

1. Literatura y otras acupunturas

¿QuÃ© nos puede enseÃ±ar la literatura sobre el dolor? Personalmente, estoy convencido de que no hay otro tema para el que la literatura estÃ© menos preparada; y, en contrapartida, para el que exista una mejor aproximaciÃ³n que la literaria. Obviamente, para hablar sobre el dolor, sobre todo el fÃ-sico, estÃ¡ la medicina. ¿Pero para expresarlo? ¿En primera persona, como debe ser expresado todo lo que es profundo?

La literatura es, desde que los seres humanos hablan, la mÃ¡s banal de las artes â€”se desliza sobre el mÃ¡s banal los cÃ³digos, la lenguaâ€” y la mÃ¡s incompetente de las formas de expresiÃ³n artÃstica. Paga el precio de estar demasiado cerca del uso trivial de la lengua (â€œPor favor, deme un cafÃ©, en taza grandeâ€), y de no ser capaz de separarse con claridad de las verdaderas ciencias: la filosofÃ-a, la sociologÃ-a, las ciencias de la comunicaciÃ³n, la antropologÃ-a, la historia.

Hay que recordar, ademÃ¡s, que hasta el siglo xx eran pocas las disciplinas ahora reconocidas como â€œcientÃ-ficasâ€ â€”es decir, legÃ-timasâ€” entre todo el manantial utilizado para lidiar con los humores, de los cuales el mÃ¡s nefasto y nefando era, sin duda, la melancolÃ-a. (Cabrá-a aquÃ- citar a Schopenhauer y, despuÃs de Ã©l, a Camilo Pessanha, pero no lo harÃ© (1)).

2. La ficciÃ³n como autogeografÃ-a

Hay un corpus muy vasto de textos sobre el dolor, o alrededor del dolor. MencionarÃ© algunos que considero ejemplares: el poema â€œAutopsicografÃ-aâ€ de Pessoa; un ensayo confesional de William Styron sobre su depresiÃ³n crÃ³nica; un texto inclasificable de JosÃ Cardoso Pires sobre un accidente vascular que sufriÃ³; un relato de Peter Handke sobre el suicidio de su madre; la novela grÃfica, hoy canÃ³nica, de Art Spiegelman. Estos textos tienen en comÃn el hecho de tratar de hablar de lo que no quiere ser dicho, hablar de lo que no puede hablarse, entender lo que no puede ser entendido.

Fernando Pessoa, como de costumbre, lo dice todo: â€œY los que leen lo que escribo / en el dolor leÃ-do sienten bien / no los dos que Ã©l tuvo / mas sÃ³lo el que ellos no sientenâ€ (2).

Suelo explicar esto en mis clases con una imagen gastronÃmica: sushi. Si un profesor no se actualiza y no se adapta a los nuevos mÃtodos pedagÃgicos, o sea, a la capacidad para atraer la atenciÃ³n de sus alumnos, estÃ en problemas. Hoy en dÃ-a, en tiempos del chef Ramsey, de Nigella, de Jamie Olivier y otros anglosajones que nos muestran el mundo de la comida, la imagen del sushi es adecuada y moderna: el poema cuenta la metamorfosis de un dolor real, sentido por el poeta, que Ã©l despuÃs preparÃ³, cocinÃ³, ficcionalizÃ³, mintiÃ³, fingiÃ³, y finalmente transformÃ³ en poema. Y este poeta da tantas vueltas que â€œcomo atleta en un salto mortalâ€ termina en la misma posiciÃ³n de la que partiÃ³. De hecho, Ã©sa es la diferencia entre los poetas de verdad y los de plÃstico: los escritores de verdad usan, como los cocineros de verdad, materia prima de calidad. Pienso en Saul Bellow, en Kurt Vonnegut, en Borges, hasta en el Ega de EÃsa de Queiroz: en todos ellos, la materia prima del combustible de la imaginaciÃ³n es una maleta Luis Vuitton autÃntica â€œhecha con la piel del autorâ€ y no una de imitaciÃ³n.

