta el desenlace de la novela.

La invasión adquiere al principio la forma de un dolor sordo e incesante cuyo origen y naturaleza el enfermo trata inútilmente de comprender acudiendo a la medicina. Se da aquí una diferencia notable con la reacción de los hermanos ante la súbita aparición de los ruidos que los obligan a abandonar la parte trasera de la casa. En ellos hay simple renuncia sin cuestionamientos ni preguntas, lo cual constituye uno de los elementos más inquietantes de esta pieza de corte fantástico. No obstante, al igual que esta pareja, Iván Ilich intenta sobrellevar su nueva situación refugiándose en sus antiguas rutinas que, a pesar de su empeño, se ven afectadas sin remedio: la relación con su mujer se resiente y es difícil concentrarse en las partidas de *vint* o en el trabajo de la Audiencia con la amenaza constante de una punzada en el vientre. Pese a su empeño por destacar las ventajas de habitar un espacio más pequeño, tampoco el morador de *Casa tomada* es inmune a esa mezcolanza de tristeza y rabia que lo embarga cuando al abrir un cajón echa de menos algún objeto o al recordar sus apreciados libros de literatura francesa.

A medida que el tiempo avanza, más difícil le resulta a Iván Ilich sustraerse a la innegable y amarga realidad: no sólo es un hombre enfermo, sino que además va a morir pronto, tal y como sus colegas y allegados ya han empezado a percibir: «[...] le parecía que lo miraban como a un hombre que sin tardar mucho iba a dejar vacante su cargo.» (IV, 49) En la misma línea, el cuñado del convaleciente le advierte a la que pronto será su viuda: «Tú no lo ves, pero es un muerto; mírale los ojos: no tienen brillo.» (V, 51) Consciente de la incapacidad de la ciencia para sanarlo, ha de asimilar que: «El asunto no reside en el intestino ciego ni en el riñón, sino en la vida y... la muerte.» (V, 53) Y esa muerte no es una muerte cualquiera, sino la suya propia. Percibe entonces que la universalidad de ese silogismo aprendido en lógica como una cantilena: «Cayo es hombre, los hombres son mortales, luego Cayo es mortal», también le atañe, pero su entendimiento se resiste a asimilar esa verdad terrible e intenta ahuyentarla, mientras que *ella*, como los intrusos de *Casa tomada*, prosigue su ineluctable avance: «Pero de súbito, en plena sesión, el dolor del costado... empezaba su obra... y *ella* venía, se detenía frente a él y le miraba; él se quedaba petrificado, se le iba la luz de los ojos y empezaba a preguntarse: ¿Acaso sólo *ella* es verdad? [...] Y lo peor de todo era que *ella* le requería no para que hiciese algo, sino sólo para que la mirase a los ojos, la mirase sin hacer nada y sufriendo unos tormentos inenarrables.» (V, 55-58)

Iván se queda solo con la muerte que lo acecha por doquier; en todos los rincones de ese salón al que ha sacrificado torpemente su vida, asomada de pronto al otro lado de una pantalla, fijando su vista en él oculta tras las flores: «Se retiraba al despacho, se tumbaba y se quedaba de nuevo a solas con ella. A solas y sin que con *ella* tuviera nada que hacer. Únicamente mirarla y sentir que se quedaba frío.» (V, 58) Cuando el agresivo tratamiento que recibe para combatir el cáncer aniquila su sistema inmunológico, Vivian Bearing es recluida en aislamiento y, dirigiéndose al espectador afirma: «En aislamiento. Estoy aislada. Por una vez puedo usar el término literalmente.» En su comentario se trasluce todavía la vivacidad de su ingenio; la fascinación por el lenguaje de un intelecto acostumbrado

a lidiar con analogías y paradojas; el amor por las palabras de una profesora que, como declara en otro momento de la cinta, ve en la adquisición de vocabulario su única defensa en el nuevo escenario hostil al que se enfrenta. Sin embargo, muy pronto se verá que *wit* no basta, que el lenguaje articulado resulta impotente cuando la voz enmudece ante el dolor que se prolonga en el tiempo hasta romper la percepción habitual de éste.