Los malos escritores no hablan de sÃ-mismos y en Ãltima instancia acaban por no hacer otra cosa; los buenos escritores hablan de sÃ-mismos y eso es lo que los vuelve, en potencia, interesantes. Los grandes autores, por su parte, no hacen mÃs que hablar de sÃ-mismos y es eso lo que los vuelve universales. Saben que el laberinto y el tesoro estÃn adentro, no afuera. Afuera estÃn â€œsÃloâ€ las llaves del laberinto y el mapa del tesoro. Madame Bovary cÃ™est moi, ¿recuerdan?

Sinceramente, ¿habrÃ ficciones mÃs autobiogrÃficas que La metamorfosis de Kafka o el libro con extraterrestre de Vonnegut sobre el bombardeo de Dresden? El buen cocinero trabaja con materia prima fresca que ni siquiera llegÃ³ al congelador: llega todavÃ-a viva de altamar (digamos, del altamar de su subconsciente) y Ã©l sÃ³lo tiene que aÃ±adirle sal y agua y queda lista para servirse.

Fernando Pessoa no se refiere al dolor propiamente dicho, claro. â€œDolorâ€ en su poema es sinÃnimo de â€œexperienciaâ€, y en lugar de Ãsta podrÃ-a estar otra palabra, a no ser por la felicidad de la coincidencia fonÃtica: fingidor/dolor. Es por el sonido y no por el sentido que Pessoa elige la palabra. Y, oh maravilla, queda muy bien.

Porque el dolor es, tal vez, lo mÃs personal e intransferible que existe. Y es el gran tema de los grandes libros: el personal e intransmisible. Hablar de aquello que se niega a ser dicho, decir aquello que no quiere ser dicho o, si puede ser dicho, no es con palabras.

Hablar de nosotros mismos es intolerable; no hablar de nosotros mismos es fÃtil. El texto de ficciÃ³n o es autobiogrÃfico â€œes decir, motivado, espoleado por las preocupaciones especÃ-ficas del autorâ€â€”, o no lograrÃ â€œlevantar vueloâ€, como se suele decir del trabajo de la imaginaciÃ³n.

Ã

3. De la depresiÃ³n

William Styron sufriÃ³ de depresiÃ³n gran parte de su vida, algo de lo que no nos habrÃ-amos enterado si no hubiera escrito sobre el asunto. La depresiÃ³n, escribe, es una enfermedad doblemente invisible: no tiene seÃ±ales exteriores y

es socialmente ignorada. Y lo era aún más cuando él escribía su ensayo, pero sigue siendo así. Es una enfermedad invisible aún hoy, aunque poco a poco empieza a ser identificada como una enfermedad potencialmente epidémica —sobre todo en una época en que valores como «eficiencia», «performance» y «espíritu emprendedor» predominan. En algunas profesiones más que en otras, las personas son obligadas a cumplir «objetivos» difíciles de alcanzar y fracasan, debido a una carga de trabajo excesiva, generalmente incompatible con una calidad de vida razonable.

A veces este ejercicio es intencionalmente cruel e inhumano. Aunque algunos creen que se trata de una leyenda urbana el hecho de que algunas empresas, estatales o públicas, encuentren formas manifiestamente humillantes y psicológicamente peligrosas de orillar al personal excedente a aceptar un amable contrato de rescisión, lo cierto es que el número de suicidios (por ejemplo, en France Telecom) es inquietante y el desgaste está documentado. Y parece que casi nunca es con alegría que, en nuestros días, se le pide a un empleado que se presente al Departamento de Recursos Humanos (3).

William Styron describe cómo los súbitos ataques de su depresión crónica podían volver una pesadilla hasta los momentos de un previsible gran placer. Es el caso de una invitación para visitar el Museo Picasso con un equipo de filmación que se limitaba a grabarlo mirando algunas obras:

il était quatre heures passés et déjà mon esprit était assailli par ses habituels tourments: panique, désintéressement, sensation que mes processus mentaux s'obscurcissent peu à peu dans un flot d'insécurité et innommable qui oblitérait toute réaction agréable au monde et la vie. Cela pour dire de façon plus explicite que loin de prouver du plaisir —le plaisir qu'assurément aurait dû m'inspirer ce lieu fastueux d'œuvres d'art— une «uvre de génie» j'étais dans le plus proche, bien qu'indiciblement différente, de la douleur. Ce qui m'amène à évoquer de nouveau la nature indisciplinée (4).

Un escritor no es un científico. Puede serlo en otra profesión, pero como escritor, su principal terreno de conocimiento es el de sí mismo. Es un conocimiento que no acata una regla fundamental de la ciencia: revelar sus métodos (ya que ni siquiera para él mismo son claros). Un escritor intenta aprehender la realidad con palabras, y la forma en que lo hace puede mostrarse (por el resultado), pero la forma en que lo consigue, eso no se puede compartir. Un escritor es, en principio, un artista, y el arte no es ciencia. Es un pariente cercano, un compañero de trabajo, a veces un enemigo (una presa que cobrar o, peor, que disecar). William Styron procede de una forma que no es demasiado diferente a la de Proust, cuando analiza el efecto del beso de buenas noches en el niño que va a (intentar) dormir, o Dostoievsky, con las crisis de epilepsia del príncipe Mischa en El idiota, o Cardoso Pires en su afasia en Valsa lenta, o Peter Handke escudriñando la vida de su madre en busca de un sentido. En todos estos casos, el escritor canaliza su atención y la emplea como conejillo de Indias para realizar un experimento «científico»: el experimento de, analizando detalles, sin retroceder ante el monstruo que lo aterroriza, reflejar el dolor con palabras. Si es para domarlo, comprenderlo, exorcizarlo o, simplemente, usarlo como materia prima, eso es otro asunto.

Á

4. El dolor de la madre

Hace poco murió la madre de Miguel Esteves Cardoso. A algunas personas les molestó que él escribiera sobre ello, con una aparente falta de pudor al escribir sobre un asunto privado. A mí no me pareció así. Un escritor es un escritor, tal como una papa es una papa. Un escritor escribe y es eso lo único que tiene que hacer. ¿Y sobre qué escribe? Los mejores escriben sobre nada. O sea, sobre la muerte de su madre:

No existe ninguna ley sobre el luto. Cuando murió mi papá, pasé dos años deprimido, con las ventanas tapadas con paños negros. Mi mamá me ayudó, y se volvió mi vecina.

Ella me dijo después que yo había vivido solo con un cuchillo y un tenedor, un plato y una olla donde calentaba contenido de latas. No me acuerdo de nada. Me acuerdo de haber pasado veinte horas diarias leyendo libros, revistas y periódicos de principio a fin, incluyendo los anuncios y las fichas técnicas.

Ahora sé que no fue la muerte de mi papá lo que me deprimió. Estaba yo a punto de caer en una depresión (que es como una anemia del alma) y la muerte de mi padre me impulsó a enfrentarla y sufrirla (5).

Nátese como, de la muerte de su madre, Esteves Cardoso se desliza a un relato paralelo «la muerte de su padre, hace años» y, luego, de esa especie de muerte interior de la que habla Styron: «Le sentiment de perte, dans toutes ses manifestations, est la clé de voûte de la dépression» (6).

¿Alguien duda de que, si Styron escuchara que la depresión «es como una anemia del alma», diría que es una expresión feliz y adecuada, propia de un escritor? Una anemia del alma: es una expresión austera, certera, casi natural, con la ventaja (la cereza en el pastel) de que, al ser dicha, parece obvia, de tan simple y luminosa.

No, la literatura no es una ciencia, a menos que sea en el sentido que tiene la palabra para esa señora que, en las horas más baratas de la publicidad televisiva (el llamado horario pobre) decía, hace algunos años, con un aire astrológicamente osado: «No descalifique de entrada una ciencia que no conoce». Y, a pesar de todo, la literatura ha de implicar algún tipo de conocimiento. Un conocimiento que se acerca a la magia y a la religión, así como a la filosofía y a las ciencias humanas, pero que sigue siendo un conocimiento. Una herramienta para aproximarse al misterio —o viceversa, y ahí reside precisamente la gracia de este arte. Ars gratia artis, ¿no es verdad? Si el arte muerde su propia cola, ¿no nos indicará eso algún parentesco, aunque sea lejano, con las medicinas del farmacéutico, cuyo

sÃ-mbolo es, precisamente, aÃn hoy, la serpiente?