Recluidos en un espacio cada vez más exiguo, de espaldas a sus congéneres,¹¹ Iván y Vivian se acurrucan en posición fetal sobre sí mismos. Buscan amparo, pero Dios está ausente. Así, su nombre sólo podrá leerse en el texto de Tolstói cuando el ya desahuciado protagonista le lance una admonición tan inútil como desgarradora. (IX, 71) Mientras la dimensión física de los enfermos ha quedado reducida a la mínima expresión, pues ambos no son sino prisioneros de sus cuerpos, el tiempo dilatado en la agonía de la espera se detiene. Como muy certeramente señala Enrique Ocaña: «[...] el doliente tiende a sentirse cautivo en su propio dolor. El carácter reservado, reacio al más certero verbo, podría denominarse –parafraseando a Kierkegaard– el sesgo demoníaco del dolor, su angustioso ocultamiento. Si el grito es la manifestación del dolor agudo, el silencio suele ser la respuesta más frecuente al dolor crónico. Cesare Pavese reparó en el carácter infernal de ese enmudecimiento, donde el dolor deviene duración tediosa, sin sobresaltos, sin voz, sin instantes, todo él tiempo y todo él eternidad, incesante como el fluir de la sangre».¹² Todo apunta a que la pesadilla del saco, que tanto atormentara a Iván Ilich, se resuelve felizmente cuando el agujero se abre a la luz y se esfuma para el moribundo el miedo a la muerte, cuya presencia parece también desvanecerse. Un innegable misticismo impregna este «tránsito», como lo evidencia la afirmación de que, pese a que tardara en abandonar el mundo al menos dos horas: «Todo esto sucedió para él en un instante, y la significación de ese instante ya no llegó a cambiar.» (XII, 80)

Da la impresión de que la solución salvífica ha ganado la partida, pero, como bien sugiere el propio Tolstói en *Las memorias de un loco*, misticismo y locura, iluminación y demencia, no son precisamente pares irreconciliables. ¿Cómo podemos estar entonces seguros de que la disolución de la muerte no es la postrera alucinación de una mente febril, una última pesadilla gestada entre temblorosas sacudidas y estertores? ¿No nos es lícito dudar del juicio de alguien que antes de expirar concluye «Se acabó la muerte. [...] Ella ya no está»¹³, después de haberse sentido espiado por *ella* desde todos los rincones de su hogar? Es cierto que en esta aseveración ha desaparecido la cursiva que siempre acompañó a «ella» en sus anteriores apariciones en el texto. Asimismo es verdad que *La muerte de Iván Ilich* cuenta con un narrador omnisciente que, al gozar de un punto de vista privilegiado, parece dotar de veracidad a lo escrito, mientras que *Las memorias de un loco* están, como *Memorias del subsuelo* y *Casa tomada*, narradas en primera persona, lo cual invita a la desconfianza y a la duda. Pero, ¿nos vamos a conformar con explicaciones estilísticas?

¿Por qué el agujero del mal sueño de Iván Ilich ha de acabar comunicando con la luz y no con la oscuridad del subsuelo, como la alcantarilla por donde arroja la llave de la «casa tomada» el protagonista huido del cuento de Cortázar?: «No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. [...] Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle.

11. Cf. Enrique Ocaña, *Sobre el dolor*, Valencia, Pre-Textos, 1997, pág. 39: «Siendo el sufrimiento, como la muerte, lo que más nos une, es también aquello que más nos distancia: término paradójico donde una experiencia marcada por la soledad es al mismo tiempo dote común a la especie humana».

12. *Ibid.*, pág. 38.

13. Véase la nota 3.

Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada». ¹⁴ A diferencia de Eurídice, la incansable tejedora Irene, peculiar Penélope de este relato, no volverá la cabeza hacia lo que deja atrás y ese «simple y silencioso matrimonio de hermanos» ¹⁵ podrá escapar del infierno que una vez fuera su hogar. Al emprender la fuga, Irene lleva consigo sus madejas, pero cuando la puerta se cierra y se percata de que los ovillos han quedado del otro lado, suelta el tejido sin mirarlo. Sus manos no habrán de ser ya más «erizos plateados» ¹⁶ con agujas yendo y viniendo entre los hilos para matar el tiempo, pues, como recuerda el reloj de pulsera, única pertenencia conservada por su hermano, no habitan ya del lado de la eternidad, sino que han sido arrojados a la duración, al tiempo y al espacio de la vida; una «vida viva» que aún no sabemos si los ahogará, como es el caso, tal y como ahora expondremos, del protagonista de las *Memorias del subsuelo*.