Ã Ã Ã Ã Ã La madre de Peter Handke se suicidÃ³. En un relato breve, que no sÃ© si definir como novela o como ensayo, Handke narra su historia. El tono es neutro, mucho mÃ¡s que el de Styron hablando de su depresiÃ³n. La madre de Handke fue infeliz â€”¿por quÃ© otra causa se suicidÃ³ a una persona? Claro, podrÃ³ no haber sido infeliz siempre, pudo haber sido infeliz sÃ³lo en la Ã©poca en que se suicidÃ³. Es un buen argumento y Handke â€”o el narradorâ€” va en su busca. Digo «Handke o el narrador» porque la verdad es que no conozco a ninguno de ellos, ni sÃ© si su madre es real. Supongo que sÃ-, porque Handke lo afirma. Pero no es por un interÃ©s hacia la madre de Handke que leo el relato, en 1979, en un largo viaje en el Sud-Express, desde ParÃ-s hacia Santa ApolÃ³nia. Lo leo porque es uno de los varios relatos breves (nouvelles, justamente mi gÃ©nero favorito) de Handke que publica la editorial Folio, y yo supe que era colega de Wim Wenders, y ya habÃ³ a leÃ-do El miedo del portero ante el penalti, Carta breve para un largo adiÃ³s, La mujer zurda. Ã¸ste tiene un texto en la solapa que me encanta, por su sequedad:

La mÃ¸re de lâ€™auteur sâ€™est tuÃ©e le 21 novembre 1971, Ã lâ€™Ã¢ge de 51 ans. Quelques semaines plus tard, Peter Handke dâ€™Ã©crire un livre sur cette vie et ce suicide. Simple histoire, mais qui contient quelque chose dâ€™indicible. Ã Ã Ã Ã Ã Histoire dâ€™une vie dâ€™serte, oÃ¹ il nâ€™a jamais Ã©tÃ© question de devenir quoi que ce soit. Vie sans exigences oÃ¹ les besoins eux-mÃªmes nâ€™osent pas sâ€™avouer, sont considÃ©rÃ©s comme du luxe. Ã Ã Ã Ã Ã Ã¸ trente ans, cette vie est pratiquement finie. Et pourtant, lorsquâ€™elle Ã©tait petite fille, cette femme avait supposÃ© quâ€™on lui permette dâ€™apprendre quelque chose Ã¸.

Es un gran texto, esta solapa, similar al tono del libro. Hoy, despuÃ©s de casi cuarenta aÃ±os de haberlo leÃ-do, me pregunto si fue el mismo autor quien lo escribiÃ³. Antes, yo pensaba que era el editor el que hacÃ³ ese tipo de textos. Con el tiempo descubrÃ³ que en realidad no era asÃ-. Pero Ã¸ste anuncia el tono neutro de la mÃ©dula del libro:

Lorsque jâ€™Ã©tais chez elle lâ€™Ã©tÃ© dernier, je la trouvai un jour couchÃ©e sur son lit avec une expression si dâ€™solÃ©e aller plus prÃ©s dâ€™elle. Comme dans un zoo, lâ€™Ã©tat de lâ€™abandon de lâ€™animal sâ€™Ã©tait fait chair. Câ€™Ã©tait quelle impudeur elle sâ€™Ã©tait retournÃ©e Ã lâ€™air ; tout en elle Ã©tait dâ€™boÃ©tÃ©, fracturÃ©, ouvert, enflammÃ©, une intestinale. Et elle regardait vers moi de loin, Ã son regard jâ€™aurais pu Ãªtre son cÃ©ur Ã©corchÃ©, comme, dans la nouvelle de Kafka, Karl Rossmann pour le chauffeur que tous les autres humiliaient. TerrifiÃ© et exaspÃ©rÃ©, jâ€™ai aussitÃ´t quittÃ© la place (7).