Yendo tras la estela de la llave tirada a la alcantarilla, dejémonos caer ahora por el subsuelo, en pos del morador de las profundidades que ya conocemos. Aunque la novela breve de Dostoievski que nos ocupa no tenga por tema la muerte, sí aparece en ella el estremecedor relato de un entierro. Se trata del sepelio de una vieja prostituta fallecida tras una agonía solitaria en los sótanos de una «casa de mala fama», entre «cáscaras de huevo, basura... un olor espantoso... algo abominable». ¹⁷ El hombre del subterráneo se detiene a conciencia en los detalles más morbosos de una inhumación fastidiosa para los sepultureros, obligados seguramente a depositar el ataúd en una fosa llena de agua, cavada en terreno pantanoso en un gélido y húmedo día de invierno. Sus palabras son escuchadas por Liza, de modo que la imagen está descrita con la precisa intención de torturar a esta lozana «camelia» admitida todavía en las casas selectas de la profesión, situadas en los pisos altos, pero que, aquejada por la enfermedad o disminuida por la vejez, se verá condenada algún día no demasiado lejano a pudrirse en los bajos fondos, cual ha sido el destino de la anciana muerta. La joven se rebela ante esta premonición, que combate con una argumentación vacilante con la que conseguirá arrancarle una disculpa al hombre del subsuelo. Errará no obstante al interpretar las palabras que él pronuncia como una victoria sobre su crueldad y así, engañada por una falsa percepción de humanidad en su torturador dialéctico y enamorada de él, acudirá a visitarlo a su agujero días después. Esta vez, sin embargo, no saldrá tan triunfadora del envite. Su presencia resulta sofocante para el héroe de arena que ella ha construido, quien confesará después en sus apuntes que: «A falta de costumbre, “la vida viva” se me abalanzó encima aplastándome hasta el punto de dificultarme la respiración». ¹⁸ Cuando, humillada y cabizbaja, Liza abandone el sótano después de rechazar el billete de cinco rublos que «el más repugnante de los gusanos» le ha puesto en la mano, su ofensor, replegado en un rincón, quedará «[...] más muerto que vivo por el dolor del alma que me embargaba. Jamás padecí más sufrimiento y más remordimiento que entonces.» Tiempo después se percatará de que: «[...] me había faltado muy poco para enfermar a causa de la angustia que me consumía». ¹⁹ Por otro lado, tras la derrota de Liza, ningún lector mínimamente avezado albergará dudas sobre el cumplimiento del presagio del narrador sin nombre:

Te meterán ya moribunda en el rincón más pestilente del sótano; el más oscuro y húmedo. [...] Te morirás, y unos extraños, gruñendo y con impaciencia, recogerán deprisa tu cuerpo; nadie te bendecirá

14. J. Cortázar, «Casa tomada», ed. cit., pág. 119.

15. *Ibid.*, pág. 115.

16. *Ibid.*, pág. 116.

17. Dostoievski, *Memorias del subsuelo*, ed. cit., pág. 155.

18. *Ibid.*, págs. 190-191.

19. *Ibid.*, pág. 193.

ni suspirará por ti, y sólo pensarán en quitarte rápidamente de encima. Comprarán un ataúd y te sacarán como sacaron hoy a aquella pobre mujer, y después, se irán a velarte a una taberna. La sepultura estará llena de lodo, basura y nieve derretida, no perderán contigo el tiempo en ceremonias. [...] No se entretendrán mucho en discutir entre sí de cómo te han de enterrar. Te echarán rápidamente el azulado y húmedo barro y se marcharán a la taberna... Y aquí concluirá tu memoria en la tierra [...]²⁰

Es innegable el contraste de estas líneas con el luminoso y salvífico final de *La muerte de Iván Ilich* e incluso de *Wit*. No en vano, el último verso del decimotercero de los *Sonetos Sagrados* –«And death shall be no more, Death thou shalt die»²¹–, poema cuya recitación acompaña las imágenes de cierre de la película, es una referencia a San Pablo, I Cor. XV, 55-56.²² En esta carta, en la que aborda precisamente el tema de la resurrección, Pablo de Tarso alude a la Escritura: «La muerte ha sido destruida por la victoria. ¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿Dónde, muerte, tu aguijón venenoso?» La revelación que apacigua a Iván Ilich en su agonía –«Se acabó la muerte. La muerte ya no existe»– es un calco de ese fragmento de la Carta a los Corintios y del verso de John Donne.