En 1979, Ã¸ste fue tal vez el primer texto en mi por aquel entonces breve vida cuya lectura me hizo llorar. Lloro en el tren, desalmadamente, con pena de que me vean mis compaÃ±eros de vagÃ³n, y sin embargo no puedo evitarlo. Ã¸sa no era la historia de mi madre. Mi madre no muriÃ³ sino hasta 2014. SÃ³lo sÃ© que lloro, como no volverÃ© (que yo recuerde) a llorar con ningÃºn otro texto â€”no de esa forma, no de esa forma. Pero cuando un lector llora, Ã¿por quÃ©n llora? Ã¿Por el dolor leÃ-do, o por el dolor imaginado â€”sentido, recordadoâ€” a partir de la lectura del dolor ajeno?

Au cours dâ€™une promenade dans la montagne, comme ils couraient un peu dans la descente, ma mÃ¸re laissa Ã©chapper un vent, mon pÃ¸re le lui reprocha; plus loin, lui-mÃªme lâ©cha un pet, il toussota. Elle se recroquevillait sur elle-mÃªme en me le racontant plus tard, gloussait dâ€™un air malicieux mais aussi avec mauvaise conscience parce quâ€™elle mÃ©disait de l'amour (8).

Ã

5. Cerrado por remodelaciÃ³n

Cuando perdiÃ³ las facultades del habla y de la memoria, JosÃ© Cardoso Pires habÃ³ a escrito la mayor parte de su obra. Le ocurriÃ³ ese accidente cuando tenÃ³ a una cierta edad, y ya habÃ³ a escrito una de las obras mÃ¡s sustanciales de la literatura portuguesa del siglo xx. En vida de su autor, El delfÃ³n se convirtiÃ³ en un texto obligatorio, parte del canon, y Cardoso Pires es reconocido como un escritor cuya arte poÃ©tica implica el anÃ¡lisis (para no hablar de diseccionar o disecar, u otros tÃ©rminos que, en el mismo orden de ideas, sugieren una precisiÃ³n quirÃºrgica) de la realidad. Ã¿Sus palabras? Tenaces. Ã¿Su sintaxis? Una danza de cazador.

Ã Ã Ã Ã Ã Ã¿Y fue a este hombre â€”perdÃ³n, este escritorâ€” a quien le fallÃ³ uno de los hemisferios del cerebro? Por supuesto esto tenÃ³ a que desembocar en un libro. Su Ãºltimo gran texto, supongo. Un texto atÃ-pico â€”la narraciÃ³n, necesariamente fragmentada, de una pÃ©rdidaâ€”, pero al mismo tiempo Ã³gico y, de alguna manera, perfectamente congruente con el resto de la obra de JosÃ© Cardoso Pires. Una obra de no-ficciÃ³n que se lee como ficciÃ³n; que, al registrar la aventura de la pÃ©rdida de memoria, dice:

Recuerdo que esa maÃ±ana fue invadida por un aguacero desalmado, se oÃ³ a una lluvia fuerte y pesada afuera, mas debe de haber sido pasajera porque, cuando terminÃ³, todavÃ³a Edith estaba hablando por telÃ©fono. A partir de entonces todo lo que sÃ© es que estaba frente al espejo del baÃ±o, afeitÃ³ndome con la pasividad de quien estÃ³ afeitando a un ausente â€”y sucediÃ³ ahÃ-.
Ã Ã Ã Ã Ã SÃ-, sucediÃ³ ahÃ-. En la medida en que es posible localizar una fracciÃ³n absolutamente secreta de vida, fue en ese lugar y en ese instante que yo, frente a mi propia imagen en el espejo pero ya separado de ella, me trasladÃ³ a un

Otro sin nombre y sin memoria y por lo tanto incapaz de menor relaciÃ³n pasado-presente (9).