Sin embargo, ni en relación con *La muerte de Iván Ilich* ni con *Wit* nos interesa ahora ese final, coincidente con la mutación fundamental de la vida en muerte. Quisiéramos, en cambio, llamar la atención sobre una transformación previa, la que se da en los dos protagonistas, Iván y Vivian, cuando descubren que sus elecciones vitales no han sido todo lo buenas que ellos acostumbraban a creer antes de caer mortalmente enfermos. Sin duda, el trato continuado con sus cuidadores, que los acompañan y compadecen en su desgracia, es el detonante del progresivo cambio en la percepción de los aciertos y faltas de sus vidas experimentado por ambos. A pesar de ello, ni el criado Guerásim ni la enfermera Susie son testigos de la conversión final. En el caso de Iván, ésta se da en presencia de su hijo Vasia, la única persona, junto con el sirviente, que manifiesta comprensión y piedad por su dolor. Coincidiendo con el preciso instante en que, en el ocaso del tercer día de su agonía, se acercó a los labios la cabeza de su hijo para besarla «[...] Iván Ilich cayó en el agujero, vio la luz y se le reveló que su vida había sido una equivocación completa, pero que aún había tiempo para rectificar» (XII, 80).

Mientras que el descubrimiento de Iván se da en presencia de su hijo, el tránsito de Vivian ocurre en compañía de una madre, si no biológica, al menos sí espiritual. Su mentora, la reputada profesora Ashford, de paso en la ciudad por el quinto cumpleaños de su bisnieto, acude a la Universidad con la intención de visitar a su antigua alumna y allí es remitida al hospital. Sigilosa, se acerca a la habitación con breves pasos acompasados por el *Spiegel im Spiegel* de Arvo Pärt, que suena aquí de fondo, como asimismo lo hará, conjugado con los versos de Donne, a partir del momento en que Susan inicie el ritual de cuidado de una Vivian ya muerta, hasta extinguirse con los títulos de crédito del film. Los ojos de la anciana preceptora reflejan el horror y la pena por la verdad comprendida ante la visión de la enferma, que yace aletargada y encogida en su lecho, hecha un ovillo de dolor. Sin titubeos, la maestra se descalza y se hace un hueco en la cama de su discípula para poder abrazarla. Cariñosa, se ofrece a recitarle algo de John Donne, pero ésta lloriquea ante la propuesta: ya quedó atrás el tiempo de refugiarse en sutilezas metafísicas; los conceptos, las palabras, han resultado ser un escudo demasiado endeble para resistir las embestidas de la punzante pica de la descarnada. *Wit* solo ya no basta.

20. *Ibid.*, pág. 168.

21. Trad. cast.: «y no habrá ya más muerte, ¡muerte, tú morirás!». Cf. John Donne, *Cien poemas*, ed. bilingüe, trad. de Carlos Pujol, Valencia, Pre-Textos, 2003, págs. 320-321.

22. Así lo especifica el traductor Carlos Pujol en una nota a este poema. *Ibid.*, págs. 320-321, 388.

Entonces, casi acunándola, como si quisiera colmar los anhelos de Iván Ilich en sus últimos días –«[...] en algunas ocasiones, después de largos suplicios, lo que más deseaba, por mucho que le avergonzase reconocerlo, era que alguien lo tratase con cariño, como si fuese un niño enfermo. Quería que le hiciesen caricias, le besasen y llorasen con él como se acaricia y consuela a los niños.» (VII, 63)–, la vieja maestra coge el cuento infantil que seguramente ha comprado para su bisnieto y comienza a leer en voz alta. *The Runaway Bunny*, escrito por Margaret Wise Brown, es la historia de un conejito que quiere escapar, pero que al comprender que, aunque adquiera formas tan diversas como la de un pez o un ave, su madre siempre lo encontrará, decide quedarse con ella, por lo que es recompensado con una zanahoria. Como bien señala la preceptora de Vivian, en el cuento hay una pequeña alegoría del alma, pues por mucho que la pequeña liebre se esconda, Dios siempre dará con ella. Se trata de una reflexión acerca de la libertad y del destino humanos que en ese momento no parece interesar a la moribunda que, al término de la lectura, ya se ha quedado dormida.

El sueño de Vivian al arrullo del cuento no es un pormenor insignificante, pues esta fábula infantil remite a un relato para niños ya aparecido en la película. Se trata de *The Tale of the Flopsy Bunnies* de Beatrix Potter, cuya lectura constituyó, según Vivian, el detonante de su vocación, pues le descubrió la magia de las palabras. Quedó hechizada al descubrir que el sentido del término «soporífero», que ella no entendía, era ilustrado por las imágenes, y el sortilegio de la literatura ya nunca se rompería. «Imaginen –dice dirigiéndose al espectador– el efecto que, la primera vez, causaron las palabras de John Donne en mí: racionalización, concatenación, iluminación, tergiversación».²³ Las palabras, como ejemplifican las lecturas de las dos historias de pequeños conejos, pueden despertar el intelecto o adormecerlo, pero en cualquier caso evidencian, parafraseando el título de la novela de Jane Austen, la perfecta ligazón de juicio y sentimiento. Solo *wit* quizá no baste, pero bastarse sin él es imposible.

Acabado el cuento, da comienzo la despedida de Vivian. La señora Ashford pronuncia entonces una frase –«Hora de irse» (*Time to go*)– de incuestionable doble sentido y empieza cuidadosamente a desasirse de su antigua alumna. Tras recoger el libro, se inclina suavemente sobre ella y, como hiciera Iván Ilich con su hijo, besa con ternura su cabeza. Prosigue a este gesto la recitación de un conocido verso: «And flights of angels sing thee to thy rest».²⁴ El adiós de Horacio a Hamlet es también el de ella. No obstante, para comprender todas las implicaciones de este detalle es necesario retroceder al inicio de la película, al relato de las circunstancias que llevaron a Vivian Bearing a especializarse en la figura de John Donne, acaecidas precisamente en el despacho de la profesora Ashford. Tras la entrega de un trabajo, ésta le recriminó a su entonces estudiante su afectada lectura de los *Sonetos Sagrados* del poeta metafísico, sugiriéndole sarcásticamente que si no era más rigurosa en su atención a Donne, era mejor que se dedicara a William Shakespeare. Como es obvio, la joven y aplicada Vivian, amante de los retos, no claudicó y lejos de amilanarse ante la dificultad de los textos del autor barroco, le dedicó su vida entera. Tan sólo al término de ésta pudo William Shakespeare proclamar su victoria sobre John Donne, pero no porque el melodrama venciera al ingenio o el sentimiento a la razón, sino porque, al final, se impuso la verdad, la tragedia. «Simple verdad humana», como se repite años después una Vivian enferma que,

23. A sabiendas de que traicionamos el sentido estricto de los términos *ratiocination* [razonamiento] y *coruscation* [centelleo], hemos optado por esta traducción a fin de preservar la potencia fonética que posee en inglés la combinación de estas cuatro palabras: *ratiocination, concatenation, coruscation, tergiversation*.