Â

6. Dar de beber al dolor

La mejor obra de Art Spiegelman es autobiogrÁfica. Cuenta la historia de sus padres, sobrevivientes de Auschwitz, o sea, cuenta la historia de los Spiegelman, incluida la de Art, ya que estudios sobre los traumas tienden a afirmar que la memoria de lo que les pasÃ³ a nuestros padres es nuestra memoria (11). Como resume Sarah N. Abdelhafez (10), Â«The generations which follow the generation of the survivors act out emotions and sensations as there is no recollection of a visual experience to be re-enactedÂ». Es decir que Art es tambiÃ©n un sobreviviente de Auschwitz, aunque haya nacido aÃ±os despuÃ©s, y fuera de los campos de exterminio, en Nueva York. Pero es una vÃ©ctima tanto como su madre, la que, sobreviviente del campo propiamente dicho, se suicidÃ³ cuando Art era un adolescente. AdemÃ¡s, en 1972 publicarÃ¡ en la revista Raw una historia de cuatro pÃ¡ginas donde se retrata como un prisionero en un campo de concentraciÃ³n, cuyo protagonista dice, desde la primera viÃ©ta: Â«En 1968 mi madre se suicidÃ³... Sin dejar una palabraÂ». Y, en su movimiento casi neutro de aproximaciÃ³n y distanciamiento, Art Spiegelman incluirÃ¡ esta historia en Maus (2012: 102-105). Por eso, podemos decir que la novela grÁfica, publicada primero en fascÃ©culos a partir de 1980, despuÃ©s reunida en un volumen en 1985 y despuÃ©s terminada con una segunda mitad en 1991, es una obra autobiogrÁfica.

Â Â Â Â El joven Art no se lleva bien con su padre. Sin embargo, llega un momento en que se ve forzado, tal vez para dejar de oÃ­r voces, a exigir a su padre que le cuente su historia. El libro se convierte entonces verdaderamente en un acto. No es sÃ³lo el relato del padre, es tambiÃ©n el relato de Art Spiegelman oyendo el relato de su padre, y de Art Spiegelman tratando de encontrar una manera de registrar el relato de su padre, el relato del relato, las dificultades para hallar una forma para el relato y los problemas que ello plantea, incluso de identidad. Maus es una metanarraciÃ³n a tal punto que el segundo volumen se inicia con los crÃ¡ticos alemanes, diciendo lo mucho que les gustÃ³ el primero.

Â Â Â Â Hay un problema que se le plantea desde el principio: Â¿cÃ³mo representar a judÃ©os, alemanes, polacos, ucranianos, en fin, todas las partes interesadas? La soluciÃ³n de atribuirles rostros de animales es simple, brillante â€”y, sospecho, un desahogo. Por un lado, se inserta en la tradiciÃ³n de las tiras cÃ3micas, o sea, tiene claramente un pie en la tradiciÃ³n, al mismo tiempo que se apropia para este medio mixto (grÁfico-verbal) el poder de abordar incluso el tema ante el cual uno queda mudo, el horror ante el cual el arte, segÃºn la hoy muy conocida expresiÃ³n de Adorno, deberÃ¡a enmudecer: Â«DespuÃ©s de Auschwitz no hay poesÃ­a posibleÂ» (12). Por otro lado, dibujar los personajes como animales permitÃ­a lidiar con un problema que serÃ­a demasiado doloroso, y podrÃ­a incluso llevar a Art a la locura: la expresividad de los rostros. La expresiÃ³n inglesa es adecuada: subdued, similar a Â«discretoÂ», Â«tranquiloÂ», Â«resignadoÂ», lo contrario de Â«exageradoÂ» y Â«excitadoÂ».

Â Â Â Â Representar a los alemanes como cerdos serÃ­a una tentaciÃ³n Â¿y por eso mismo Spiegelman no cediÃ³ a ella. HabÃ­a un antecedente, RebeliÃ³n en la granja, de Orwell. Los hechos eran lo que eran, no era necesario atribuirles mÃ¡s carga emotiva â€”odio, repulsiÃ³n, en este casoâ€” a lo que habrÃ­a que relatar.

Â Â Â Â DespuÃ©s surge un problema. La esposa de Art, FranÃ§oise Houry, es francesa y no es judÃ©a. Art se pregunta: Â¿cÃ³mo representarla? Y es FranÃ§oise quien le da la soluciÃ³n: Como un ratÃ³n, claro. Estoy casada contigo, Â¿o no?

Â« Quâ€™est-ce que tu fais? Â».

Â Â Â Â Â« Jâ€™essaie de voir comment je vais te dessiner Â».

Â Â Â Â Â« Tu veux que je pose? Â».

Â Â Â Â Â« Non, non... Je veux dire par quel animal te reprÃ©senter? Â».

Â Â Â Â Â« Hein? Une souris, bien sÃ¼r! Â».

Â Â Â Â Â« Mais tu est franÃ§aise! Â».

Â Â Â Â Â« Ha... Pourquoi pas le petit lapin? Â».

Â Â Â Â Â« Non, trop mignon, trop gentil Â».

Â Â Â Â Â« Allons bon. [...] Tu sais, tu aurais dÃ© Ã©pouser... Comment sâ€™appelle-t-elle dÃ©jÃ ? [...] Â».

Â Â Â Â Â« Sandra? Â».

Â Â Â Â Â« Oui. Tu aurais pu ne dessiner que des souris. Fin du problÃ©me Â» (13).

Â

7. La casi-imaginaciÃ³n

En 1998, la hija de un amigo fue vÃ©ctima de un accidente ferroviario. Yo era padre de un niÃ±o casi de la misma edad. Esos dos elementos â€”amistad y paternidadâ€” tuvieron una proximidad que bastÃ³ para que la compasiÃ³n se exacerbara al punto de causarme dos problemas: 1) Â¿CÃ³mo lidiar con el trauma? 2) Â¿CÃ³mo reaccionar ante lo sucedido? Y, cuando me di cuenta de que querÃ­a escribir un libro, surgiÃ³ un tercer problema: Â¿serÃ­a Ã©tico? Â¿TenÃ­a yo alguna legitimidad? En vez de ser un homenaje, Â¿no serÃ­a un acto (aunque fuera involuntario) de agresiÃ³n de mi parte a sus padres, una falta de respeto, un abuso?

Â Â Â Â Lo cierto es que finalmente escribÃ­ O suplente, publicado en 2000 (14). Fue difÃ©cil. TardÃ© meses en encontrar una forma â€”o, mejor dicho, un modeloâ€” para la novela. Varias tentativas eran demasiado prÃ³ximas, demasiado distantes. SentÃ­ en carne propia los problemas de Peter Handke al hablar de su madre, de Art Spiegelman al hacerlo sobre Auschwitz, de William Styron sobre la depresiÃ³n, de Cardoso Pires sobre la fisura entre la memoria y el lenguaje. Â¿CÃ³mo hablar de lo que no quiere ser dicho? Â¿De lo que intentarÃ­ todo, usarÃ­ todos los trucos, para evitar ser dicho?

Hace años, un pariente mío entré al ya vasto club de personas que sufren de Alzheimer. Yo lo veía a todas las semanas, hablábamos todas las semanas, pero tardé en reconocer que ese pariente estaba enfermo. ¿Por qué? Porque para mí había una conspiración combinada: yo no estaba interesado en reconocer la enfermedad (conspiraba para no verla), el enfermo no quería que los demás se dieran cuenta del avance de su enfermedad (por vergüenza, por amor propio) y, sobre todo, porque la enfermedad no quería ser vista y usaba todas las estrategias para esconderse.

Cuando por fin encontré una solución "una máquina narrativa" para dar voz a mi dolor por la muerte muchos meses después, fue simple como un algoritmo. Y el primer capítulo fue muy fácil de escribir: bastó recordar las idas al Estadio da Luz con mi padre, siendo yo niño, y prácticamente transcribir y ya. El resto "bendito sea" llegó solo.

Terminado el libro, faltaba tomar una decisión difícil: ¿dedicar o no el libro a la persona a la que, desde el primer esbozo, estaba dedicado? Es conocido el caso de Saramago, que en algunas novelas retiró de las nuevas ediciones la dedicatoria original, y eso ha causado algunas polémicas a lo largo de los años. Pero éste es el caso opuesto. No tuve el valor de dedicar o suplente a Joana, por pudor, por miedo de ofender a quien sentía el dolor verdadero (sus padres) y no el dolor prestado (yo), pero espero que ahora, pasados algunos años, pueda finalmente, en una próxima edición, dedicar lo que es suyo a su dueña (15).