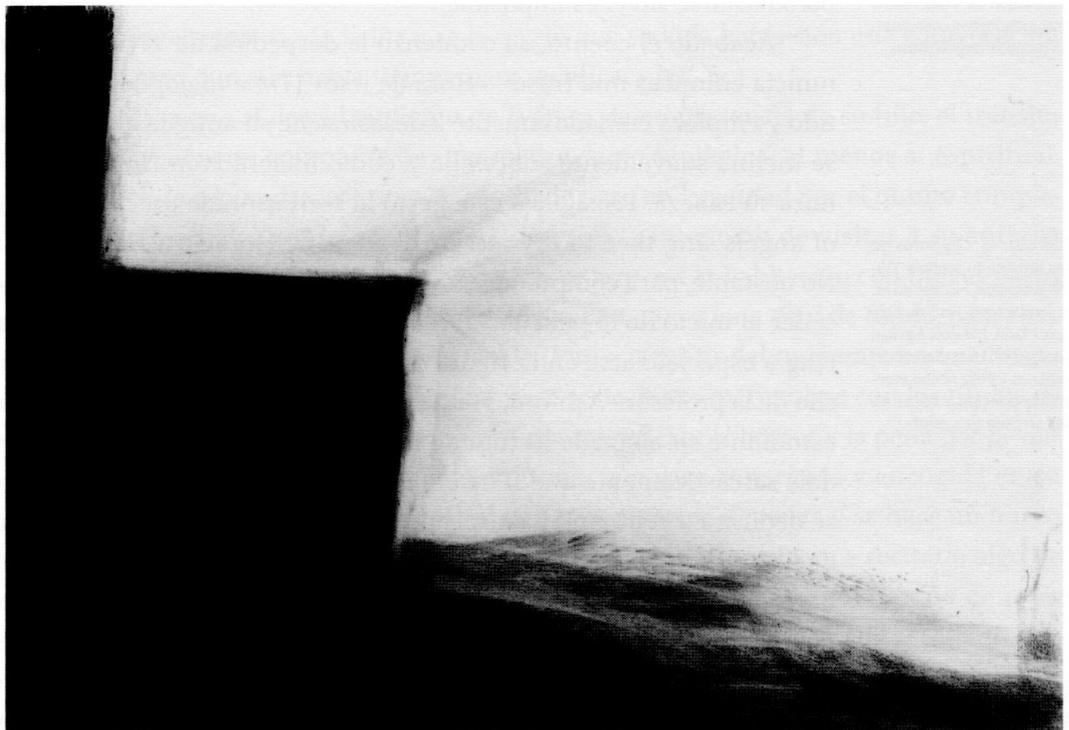
24. Trad. cast.: «[...] y coros de ángeles arrullen tu sueño!». William Shakespeare, *Hamlet*, en *Id.*, *Obras completas II*, trad. de Luis Astrana Marín, México, Aguilar, 1991, pág. 288. La exclamación completa es: «¡Feliz noche eterna, amado príncipe, y coros de ángeles arrullen tu sueño!».

aquel lejano y cálido día, desoyendo la segunda recomendación de su profesora, no salió a divertirse con sus amigos, sino que regresó a la biblioteca.

Tras hacer suyas las palabras de Horacio, la maestra de Vivian, peculiar hierofante en su tránsito, se aleja de la habitación con su caminar pausado, nuevamente marcado por el ritmo lento y sereno de los acordes de Pärt, que envuelven toda la secuencia. Vivian ya no recuperará la conciencia, como tampoco lo hará Iván Ilich tras besar a Vasía en la cabeza. No importa lo que venga después; las luchas, dialécticas o no, con la muerte, las victorias soñadas, alucinadas o sentidas frente a ella. Como la señora Ashford le enseña a su alumna a propósito del décimo de los *Sonetos Sagrados* de Donne, tan sólo una coma, sin aspavientos, sin histrionismos sobre la escena teatral, separa vida y muerte: «Vida, muerte, alma, Dios, pasado, presente. Sin barreras insuperables. Sin punto y coma. Tan sólo una coma.» La grandiosidad y pequeñez de esa coma encuentra su espacio en la intimidad de la sofocante habitación del doliente, que se extingue entre estertores consolado por alguien que lo quiere; pero también se hace un hueco entre los huesos cansados de la prostituta que exhala sola su último aliento. Ambas imágenes lo son de la «simple verdad humana» y por ello gozan de igual fuerza. Sólo la distinta antropología de sus creadores es la causa de que en la novela de Dostoievski «una nieve húmeda, amarillenta y sucia»²⁵ traiga a la memoria del hombre del subsuelo los sucesos que motivan la escritura del relato «A propósito del aguanieve», mientras que, incluso al describir una terrible tormenta cuya violencia e intensidad comportará muertes, Tolstói es capaz de componer la pintura casi imposible de una «blanca y ondulante oscuridad».²⁶ ■

25. Dostoievski, *Memorias del subsuelo*, ed. cit., pág. 105.

26. L. Tolstói, «Amo y criado», en *Id., Relatos*, ed. cit., pág. 377. Asimismo hemos consultado el original ruso y una traducción alemana en la siguiente edición: *Id., Herr und Knecht*, ed. bilingüe de Soia Koester, Stuttgart, Reclam, 1985, págs. 90-91.



Robert Wilson.
Dibujos (1992).

PASAJES

Revista de pensamiento
contemporáneo

Publicación cuatrimestral editada por la Universitat
de València y la Fundación Cañada Blanch.

Esteban Morcillo
(Rector de la Universitat de València)

Juan López-Trigo Pichó
(Presidente de la Fundación Cañada Blanch)

Director:
Pedro Ruiz Torres

Secretario de Redacción:
Gustau Muñoz

Consejo de Redacción:
Carmen Aranegui / Giulia Colaizzi / Antoni Furió /
Javier de Lucas / Ernest García / Pilar Maestro /
Sonia Mattalia / Andrés Moya / Juli Peretó /
Nicolás Sánchez Durá / Justo Serna / Sergio Sevilla
/ Jaime Siles

Consejo Asesor:
Francisco J. Ayala / Seyla Benhabib / Juan Manuel
Bonet / Juan José Carreras (†) / Camilo José Cela
Conde / Roger Chartier / María Ángeles Durán /
Ramon Folch / Josep Fontana / Geneviève Fraisse
/ Wlad Godzich / Enrique González / Jon Juaristi /
Santos Juliá / Ramon Lapiedra / Giovanni Levi /
Vicent Llombart / Tomás Llorens / Isabel Morant /
Jacobó Muñoz / Sami Nair / Juan Pérez Mercader /
Paul Preston / Ismael Saz / Trinidad Simó / Julia Varela
/ Ramón Villares / Luis Villoro / Jorge Wagensberg

Diseño y maquetación:
Rafael Ramírez Blanco

Redacción, administración y
suscripciones:
Publicacions de la Universitat de València
Arts Gràfiques, 13 / 46010 València
Tel.: 96 386 41 15 / Fax: 96 386 40 67
E-Mail: pasajes@uv.es

Fotocomposición e impresión:
LAIMPRESA CG

Distribución:
Gea Llibres (96 166 52 56)
Gaia Libros (96 511 05 16)
Midac (93 746 41 10)
Distriforma (91 601 77 42)
Ícaro (97 612 63 33)
Centro Andaluz (95 440 63 66)
Disfer (98 161 17 52)
Palma (97 128 94 21)
CAL-Málaga (95 225 10 04)
Terrier (985 16 82 87)
Liteca (922 28 44 00)
Argentina:
Jorge Waldhuter (jwalibros@ciudad.com.ar)
México:
Cobi (cobi@corporacionbibliografica.com)
Colombia:
Siglo del Hombre (info@siglodelhombre.com)

ISSN: 1575-2259
Depósito Legal: V-2137-1999

Precio de este número: 10 €

Pasajes es miembro de:



ASOCIACIÓN DE REVISTAS
CULTURALES DE ESPAÑA

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General
del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en
bibliotecas, centros culturales y universidades de España,
para la totalidad de los números editados en el año 2010.



PUBLICACIONES DE LA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA


Cañada Blanch
FUNDACIÓN

PASAJES

DE PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO

Invierno 2010-2011 / PVP 10 €



34

EDITORIAL / 5

PERSPECTIVAS AFRICANAS

Anaclet Pons. La pluralidad caótica: cincuenta años de in-dependencia africana. / 9

Chris Alden. China en África. / 27

Sarah Frioux-Salgas. *Présence Africaine*: la invención de una revista necesaria. / 43

Donato Ndong-Bidyogo. Sueños traicionados. África y sus independencias dependientes. / 61

TEMAS

David P. Montesinos. La escuela crítica y sus enemigos. / 75

Mario Espinoza. Fredric Jameson: la persistencia de la crítica. / 87

Lorena Rivera. Cuerpo tomado. / 99

Luis Negró. Dionisio Ridruejo: del fascismo a la democracia y de la democracia al panteón. / 111

LIBROS

Ignacio Carrión. El sueño del premio Nobel, somnolencia de algunos lectores (Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*). / 128

Justo Serna. Archivo e imaginación (Mónica Bolufer, *La vida y la escritura en el siglo XVIII*. Inés Joyes: *Apología de las mujeres*). / 133

Ferran Archilés. Sobre el recordado Tony Judt (Tony Judt, *Sobre el olvidado siglo XX*). / 137

D A C A I F C