Â

Â

Â

8. ¿Para qué sirve el arte?

Una nota final: ¿el arte sirve para dar placer? El arte sirve para muchas cosas "una de ellas, dar placer. En El placer de la escritura (1973), Roland Barthes distingue entre los textos agradables "que no perturban" y los textos provechosos, que perturban.

¿Para qué sirve el arte? La discusión sigue en círculos y no siempre gana quien tiene la razón, sino quien lo que su punto de vista prevalezca. No se trata de una cuestión estética "es sólo una cuestión histórica, no atemporal. (Sin embargo, esto mismo es discutible: quien tiene la razón quiere, si es posible, tenerla durante mucho tiempo).

Ahora bien, sea cual fuere el posible beneficio o la dudosa utilidad para los lectores, los textos sobre el dolor son a priori textos de resistencia "por consiguiente, su horizonte de potenciales lectores es reducido, en principio. O, por lo menos, son textos que piden un poco más al lector de lo que lo hace un "texto agradable", sobre todo en épocas donde el dolor tiende a ser incluido como espectáculo en los noticieros, pero excluido de su lugar más comúnmente aceptado en el arte.

Chaque fois que j'essaie d'analyser un texte qui m'a donné du plaisir, ce n'est pas ma subjectivité c'est mon individu, la donnée qui fait mon corps séparé des autres corps et lui approprie sa souffrance ou son plaisir c'est mon corps de jouissance que je retrouve. Et ce corps de jouissance est aussi mon sujet historique (16).

1. Sobre Schopenhauer hay una bibliografía vasta y accesible. En cuanto a Camilo Pessanha, véase el libro de Paulo Franchetti, *Nostalgia, exílio e melancolia*, edusp, São Paulo, 2001.

2. Fernando Pessoa, *Autopsicografía*, en arquivopessoa.net

3. "Of the ten days this year three women and seven men, the youngest aged 25 eight have been directly linked to work, according to the observatory for stress and forced mobility, which monitors work conditions at the company. Yesterday, the French health minister, Marisol Touraine, called the new deaths worrying. "The company has to take the necessary measures % we cannot leave the situation as it is", she told French radio", en www.irishtimes.com/business/series-of-staff-suicides-at-french-telecoms-giant-investigated-1.1732080

4. William Styron, *Face aux ténèbres* "Chronique d'une folie", Gallimard, París, 1990, p. 32.

5. Miguel Esteves Cardoso, *As leis do luto*, Público, 10 de junio de 2015, p. 45.

6. Styron, op. cit., p. 88.

7. Peter Handke, *Le malheur indifférent*, Gallimard, París, 1989, p. 91.

8. Ibid., p. 35.

9. José Cardoso Pires, *De profundis, Valsa lenta, Dom Quixote*, 2012, p. 30.

10. Angela Connolly, *Healing the wounds of our fathers: intergenerational trauma, memory, symbolization and*

narrative», Journal of Analytical Psychology n.ºm. 56, 2011, pp. 607-26.

11. Sarah Nagaty Abdelhafez, «Narrative as Memory: a Reading of Nuruddin Farah's Trilogy Variations on the Theme of an African Dictatorship. Dissertação de Estágio de Mestrado Erasmus Mundus», 2015, inédito, p. 44.

12. Alberto Pimenta dedica un capítulo a este asunto: «El silencio como programa de la poesía moderna», en O silêncio dos poetas, Cotovia, Lisboa, 2003, pp. 165-180.

13. Art Spiegelman, Maus, Flammarion, París, 2012, pp. 171-172.

14. Rui Zink, O suplente, Planeta, 2000.

15. En la edición de 2013 no pude hacerlo todavía.

16. Roland Barthes, O Prazer do Texto, Ed. 70, Lisboa, 1973, p. 99.